ȘCOALA DOCTORALĂ ȘTIINȚE UMANISTE

DIN CADRUL CONSORȚIULUI NAȚIONAL ADMINISTRAT DE

UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA

Cu titlul de manuscris

CZU: 821.135.1.09-3(043.2)

CONSTANTIN IVANOV

EXPRESIA RĂULUI ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

(Ion Creangă, Mircea Eliade, Vasile Vasilache, Savatie Baștovoi ș.a.)

622.01. Literatura română

Teză de doctor în filologie

Conducător științific: _____ Andrei ȚURCANU, dr. hab., conf. univ.

Autorul _____

Chișinău, 2021

© Constantin Ivanov, 2021

CUPRINS:

ADNOTARE (în limba română, engleză și rusă)....4
INTRODUCERE....7
1. PREMISE ALE UNEI CERCETĂRI TEMATOLOGICE: RĂUL....14
1.1. Din istoricul abordării problemei răului....14
1.2. Retorica abordării problemei răului în spațiul cultural românesc....21
1.3. Aspecte conceptuale și metodologice în cercetarea problemei răului în literatură....29
1.4. Viziunea răului în mitologia cosmogonică românească: reprezentări și interpretări....48
1.5. Concluzii la capitolul 1....49
2. EXPRESIA *RĂULUI* ÎN OPERA LUI ION CREANGĂ....51
2.2. Expresia arhetipală a răului....52
2.3. Spațiul damnat și semnificația lui....63
2.4. Concluzii la capitolul 2....82
3. RĂUL CA DISTORSIUNE A LUMII ȘI REPREZENTĂRILE SALE ARTISTICE....84
3.1. Expresia ludică a răului în basme, povești și nuvele fantastice românești....84
3.2. Percepția transcendentală/misterioasă a răului și reflecția sa literară....95
3.3. Expresia ideologică a răului: hybris-ul dezumanizării și distopii ale postumanului....115
3.4. Concluzii la capitolul 3....137
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI....140
BIBLIOGRAFIE....145
ANEXE....163
Declarația privind asumarea răspunderii....199
CURRICULUM VITAE....200

ADNOTARE

Constantin Ivanov. Expresia răului în literatura română (Ion Creangă, Mircea Eliade, Vasile Vasilache, Savatie Baștovoi ș.a.). Teză de doctor în filologie la specialitatea 622.1. – Literatura română, Chișinău, 2020

Structura tezei: introducere, trei capitole, concluzii și recomandări generale, peste 200 de surse bibliografice, 135 de pagini cu text de bază, 4 anexe, dintre care o anexă conține prezentarea în extenso a paragrafului 1.4, declarația privind asumarea răspunderii și CV-ul autorului.

Rezultatele tezei au fost reflectate în 27 de articole științifice, dintre care două publicate în reviste Categoria A, respectiv unul indexat în baza de date SCOPUS și altul în *Emerging Sources Citation Index, Clarivate Analytics Products and Services* (Web of Science).

Cuvinte-cheie: imaginar, imaginar literar, imaginar cultural, imaginar folcloric, imagine literară, arhetip, demonic, malefic, diavol, expresia răului, reprezentare, substrat mitologic, mitic, ludic, transcendental, metafizic, mistic, ontic, primordial, existențial, ideologic.

Domeniul de studiu: Literatura română

Scopul cercetării constă în realizarea unui studiu inter- și transdisciplinar al problematicii răului din imaginarul literar românesc pentru a identifica reprezentările definitorii, imaginile, motivele și semnificațiile sale artistice de profunzime și modul lor de corelare cu matricea identitară a imaginarului cultural (național).

Obiectivele cercetării:

- Stabilirea reperelor de profunzime, filozofice, teologice, istorice și estetice ale imaginarului răului;
- Sistematizarea diferitor retorici de abordare literară a problemei răului;
- Examinarea aspectelor conceptuale și determinarea cadrului metodologic în investigația tematologică;
- Studierea modelelor de manifestare și reprezentare a răului în mitologia românească;
- Cercetarea tipologiilor de expresie a răului din unele producții literare reprezentative;
- Analiza corespondențelor arhetipale folclorice cu cele din poveștile lui Ion Creangă;
- Cercetarea semnificațiilor spațiilor damnate din poveștile crengiene;
- Investigarea reprezentărilor ludice ale răului din narațiunile fantastice românești;
- Interpretarea răului metafizic și a reflexiilor sale literare din proza lui Mircea Eliade;
- Realizarea unei hermeneutici literare a răului ideologic totalitar și a celui cu tentă de distopie globalistă postumană.

Noutatea și originalitatea științifică: Lucrarea impune în spațiul autohton al cercetării literare o critică a profunzimilor care investighează arsenalul de semnificații mitico-culturale ale imaginii răului dintr-o perspectivă transliterară, pluridisciplinară. Evitând abordarea unilaterală, reducționistă a textelor literare, investigația de față vine cu optica unei tratări multiaspectuale a unei problematici existențiale cheie, cu implicații teologice, mitologice, metafizice, sociale, etice și artistice.

Problema științifică soluționată: Pornind de la modalitățile de abordare a problematicii răului în mitologia cosmogonică românească, trecând prin interpretările formelor și devenirilor sale arhetipale, așa cum se prezintă acestea în opera crengiană, stăruind asupra percepțiilor artistice a răului ca distorsiune a lumii și a omului, lucrarea realizează o cercetare monografică a determinărilor, caracterului, semnificațiilor și mijloacelor de manifestare a răului în literatura română, inclusiv cea din Basarabia, a rolului și corelărilor acestei teme literare cu alte teme din imaginarul literar românesc.

Importanța teoretică și practică rezidă în propunerea unei grile mitico-aretipale de lectură și analiză a creațiilor literare, care ține cont și de perspectiva unei matrice filozofice definitorie pentru contextul cultural românesc și structurilor sale imaginare specifice.

Implementarea rezultatelor științifice: Rezultatele cercetării au fost implementate în proiecte de cercetare fundamentală în cadrul Institutului de Filologie Română „B.P.-Hasdeu” și în culegerea colectivă „Literatura din perspectiva arhetipologiei”, Chișinău: Editura Pro Libra, 2019. Rezultatele cercetării au fost diseminate în peste 20 de articole publicate în reviste de profil naționale și internaționale; 4 comunicări în plen; în peste 30 de conferințe și colocvii naționale/ internaționale și în cadrul emisiunilor televizate.

ANNOTATION

Constantin Ivanov: *The expression of evil in Romanian literature* (Ion Creangă, Mircea Eliade, Vasile Vasilache, Savatie Baștovoi etc.), PhD thesis in philology, Chisinau, 2021

Volume and structure of the thesis. The thesis consists of: introduction, three chapters, conclusions and general recommendations, more than 200 bibliographic sources, 135 pages with basic text, 4 annexes, of which one annex contains the full presentation of paragraph 1.4, declaration of assumption of responsibility, author's CV.

The results of the thesis are reflected in 27 scientific articles, of which two published in Category A journals, respectively one indexed in the SCOPUS database and another in *Emerging Sources Citation Index, Clarivate Analytics Products and Services* (Web of Science).

Keywords: imaginary, literary imaginary, cultural imaginary, folkloric imaginary, literary image, archetype, demonic, evil, devil, evil expression, representation, mythological substratum, mythical, playful, transcendental, metaphysical, mystical, ontic, primordial, existential, ideological.

Field of study: Romanian literature.

The purpose of the research is to carry out an inter- and transdisciplinary study of the problem of evil in the Romanian imaginary literary in order to identify the defining representations, its images, motives and artistic meanings of depth and their way of correlation with the identity matrix of the cultural (national) imaginary.

Research objectives:

- Establishing the depth, philosophical, theological, historical and aesthetic landmarks of the imaginary evil;
- Systematization of different rhetoric of literary approach to the problem of evil;
- Examination of conceptual aspects and determination of the methodological framework in the thematic investigation;
- Studying models of manifestation and representation of evil in Romanian mythology;
- Researching the typologies of expression of evil in some representative literary productions;
- Analysis of folkloric archetypal correspondences with those of Ion Creangă's stories;
- Researching the meanings of the cursed spaces in Creangă's stories;
- Investigation of playful representations of evil in Romanian fantasy narratives;
- Interpretation of metaphysical evil and its literary reflections in Mircea Eliade's prose;
- The realization of a literary hermeneutics of totalitarian ideological evil and the one with a tempt of post-human globalist dystopia.

Scientific novelty and originality: The work imposes in the local space of literary research a critique of the depths that investigate the arsenal of mythic-cultural meanings of the image of evil from a transliterary, multidisciplinary perspective. Avoiding the unilateral, reducing approach to literary texts, this investigation comes with the optics of a multi-faceted treatment of a key existential issue/problem with theological, mythological, metaphysical, social, ethical and artistic implications.

The scientific problem solved: Starting from the ways of approaching the issue of evil in Romanian cosmogonic mythology, passing through the interpretations of its archetypal forms and developments, as they are presented in the Creanga's work, insisting on the artistic perceptions of evil as distortion of the world and man, the work achieves a monographic research of the determinations, character, meanings and assets of manifestation of evil in Romanian literature, including that one from Bessarabia, of the role and correlations of this literary theme with other themes from the Romanian literary imaginary.

The theoretical and applicative/ practical importance lies in the proposal of a mythic-archetypal grid of reading and analysis of literary creations, which also takes into account the perspective of a perspective of a defining philosophical matrix for the Romanian cultural context and its specific imaginary structures.

Implementation of scientific results. The results of this research have been implemented in fundamental research projects within the Institute of Romanian Philology "B.P.-Hasdeu" and in the collective collection "Literature from the perspective of archetypology", Chisinau: Pro Libra Publishing House, 2019. The results of the research have been disseminated in more than 20 articles published in national and international journals; 4 plenary communications; in more than 30 national/international conferences and colloquia and in television shows.

АННОТАЦИЯ

Иванов Константин. Выражение зла в румынской литературе (Ион Крянгэ, Мирчя Елиаде, Василе Василаке, Саватие Баштовой и др.).

Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Кишинёв, 2020

Структура диссертации: введение, три главы, общие выводы и рекомендации, библиография из более 200 источников, 135 страниц основного текста, три приложения, из которых одно приложение содержит полное изложение параграфа 1.4.

Результаты исследования опубликованы в 27 научных работах, из которых две опубликованы в журналах категории А, одна проиндексирована в базе данных SCOPUS, а другая - в *Emerging Sources Citation Index, Clarivate Analytics Products and Services* (Web of Science).

Ключевые слова: воображаемое, литературное воображаемое, культурное воображаемое, фольклорное воображаемое, литературный образ, архетип, демоническое, малефический, дьявол, выражение зла, представление, мифологический субстрат, мифический, людический, трансцендентальный, метафизический, мистический, онтический, изначальный, экзистенциальный, идеологический.

Область исследования настоящей работы: румынская литература.

Цель диссертации: провести междисциплинарное и трансдисциплинарное исследование проблемы зла в румынском литературном воображаемом, чтобы выявить определяющие представления, образы, мотивы и художественные глубинные значения и то, как они соотносятся с матрицей идентичности культурного воображаемого (национального).

Задачи исследования:

- Установление глубинных, философских, теологических, исторических и эстетических ориентиров воображаемого зла;
- Систематизация различной риторики литературного подхода к проблеме зла;
- Исследование концептуальных аспектов и определение методологической основы тематического исследования;
- Изучение моделей проявления и изображения зла в румынской мифологии;
- Исследование типологий выражения зла в некоторых репрезентативных литературных произведениях;
- Анализ архетипических фольклорных соответствий с сказками Иона Крянгэ;
- Исследование значений проклятых пространств в сказках Иона Крянгэ;
- Исследование людических представлений зла в румынских фантастических повествованиях;
- Интерпретация метафизического зла и его литературных отражений в прозе Мирчи Елиаде;
- Достижение литературной герменевтики тоталитарного идеологического зла и зла с оттенком пост-человеческой глобалистической антиутопии.

Научная новизна и оригинальность исследования заключается в принуждении локальному пространству литературного исследования критику глубин, исследующую арсенал мифическо- культурных значений образа зла с транслитературной, междисциплинарной перспективы. Избегая одностороннего редукционистского подхода к литературным текстам, настоящее исследование идет с оптикой многоаспектного рассмотрения ключевой экзистенциальной проблемы, с теологическими, мифологическими, метафизическими, социальными, этическими и художественными значениями.

Решаемая научная задача: Начиная с методики исследования проблематики зла в румынской космогонической мифологии, проходя через интерпретации его архетипических форм и проявлений, как они представляются в крянгианском творчестве, настаивая на художественном восприятии зла как искажение мира и человека, диссертация представляет собой монографическое исследование определений, характера, значений и средств проявления зла в румынской литературе, включая литературу Бессарабии, роли и соотношений этой литературной темы с другими темами румынского литературного воображаемого.

Теоретическая и практическая значимость работы заключается в предложении мифическо-архетипической сетки чтения и анализа литературных произведений, которая также принимает во внимание перспективу определяющей философской матрицы для румынского культурного контекста и его специфических воображаемых структур.

Внедрение научных результатов: Результаты исследования были реализованы в проектах фундаментальных исследований Института румынской филологии „В.Р.-Hasdeu” и в коллективном сборнике „Literatura din perspectiva arhetipologiei”, Кишинев: Издательство Pro Libra, 2019. Исследовательские результаты были распространены в более чем 20 статьях, опубликованных в национальных и международных профильных журналах; 4 представлений на пленарных заседаниях; более чем 30 национальных/ международных конференциях и коллоквиумах, а также в телевизионных передачах.

INTRODUCERE

Actualitatea temei de cercetare. Problema răului a suscitat dintotdeauna un interes sporit în istoria umanității, în ciuda complexității problematicii și controversatelor sale interpretări. Este un subiect des întâlnit începând cu scrierile sacre, creațiile mitologice străvechi până în literatura zilelor noastre, a cărui „reinventare" perpetuă reflectă varietatea experiențelor și multitudinea de semnificații ce i-au fost atribuite. Pe lângă doctrinele religioase, răul devine un element-cheie și în sistemele de gândire filozofice, în literatură și în artă. Astfel, investigarea conceptului de rău impune o abordare inter- și transdisciplinară. Această perspectivă am considerat-o operantă și fertilă pentru tipul cercetării de față, în care se analizează diferite percepții și manifestări ale răului, lucru care ne permite să stabilim cadrul de cercetare, aspectele problematicii răului, pornind de la însușirile și accepțiunile sale filozofice (ontologice) și reflectarea lor în creații literare. Deși în ultimul timp s-au întreprins un șir de cercetări ce vizează imaginarul demonic și valorificarea acestuia în literatură, cercetarea noastră insistă totuși asupra unor aspecte mai puțin decantate, concentrându-se pe dimensiunea mitic-arhetipală și pe valențele sale antropologice, religioase, filozofice, psihologice și ideologice. Imaginile răului, după cum ne-a convins studiul concret, deseori relevă un substrat cu implicații profunde ale trăirilor, viziuni, credințe, mituri cosmogonice, a căror deslușire relevă noi și noi semnificații simbolice.

Pe parcursul timpului, de imaginarului demonic au fost interesați scriitori, istorici (ai religiilor, ai mentalităților, ai imaginarului), antropologi, culturologi, sociologi psihologi. În basme, povești și nuvele fantastice, răul apare frecvent drept o entitate față de care omul adoptă o atitudine ironică. Când o anumită realitate sau percepție a unui lucru ce înspăimântă, nu pot fi luate în stăpânire, zeflemeaua, ironia devine unica armă de luptă cu spiritul lor malefic. Sunt narațiuni care exprimă credințele arhaice ale omului victorios asupra răului. În alte tipuri de nuvele fantastice, răul este reprezentat cu o alură misterioasă. Misteriosul a deschis calea unei serii de analize a factorilor religioși și a motivelor mitico-culturale, precum sunt cele întreprinse de Mircea Eliade, Georges Dumezil, Henry Corbin, Ioan Petru Culianu ș.a., care vin să valorifice și să completeze celebra schemă a lui J. G. Frazer despre evoluția gândirii umane – de la magie la religie și apoi la știință. O altă formă a răului este cea de factură politică, numit de noi *rău ideologic*, care vizează un fenomen ce ia naștere în urma unui proiect utopic impus prin metode coercitive și prin manipularea conștiințelor, adică prin inventarea și afirmarea unei ideologii a violenței, antiumane și antisociale prin caracterul ei. Acest aspect este valorificat de romane precum *Povestea cu cocoșul roșu* de Vasile Vasilache, *Trei ceasuri în iad* de Antonie

Plămădeală, *Viața și moartea nefericitului Filimon* de Vladimir Beșleagă, *Pactizând cu diavolul* de Aureliu Busuioc etc.

Descrierea situației în domeniul de cercetare și identificarea problemelor de cercetare. Investigații tematice de felul celei de față propusă de noi, în Republica Moldova n-au fost întreprinse. Am insistat asupra unei abordări pluridisciplinare cu intenția expresă de a realiza o exegeză a creațiilor literare care ar trece dincolo de text, spre insolitul, abisalul psihologic al operei. Obiectul de bază al cercetării noastre este nemijlocit literatura. Dar, deoarece analizele noastre vizează problematica răului, a fost nevoie de o transgresare hermeneutică spre straturi de profunzime, pentru care literarul este forma, învelișul sensibil al unor înțelesuri și semnificații de natură metafizică, sociologică, antropologică sau de altă natură. Studiul structurilor imaginare necesită transcenderea granițelor unei rigori metodologice specifice, de exemplu, structuralismul, devenind mai degrabă un mod de cunoaștere cu atribute de relaționare ale cercetării imaginarului și istoriei culturale. Acest mod de abordare a creațiilor literare ne ajută să identificăm aspectele fundamentale ale metafizicii răului în viața personajelor, marcate de diverse conflicte interioare. Deși putem crea impresia că abordarea noastră vizează o chestiune ce ține de ordinul eticii, totuși perspectiva noastră vizează expresia răului ca reprezentare a instanței ce înglobează din principiu problema răului și pe care noi o analizăm de pe o poziție scientistă (panteistă) și cu instrumente specifice cercetării imaginarului, pentru că în mod cert ne interesează reprezentări ale răului în literatură, nu convingeri despre acesta.

Scopul și obiectivele tezei constau în realizarea unei cercetări inter- și transdisciplinare a problematicii răului și reflectarea acestuia în imagini, motive și simboluri literare. Noutatea demersului nostru critic în cercetarea noastră doctorală „Expresia răului în literatura română (I. Creangă, M. Eliade, V. Vasilache, S. Baștovoi ș.a.)" rezidă în lărgirea perspectivelor și grilelor de interpretare a imaginii literar-arhetipale a maleficului. Datorită conceptelor și informațiilor furnizate de domenii precum teologia, filozofia, istoria, psihologia analitică și antropologia, ne vor permite să observăm evoluția perceperii imaginii răului și a personajului demonic de la dimensiunea sa mitică la cea artistică, în care vom analiza semnificațiile sale artistice de profunzime și modul lor de corelare cu matricea culturală a imaginarului național. Realizarea scopului propus s-a axat pe următoarele obiective:

- Stabilirea reperelor de profunzime, filozofice, teologice, istorice și estetice ale imaginarului răului;
- Sistematizarea unor retorici de abordare a problemei răului atât în spațiul cultural universal, cât și în cel românesc;

- Examinarea unor aspecte conceptuale principale și cadrul metodologic în investigația tematologică abordată;
- Evaluarea celor mai importante contribuții în cercetarea mitologiei cosmogonice și analiza unor modele primare de manifestare și reprezentare a răului în miturile românești;
- Disocierea tipologiilor de expresie ale răului în producțiile literare analizate;
- Analiza unor corespondențe arhetipale ale răului și proiecția acestora, cât și a semnificațiilor spațiilor damnate din poveștile crengiene;
- Investigarea diverselor manifestări și percepții ludice ale răului în unele basme, povești și nuvele fantastice românești;
- Interpretarea aspectului malefic și a reflecțiilor sale literare în proza fantastică a lui Mircea Eliade;
- Realizarea unei hermeneutici literare a răului ideologic totalitar și a celui cu tentă de distopie globalistă postumană.

Noutatea științifică (problema științifică importantă soluționată în domeniul respectiv) constă în impunerea în spațiul autohton al științei literare a unei critici de profunzime a operei, care investighează arsenalul de semnificații mitico-culturale a imaginii răului dintr-o perspectivă transliterară și pluridisciplinară. Evitând abordarea unilaterală, reducționistă a textelor literare, investigația de față vine să analizeze aspectul tematic prin optica unei tratări multiaspectuale a unei problematici existențiale cheie, cu implicații teologice, metafizice, sociale, etice și artistice. Făcând recurs la investigarea expresiei răului, ce exprimă mai mult decât ne poate oferi critica textualistă, am putut identifica semnificații ample din matricea gândirii populare și a moștenirii arhetipale în cele mai reprezentative (în sensul că sunt relevante subiectului pus în discuție) creații literare. Pornind de la modalitățile de abordare a problematicii răului în mitologia cosmogonică românească, trecând prin interpretările formelor și devenirilor sale arhetipale, așa cum se prezintă acestea în opera crengiană, stăruind asupra percepțiilor artistice ale răului ca distorsiune a lumii și a valorilor umane, lucrarea realizează o cercetare monografică a determinărilor, caracterului, semnificațiilor și mijloacelor de manifestare a răului în literatura română, inclusiv cea din Basarabia, a pregnanței acestei teme literare în imaginarul literar românesc și a interferenței ei cu alte tematici.

Importanța teoretică și valoarea aplicativă a lucrării constă în sistematizarea aspectelor conceptuale a ceea ce poate fi numit și reprezentat prin noțiunea de „rău”. Rezultatele acestei cercetări pot servi drept un bun suport teoretico-aplicativ în valorificarea creațiilor literare sub alte criterii exegetice. Sunt propuse piste interpretative originale, în care operele

literare pot fi comentate din perspectiva ludică, mitico-filozofică, sub aspect ideologic sau chiar din perspectiva lingvisticii mitologice. Teza scoate în evidență unele direcții importante de cercetare care, după părerea noastră, au adus unele clarificări esențiale a modului în care problema răului a impus unele coordonate de cercetare în filozofie, dar și în studii ale imaginarului. Interpretarea fenomenelor/imaginilor literare și a actului artistic sub aspect tematologic oferă o deschidere spre universalitate.

Suportul metodologic și teoretico-științific

Demersul nostru metodologic vizează în principiu o abordare arhetipală a imaginilor și a reprezentării problemei răului în imaginarul literar. Fapt care am constatat că arhetipologia deține un instrumentar de cercetare ce ne permite o analiză multiaspectuală (comparatistă) a profunzimilor unor imagini literare. Este o modalitate ce ne permite sondarea în abisalitatea operei literare și elucidarea întregului spectru de semnificații. În procesul cercetării noastre au stat la bază următoarele metode de cercetare: *metoda comparatistă*, *studiul interdisciplinar*, *hermeneutica simbolurilor și a miturilor*, *arhetipologia*, *exegeza literară*, *analiza și problematizarea filozofică*.

Temelia teoretico-științifică a tezei cuprinde următoarele direcții de bază:

- Dierecția filozofică: Luigi Pareyson, Nikolai Berdiaiev, Paul Ricoeur, Rudolf Steiner, C.G. Jung, Lucian Blaga, Constantin Noica, Ștefan Afloroaei, Gheorghe Vlăduțescu, Adrian Șuștea ș.a.
- Istorii ale diavolului/mentalităților: Daniel Defoe, Robert Munchembled, Gerald Messadie, Paul Carus, Denis de Rougemont, Georges Minois, Rene Girard ș.a.
- Studii semiotice și teorii ale imaginarului: Gilbert Durand, Eugen Coșeriu, Umberto Eco, Mircea Eliade, Corin Braga ș.a.
- Cercetări mitologice: Mircea Eliade, Romulus Vulcănescu, Tudor Pamfile, Elena Niculiță-Voronca, Ion Otescu, Nicolae Cartojan, Ovidiu Papadima ș.a.
- Cercetări literare: Georges Bataille, Moses Gaster, George Călinescu, Vasile Lovinescu, Eugen Simion, Mircea Păduraru, Simona Maria Drelciuc ș.a.
- Dicționare: Jean Chevalier, Victor Kernbach, Ivan Evseev, Lazăr Șăineanu, August Scriban, Romulus Antonescu, Ene și Ecaterina Braniște, Mihai Coman ș.a.

Aprobarea rezultatelor. Rezultatele cercetării doctorale au fost prezentate în cadrul a două emisiuni televizate (*Andrei Țurcanu în dialog cu Constantin Ivanov: Expresia răului în literatură* partea I în iulie 2020 și partea a II-a în august 2020), au fost prezentate comunicări în plen la conferințe naționale cu participare internațională (4 comunicări în plen la tematica problemei investigate). O mare parte dintre articole ce vizează tematica cercetării doctorale au

fost publicate la diferite categorii, precum lingvistică, filozofie, spiritualitate/religie, antropologie culturală, lingvistică mitologică (etimologie), folclor, istorie și estetică literară, teorie literară ș.a. Rezultatele investigațiilor sunt reflectate în 15 articole publicate în reviste naționale recenzate, dintre care în reviste de categoria A un articol (indexat în SCOPUS), 5 articole în reviste naționale de categoria „B", 7 articole în reviste de categoria „C", 2 articole în alte reviste (Revista *Philologia*; *Revistă de știință sicioumană*; *Revista de Știință, Inovare, Cultură și Artă „Akademos"*; *Revista de Filozofie, Sociologie și Științe Politice, Revista de lingvistică, literatură și folclor*) și 7 publicații în materialele conferințelor naționale. De asemenea, două articole publicate în reviste internaționale (România) – unul publicat în *Studia Universitatis Babes-Bolyai,* Seria *Philologia* (Categoria A, revistă indexată în *Emerging Sources Citation Index, Clarivate Analytics Products and Services* (Web of Science)) și al doilea în *Journl of Romanian Literary Studies* (indexat în baze de date internaționale (BDI)), și 2 articole publicate în culegeri internaționale: *Identities in Globalisation. Intercultural Perspectives*, Târgu Mureș, România; *Jurnalul libertății de conștiință*, Les Arcs, Franța. Principalele teze ale investigațiilor noastre au fost prezentate la peste 30 de conferințe și colocvii internaționale și naționale: Institutul de Studii Multiculturale ALPHA din Târgul Mureș (2020); Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu" din Cluj-Napoca (2019); Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu"(10 comunicări în 2016, 2017, 2018, 2019, 2020) Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă" din Chișinău (2016); Universitatea de Stat din Comrat (2016); Universitatea de Stat „Dimitrie Cantemir" din Chișinău (4 comunicări în 2017, 2017, 2019, 2020); Universitatea Liberă Internațională din Moldova (2019); Universitatea de Stat din Moldova (2019); Universitatea de Stat „B. P. Hasdeu" din Cahul (2 comunicări în 2018 și 2019); Universitatea de Stat „Alecu Russo" din Bălți (2 comunicări în 2017 și 2018) ș.a.

Sumarul compartimentelor tezei. Teza de doctorat cuprinde: adnotare, introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie și anexe (dintre care o anexă conține desfășurarea unui paragraf ce nu a putut fi inclus în corpusul de bază al tezei). În **Introducere** este argumentată actualitatea temei; sunt stabilite scopul și obiectivele cercetării, noutatea științifică (problema științifică importantă soluționată în domeniul respectiv), Suportul metodologic și teoretico-științific, importanța teoretică și aplicativă a lucrării, aprobarea rezultatelor și sumarul compartimentelor tezei.

În **Capitolul I**, intitulat ***Premise ale unei cercetări tematologice: răul*** au fost identificate substraturile problemei răului și modul în care aceasta a fost abordată în filozofie, teologie, antropologie, psihologie și desigur cum această problematică a fost dezbătută în studii ce au avut ca obiect de cercetare creația literară. Am punctat unele aspecte conceptuale și metodologice ce

țin de cercetarea problemei răului reflectat în creații literare, precum și o posibilă teologizare a acestuia. De asemenea, am putut constata că entitatea răului este reprezentată în mitologia cosmogonică românească cu diverse numiri precum Nefârtatul, dracul, Antihârț, ghiavolul ș.a. După unele mituri, acest personaj a jucat un rol esențial în tot procesul de creație, dar și în desfășurarea proceselor de construire a civilizației umane. Astfel, potrivit miturilor cosmogonice românești, răul este un principiu fără de care nu poate fi posibilă „Lumea" în tot ansamblul ei, pentru că tot ceea ce există în „Univers" poartă în sine și niște accente drăcești. Modul în care universul este constituit în viziunea mitică denotă într-o anumită măsură atitudinea omului arhaic față de principiul răului. Această atitudine este mai degrabă una zeflemitoare, timp în care omul își poate permite unele excese, cum ar fi luarea în derâdere.

În **Capitolul II**, intitulat ***Expresia răului în opera lui Ion Creangă***, sunt analizate câteva povești crengiene din perspectiva arhetipală, în care răul poate fi reprezentat întocmai după expresia celui întâlnit și în miturile cosmogonice. Au fost identificate unele numiri ale răului din opera povestitorului humulești, și am stabilit, cu explicații detaliate în anexa nr. 2, substratul mitologic ce constituie într-o oarecare măsură o semnificație sau alta a supranumelor date diavolului, precum Aghiuță, Sărsăilă, Drac împelițat, Cornoratul, Scaraoțchi ș.a. În acest sens, am dezvăluit aspecte inedite ale operei crengiene și am încercat să analizăm unele povești crengiene dintr-o perspectivă arhetipală a ceea ce poate fi și reprezenta la nivel imaginar răul. Astfel, poveștile *Dănilă Prepeleac*, *Ivan Turbincă* și *Povestea lui Stan Pățitul* au putut fi interpretate după principiul contemplării în abisalitatea și profunzimea semnificațiilor ce ne poate oferi o lectură detașată de rigorile structuralismului, fiind constatate o multitudine de conexiuni cu mentalitatea folclorului, cu miturile străvechi, cu felul de a înțelege și a interpreta lumea de către omul arhaic. S-a încercat, de asemenea, stabilirea unor delimitări între imaginea tradițională a diavolului, ca reprezentare a răului absolut într-o ecuație maniheică a lumii și imaginea „umanizată" printr-un comic de situații alternând între fantastic și burlesc al diavolului pe care a reușit să-l ilustreze Ion Creangă.

Capitolul III, intitulat ***Răul ca distorsiune a lumii și reprezentările sale artistice***, propune o clasificare a răului. În acest sens, după tipul de rău reprezentat s-a constatat că în unele basme, povești sau nuvele fantastice de cele mai multe ori persistă un rău de care omul poate face haz pe seama lui, numindu-l un rău cu expresii ludice, întâlnit, bunăoară, la autori precum Ion Luca Caragiale, Costache Negruzzi, Ion Agârbiceanu, Gala Galaction, Petre Ispirescu, George Topârceanu s.a. Alt tip de reprezentare a răului este perceput în sens transcendental sau misterios, dar care se manifestă într-o irumpere a maleficului prin intermediul unor personaje nefaste, mefistofelice. Or, acest tip de rău este legat de cele mai multe ori de niște experiențe

aproape oculte, prin care ontologicul este provocat sau zgândărit spre a se manifesta cu orice preț, precum se poate observa în nuvela *Sărmanul Dionis* a lui Mihai Eminescu sau în unele romane fantastice ale lui Eliade. Ultimul tip de reprezentare a răului este cel ce poate fi provocat de unele legi și constrângeri politice impuse personajelor și pe care l-am numit *rău ideologic*. Or, acest tip de rău este existențial cu implicații etice și se manifestă de cele mai multe ori prin atrocități împotriva demnității umane comise de regimuri totalitare, ilustrat foarte bine de autori ca Antonie Plămădeală, Ioan Petru Culianu (într-o anumită măsură), Vasile Vasilache, Aureliu Busuioc, Vladimir Beșleagă, Savatie Baștovoi ș.a.

Cuvinte-cheie: *imaginar, imaginar literar, imaginar cultural, imaginar folcloric, imagine literară, arhetip, demonic, malefic, diavol, expresia răului, reprezentare, percepție, substrat mitologic, mitic, ludic, transcendental, metafizic, manifestare, ontic, primordial, existențial, ideologic* ș.a.

1. PREMISE ALE UNEI CERCETĂRI TEMATOLOGICE: RĂUL

1.1. Din istoricul abordării problemei răului

În cele ce urmează încercăm să abordăm, în limitele cadrului general, problema răului și a imaginarului care îl implică, dând preferință noțiunii de *expresie a răului*, prin care înțelegem dimensiunea filozofică, dar și cea arhetipală a tot ceea ce numim și reprezentăm la nivel imaginar prin conceptul de rău. „Răul" este un subiect întâlnit frecvent atât în scrierile sacre recunoscute, cât și în scrierile mitologice străvechi. Începând cu *Epopeea lui Ghilgameș* și continuând cu mitologia egipteană, greacă ș.a., ideea de rău atestă o frecvență constantă. O valorificare oarecum aparte este concepția răului dezvoltată de stoicism (c. 300 î. H.) ca o necesitate prin care binele să se poată manifesta. Printre cele mai pătrunzătoare reprezentări ale răului se numără celebrele asocieri cu imaginea îngerului răzvrătit împotriva lui Dumnezeu din *Isaia* capitolul 14, dar și cea a identificării sale cu șarpele din debutul cărții *Geneza*. Dualismul din gnosticismul sec. I și II d. H. și din scrierile maniheiste din sec. III d. H., asociază lumea spirituală cu „principiul binelui", iar pe cea materială cu „principiul răului". Principii antagonice, aflate într-o luptă continuă (*Dicționar de filozofie și logică*, 1999, p. 152, 215-216), răului îi revine constant semnificația de oponent al binelui. În concepția patristică, răul reprezintă coruperea binelui printr-un proces de (auto)pervertire. De exemplu, la Preafericitul Augustin (354-430), discuția despre rău s-ar putea rezuma la celebra sintagmă a privării prin absență – *malum est privatio boni*, dar și la expresia devenirii de la cauză ontologică la cauză existențială – *malum est enim male uti bono* (răul este utilizarea proastă (rea) a binelui) (Augustin, 2003, p. 192). Și în scrierile areopagitice, ideea de rău se înscrie în aceeași concepție augustiniană, răul ia naștere în urma neproductivității binelui, dar și a unei abateri de la rânduiala firii, subiect comentat pe larg în articolul *Problema răului în scrierile areopagitice* publicat de noi în *Revista de filozofie, sociologie și științe politice* (Ivanov, 2018, p. 176-182).

În argumentele Sf. Grigore de Nyssa (335-395), răul nu se regăsește într-un act asumat de voință, ci este mai degrabă un fapt produs neintenționat. Într-o definire a răului caracteristică pentru întreaga concepție patristică, Sf. Maxim Mărturisitorul (581-662) afirmă următoarele: „Răul nici nu era, nici nu va fi ceva ce subzistă prin firea proprie. Căci nu are în niciun fel ființă, sau fire, sau ipostas, sau putere sau lucrare în cele ce sunt. Nu e nici calitate, nici cantitate, nici relație, nici loc, nici timp, nici poziție, nici acțiune (ποίησις), nici mișcare, nici aptitudine, nici patimă (pasivitate, aferent) contemplată în chip natural în vreo existență și niciuna din acestea toate nu subzistă prin vreo înrudire naturală. Nu e început (principiu), nici mijloc, nici sfârșit. Ci ca să-l cuprind într-o definiție, voi spune că răul este abaterea (έλλειψις) lucrării puterilor (facultăților) sădite în fire, de la scopul lor" (2005, p. 29).

Dacă am urmări un itinerar al reflecției filozofice vizavi de problema în chestiune la marii gânditori, am putea puncta succint direcțiile și nuanțele care conturează conceptul de rău și manifestările sale (Ivanov, *Reflecții*, 2020). Bunăoară, pentru Platon (c. 428-c.438 î. H.), care a influențat concepția patristică în ceea ce privește problema dezbătută, răul nu este o expresie existențială, ci e mai degrabă o expresie a posibilului, un principiu ontologic, esență a neființei. Pe când Aristotel (384-322 î. H.) presupune că răul nu există dincolo de lucruri, ci mai degrabă acesta ține de calitățile ființelor vii și e posibil doar în act, nu e legat de virtualitate (cel produs, nu cel ce este) (Aristotel, 2007, p. 350-352).

În Evul Mediu, Thoma de Aquino (c. 1225-1274) abordează în *Summa Theologiae* problema răului, pe care o apropie foarte mult de demersul teodiceei. Prin negarea binelui ca principiu de ființare a răului, el exclude posibilitatea asumării lui, pentru că „răul nu-i cognoscibil prin sine însuși (adică nu poate fi asumat, notă C. I.), deoarece natura răului înseamnă lipsa binelui. Răul nu poate fi nici definit, nici cunoscut decât numai prin intermediul binelui" (Thoma de Aquino, 1997, p. 244). Aspect pe care filozoful german Leibnitz (1646-1716) îl va dezvolta în celebra sa lucrare *Teodiceea* (1710), sincronizat, de asemenea, cu ideea patristică a identificării unui scop admisibil în existența răului, adică justificarea atât ontologică, cât și cea existențială a răului, întrucât „răul nu are o cauză eficientă, ci deficientă" (Leibnitz, 1997, p. 106).

Începând cu filozofia raționalistă, ale cărei baze le-a pus René Descartes (1596-1650), problema răului începe să aibă o abordare independentă de interpretarea religioasă sau teologică. Benedict Baruch Spinoza (1632-1677) se situează și el pe pozițiile filozofiei moralei și admite că binele este cel ce reprezintă întreaga capacitate de cunoaștere și înțelegere a naturii umane, iar răul este incapacitatea sau ceea ce împiedică realizarea acestui scop (binele – ceea ce e folositor, răul – ceea ce împiedică să ne bucurăm de un bine oarecare) (Spinoza, 1993, p. 143-144). Din punctul de vedere al problemelor fundamentale ale existenței umane, Blaise Pascal (1623-1662) califică răul drept un produs al naturii umane, considerând că acesta este mult mai ușor de atins decât binele (Pascal, 1998, p. 310). În viziunea idealismului critic (transcendental) al lui Immanuel Kant (1724-1804), răul devine o consecință a rațiunii (Kant, 2003, p. 23, 79). În continuarea filozofiei idealiste, Hegel (Georg Wilhelm Friedrich) (1770-1831) susține că răul începe de la manifestarea unei autosuficiențe a propriului „sine", când „ființa-pentru-sine concentrată în sine" își reclamă nemijlocit dreptul de a fi îndestulat esenței sale (Hegel, 1995, p. 441-442). Friedrich Nietzsche (1844-1900) asociază răul cu odihna lui Dumnezeu. În „Ecce homo" el face următoarea afirmație: „Dumnezeu însuși a fost acela care la capătul zilei de muncă s-a așezat ca șarpe sub arborele cunoașterii: se odihnea de faptul de a fi Dumnezeu… Făcuse

totul prea frumos… Diavolul nu este altceva decât lenevia lui Dumnezeu în fiecare a șaptea zi" (Nietzsche, 1991, p. 64). Prin plasarea răului într-un substrat metafizic prin care diavolul își poate face simțită prezența, nu se pune la îndoială realitatea acestuia, ci doar va întări percepția clasică precum că răul este o absență a binelui prefigurat în figura diavolului, aspect pe care l-am analizat în raport cu creația poetică a lui Andrei Țurcanu (Ivanov, *Expresia,* 2018). Despre realitatea figurii diavolului era pe deplin convins și autorul faimoasele *Litanii către Satan*, Charles Baudelaire, care a și formulat celebra frază: „that one of the devil's best ruses is to persuade you that he does not exist!" (1970, p. 61) (traducere proprie: *un mare vicleșug al Diavolului este să ne convingă că nu există*). Pentru filozoful mistic rus Nikolai Berdiaev (1874-1948), răul înseamnă libertatea irațională ce răstoarnă centrul ierarhic și distruge armonia firească a ființei (Berdiaev, 2009, p. 178-190). În *Dialectica existențială…* el susține că răul rezultă „din pierderea integrității, din ruptura de centrul spiritual și din formarea de centri autonomi, care încep să trăiască o viață independentă" (Berdiaev, 2010, p. 103). Așadar, acestea ar fi câteva reflecții filozofice ce țin de interpretarea răului, care desigur se regăsesc, în expresii diferite, și în scrierile gânditorilor români, și în operele literare sau cele folclorice ale poporului nostru. Ele ne vor permite o înțelegere mai largă a nuanțelor a ceea ce cuprinde conceptul de *rău*.

Dacă e să ne referim la imaginarul demonic, cu reprezentările sale adiacente din miturile, credințele, superstițiile populare, dar și din literatura cultă, diavolul este figura (tematica) centrală și subiectul investigațiilor întreprinse de scriitori, istorici (ai religiilor, ai mentalităților, ai imaginarului), antropologi, culturologi, sociologi, dar și de psihologi. Din bogata bibliografie la tematica noastră amintim doar câteva titluri mai importante: *Malleus Maleficarum* (1487), *The history of the Devil* de Daniel Defoe, *Istoria diavolului: ideea de rău de la origini până în prezent* de Paul Carus, *O istorie a diavolului* de Robert Muchembled, *Istoria generală a diavolului* de Gerald Messadié ș.a. Pentru Daniel Defoe diavolul este un instrument de pervertire a naturii umane, „it is this magnificent instrument in the hands of the Devil, which, under the closest disguise, agitates every passion, bribes every affection, blackens every virtue, gives a double face to words and actions, and to all persons who have any concern with them, and, in a word, makes we all devils to one another"[1] (Defoe, 1845, p. 216). Aplecându-se asupra conotațiilor răului în ansamblul cultural uman (mituri, manuscrise, sculpturi, creații literare ș.a.), Paul Carus (1852-1919) conchide: „Diavolul este răzvrătitul universului, solitar din imperiul unui tiran, contrariul uniformității, disonanța de la armonia universală, excepția de la regulă, particularul din universal, întâmplarea neprevăzută care încalcă legea; el este individualitatea

[1]Traducere proprie: „este acest instrument magnific aflat în mâinile Diavolului, care, sub cea mai apropiată deghizare, agită fiecare pasiune,corupe fiecare afecțiune, înnegrește fiecare virtute, dă o ambiguite cuvintelor și acțiunilor și tuturor persoanelor care au vreo preocupare, într-un cuvânt, ne face pe toți diavoli unii cu alții."

tentației, aspirația de a atinge originalitatea […] el răstoarnă monotonia care ar putea să inunde sferele universale…" (2015, p. 382).

Istoria generală a diavolului de Gerald Messadié (1931-2018), apărută în 1993, explică existența diavolului prin nevoia omului de a se teme de ceva ce-l depășește, de monstruos, și prin necesitatea de a pune pe seama cuiva propria răutate și propriile eșecuri. Diavolul, conchide autorul, nu este altceva decât o „fantasmă colectivă", ascunzând în ea tentația omului din toate timpurile de a demoniza și a crea tipare pentru alimentarea fricii *celuilalt*: „Mahomed are nevoie de Diavol pentru a-și înfricoșa dușmanii și a-și justifica jafurile, iar papa, pentru a-l mulțumi, îi oferă aceste bule. La nivel înalt unde se iau deciziile, diavolul nu e decât o ficțiune de propagandă ce servește pentru a justifica planurile tenebroase sau de-a dreptul infame ale prinților. Dacă un rege sau un papă din epocă ar fi crezut cu adevărat în Diavol, el ar fi înspăimântat, în primul rând, de propria-i mârșăvie. Diavolul este o sperietoare a plebei…" (Messadié, 2008, p. 344).

În *O istorie a diavolului* de Robert Muchembled se urmărește îndeaproape metamorfozele demonicului și explorează, după cum spune autorul în introducere, „o fațetă importantă a imaginarului occidental" care vizează reprezentările răului în cultura europeană (Muchembled, 2002, p. 7-16). Istoria diavolului întreprinsă de autor debutează cu „intrarea lui Satan pe scena occidentală" în sec. al XII-lea și al XV-lea, perioadă determinată de influențe religioase și teologice puternice, în care s-a conturat imaginea unui rău/diavol îngrozitor. După ce trece în revistă faimoasele superstiții ale evului mediu târziu, elaborează o sinteză a ceea ce constituia literatura satanică și cultura tragică din anii 1550-1650. Apoi, de la clasicism la romantism, autorul urmărește maniera în care răul este tratat cu mijloacele fantasticului. Ultimele capitole sunt dedicate perioadei sfârșitului de mileniu doi, în care diavolul, începând cu filme, benzi desenate, publicitate, se identifică cu plăcerile vieții asimilate în mod hedonist de individ. Concluzia la care ajunge Robert Muchembled este un îndemn de a continua cercetările pe marginea problematicii răului pentru „a înțelege locul pe care-l deține în universul nostru mintal, în imaginarul nostru, în sensul în care reprezentațiile depozitate ale unui individ influențează asupra acțiunilor sale" (Muchembled, 2002, p. 139-147).

Istoricul francez George Minois, adept al curentului „noua istorie" și cunoscut ca fiind unul dintre cei mai importanți experți în istoria socială și a mentalităților religioase, construiește atent în *Istoria infernurilor* (1991), *Diavolul* (1998) și *Originile răului. O istorie a păcatului strămoșesc* (2002), o panoplie diacronică a problematicii răului. Autorul analizează marile sisteme mitologice și religioase prin care identifică distincții specifice ale diavolului înscrise în etichete precum: Diavolul teologilor, Diavolul monastic, Diavolul popular, Diavolul artiștilor,

Diavolul manihean și catar, Diavolul musulman, Diavolul evreu, terminând cu Diavolul pe canapea (a psihanalistului), ajungând la concluzia că „Diavolul, discret redus de teologii contemporani la rangul de accesoriu îndoielnic, pare a începe o nouă și dublă carieră: în științele umane și în circuitul comercial, domenii gata să recicleze toate noțiunile tradiționale pentru a le vinde într-un nou ambalaj. Se pare că diavolul, care a știut să se adapteze la toate culturile și la toate schimbările de mentalitate, are încă un viitor. Ca și Dumnezeu, dacă nu ar exista, ar fi trebuit inventat" (Minois, 2003, p. 111).

Pe lângă lucrările ce prezintă istoria diavolului/răului în diferite accepții, înțelesuri și forme de manifestare, mai putem întâlni o mulțime de alte studii ce abordează aceeași problemă, dar care nu-și propun să respecte rigorile de elaborare a unei istorii a diavolului. Astfel de lucrări sunt împânzite cu reflecții, deducții, observații, interpretări mai mult sau mai puțin personalizate, care poartă de fapt amprenta unui sau a altui domeniu de cercetare precum: știința filozofică, antropologie, sociologie, psihologie, filologie ș.a. Spre exemplu, întemeietorul curentului personalist în filozofie, Denis de Rougemont (1906-1985), scrie, în urma unei provocări, *Partea diavolului* (1942). Autorul este preocupat de identificarea diavolului în realitatea istorică, cu determinările și modul în care acționează principiul demonic în structurile realului, adică în afara mitului. Se întrevede clar dimensiunea raționalistă, cu un puternic caracter polemic, care impune un alt înțeles a ceea ce numim a fi diavolul, mai cu seamă, când la mijloc sunt caracteristicile răului din societatea modernă profund „babelizată". Autorul reușește să ne prezinte evoluția, dar și prestația imaginii diavolului pe scena istoriei umane, pornind de la o distincție principială a demonicului exprimat prin etichete mitice de genul: ispititorul, acuzatorul, mincinosul, prințul acestei lumi ș.a.m.d., de răul identificat în idei, în centre/direcții/mișcări/evenimente/curente culturale, în societate, în Biserică ș.a.m.d. Concluzia se impune de la sine: „Suma binelui și a răului, în fiecare secol, este probabil aceeași: timpul nu e mai rău decât altele, în ciuda victoriilor progresului. Numai distribuirea viciilor și virtuților se modifică, după cum Diavolul își reînnoiește energia ispitelor sale" (Rougemont, 1994, p. 122).

Profesorul de literatură comparată, René Girard (1923-2015), cunoscut drept un bun specialist în antropologia religioasă, publică în 1999 *Prăbușirea satanei*, o analiză, după cum recunoaște autorul, nereligioasă, dar care ajunge la religios. Materialul supus analizei sunt evangheliile, precum și contextul istoric al acestora, dar și contextul hermeneutic, în care apare ideea de Satan, suprapusă peste modelul Cristos. În fond, antropologia pe care autorul o construiește în cercetarea răului este extrasă din revelația evanghelică, unde „Personajul Satanei sau al diavolului este încă și mai revelator: el teoretizează nu numai tot ce teoretizează scandalul,

ci pe deasupra și puterea generatoare a mimetismului conflictual sub raportul religiosului mitic" (Girard, 2006, p. 146).

Un interes deosebit pentru problema răului dar și pentru personajul demonic, l-au manifestat și psihanaliștii. Potrivit unei observații pe care o va face George Minois, „diavolul, desconsiderat de către teologi, este resuscitat de psihanaliști, pentru o a doua viață" (2003, p. 110). În mare parte, psihanaliza consideră că răul este o declanșare involuntară a unor porniri instinctive, legate de cele mai multe ori de sexualitate. Pentru Sigmund Freud (1856-1939), personajul demonic este un rezultat al nevrozei, răul este cadrul traumatic declanșat de un sentiment al vinovăției, care de altfel se poate trata, respectiv diavol poate dispărea la finele tratamentului (Freud, 2009, p. 330-370). Comentând direcția freudiană în investigarea răului, Denis de Rougemont afirmă că „nu există Diavol în ochii freudiștilor, ci doar o credință în Diavol, rezultând din «proiecția» unui sentiment de culpabilitate" (Rougemont, 1994, p. 40). C. G. Jung (1875-1961) consideră că diavolul este o imagine-tip din inconștientul colectiv, dar impregnată în structura conștiinței individuale. Conștiința (structura individualității personale), crede el, se raportează în mod constant la diferitele percepții ale răului, ajungând să se întrebe într-o manieră pesimistă de ce există teribilul conflict între bine și rău? Iar inconștientul (ansamblul fenomenelor arhetipale alimentate de mit) poate răspunde într-o manieră deja optimistă cam așa: „fii atent, atât binele, cât și răul au nevoie unul de celălalt; până și în cel mai bun lucru, există germenele răului, și nimic nu este atât de rău încât din el să nu poată rezulta ceva bun" (Jung, *Opere*, vol.7, p. 210). Atâta timp cât expresia primordială a răului va avea sens în limitele mitului, acesta nu va înceta să se reactiveze în inconștientul colectiv. Astfel, Jung merge dincolo de psihanaliza freudiană și-i atribuie răului o dimensiune ontologică, adică o constantă a reprezentării arhetipale, chiar dacă-i urmărește implicațiile existențiale. Acesta devine pentru Jung o expresie personală, mai cu seamă e un contrariu personal ce necesită o confruntare directă sau, după cum susține în *Cartea roșie*, a te preocupa de diavol înseamnă mai degrabă a te înțelege pe tine însuți (2012, p. 261). Iar filozoful francez Jean-Jacques Wunenburger, ce merge pe filiera cercetărilor jungiene și a celor din domeniul imaginarului (Gaston Bachelard, Gilbert Durand) afirmă că „Or une part d'imaginaire comprend des images fortes, disposant de forces psychiques, qui agissent sur les esprits, leur donnent des fins sensibles, figuratives, des moyens privilégiés (surdéterminés ou d'autres honnis ou diabolisés), dès lors qu'elles sont libérées de leur anomie, mais insérées dans des chaînes mythiques, des totalités narratives, dont elles servent de noyaux directeurs. Entre la réalité concrète perçue par les sens et le monde abstrait de la raison, il existe un plan intermédiaire, fait de souvenirs, d'affects, d'anticipations, de simulations et de fictions, qui nous occupent une large partie de

notre temps, qui déterminent nos états d'âme, orientent nos pensées, guident nos décisions, influent sur nos comportements, bref constituent la substance de notre vie psychique"[2] (Wunenburger)

Ceva mai aproape de domeniul literar, doar ca metodă principială a unui model de abordare, ținem să amintim de lucrarea filozofului italian Luigi Pareyson (1918-1991), *Ontologia Libertății. Răul și suferința*. Lucrarea e o abordare filozofică a problematicii răului în raport cu actul de libertate. Autorul recurge la opera dostoievskiană pentru a-și susține conceptele, precum și pentru a exemplifica implicațiile ontologice ce vizează problema răului. Hermeneutica conștiinței religioase și a mitului, întreprinsă de Luigi Pareyson, ne oferă un model de abordare a problemei răului ca principiu și ne pune la dispoziție instrumentele de cercetare a expresiei acestuia în operele literare. Prin mit autorul înțelege „garantul" de universalitate a unui adevăr, a unei imagini, a unei experiențe devenite model ontologic: „mitul e o posesie a adevărului profund" (Pareyson, 2005, p. 28). Modul prin care autorul reușește să urmărească întregul spectru de „constelare" a răului, de la răul posibil la cel existențial, cu toate nuanțele și manifestările sale, se apropie foarte mult de domeniul de cercetare literară. Prin urmare, ceea ce vom încerca să realizăm în partea practică a tezei noastre va fi tocmai această hermeneutică a unor imagini literare, personaje și experiențe ce se înscriu în modelele sau în tiparele universale, adică în expresii arhetipale care doar abordate în asemenea mod pot să ne reveleze semnificațiile profunde ale conceptului de rău în operele literare concrete.

Această latură a problematizării filozofice a unei opere literare, după modelul celui realizat de Luigi Pareyson asupra operei lui Dostoievski, se aseamănă până la un punct cu ceea ce foarte bine a reușit Georges Bataille în colecția de studii *Literatura și răul* (1957). Georges Bataille alege opt autori reprezentativi, la care răul fie este un mod de a exprima dragostea pentru adevăr (Proust), fie un chip de autocunoaștere (Bronte), un fel de a blama (Baudelaire) și totodată o cale de a exprima setea de libertate dusă la extremă (Sade), un tipar prin care poate fi revendicat și acceptat ca valoare spirituală (Genet), o modalitate de a-și arăta nebunia (Blake), o posibilitate de a-și exprima confuzia față de sistemele birocratice (Kafka) și o manieră de a vorbi mai omenește despre rău (Michelet). Georges Bataille urmărește cu multă suplețe felul în care literatura artistică tratează problemele ce țin de rău. Deși nu atribuie conceptului conotații mitice sau arhetipale, totuși constată că răul e un laitmotiv indispensabil creației literar-artistice.

[2] Traducere proprie: Dar o parte din imaginație include imagini puternice, având forțe psihice, care acționează asupra spiritelor, le dau scopuri, mijloace sensibile, figurative, privilegiate (supradeterminate sau altele detestate sau demonizate), deoarece sunt eliberați de anomia lor, dar introduși în lanțurile totalității mitice, narative, din care servesc drept nuclee călăuzitoare. Între realitatea concretă percepută de simțuri și de lumea abstractă a rațiunii, există un intermediar, format din amintiri, afecte, anticipări, simulări și ficțiuni, care ne ocupă o mare parte din timpul nostru, care ne determină starea de spirit, ne ghidează gândurile, ne ghidează deciziile, ne influențează comportamentul, pe scurt constituie substanța vieții noastre psihice.

Analiza științifică a acestuia ne oferă posibilitatea elaborării unui discurs critic echilibrat și bine sistematizat. Cercetând o anumită tematică literară, precum am observat că este abordată problema răului de G. Bataille, se structurează o întreagă rețea de implicații estetice și semnificații literare și umane. Studiul tematicii generale a operelor și a felului cum se răsfrânge ea la autorii pomeniți implică la G. Bataille și modul prin care aceștia își exprimă fiecare propria viziune și înțelegere a ceea ce este numit a fi „răul". Sub incidența analizei lui Bataille nu cade doar opera, ci și modul de a fi al autorului. Vom exemplifica cele spuse cu un citat sugestiv care propune o altfel de recitire a lui Marcel Proust, o caracterizare a autorului prin însăși caracterizarea făcută unui personaj de-al său: „atribuindu-i lui Marcel,, ceea ce *În căutarea timpului pierdut* îi atribuie doamnei Vinteuil: «(…) în inima [lui Marcel], răul, cel puțin la început, a fost amestecat. [Un] sadic așa ca [el] este artistul răului, ceea ce o creatură pe de-a-ntregul rea nu ar putea fi, întrucât răul nu i-ar fi exterior, lui i s-ar părea absolut natural, nici măcar nu s-ar distinge de el; iar [el] cum ar avea cultul virtuții, memoriei morților, tandreței filiale, nu ar găsi o plăcere în sacrilegiul profanării lor. Sadicii de specia lui [Marcel] sunt ființe pur sentimentale, atât de natural virtuoase, încât chiar plăcerea senzuală li se pare ceva rău, privilegiul celor răi…»". Și, ca o concluzie, Bataille afirmă: „Așa cum oroarea este măsura iubirii, setea de Rău este măsura Binelui" (Bataille, 2008, p. 141-142). Modelul propus de Bataille deschide calea spre o abordare interdisciplinară, fiind în același timp un exemplu de îmbogățire a discursului critic, de care vom ține cont în capitolele următoare ale lucrării noastre.

Am propus o sinteză a cercetării interdisciplinare a problemei răului, care ne va ajuta să identificăm unele semnificații ale răului în literatura română. Ne-am limitat doar la caracterul documentar al principalelor contribuții din arealul cultural european ce ține de problema răului, fără a detalia viziunile generale expuse. Demersul nostru a vizat stabilirea cadrului istoric precum și a celui teoretic în măsura în care acestea ne dezvăluie principalele perspective de abordare.

1.2. Retorica abordării problemei răului în spațiul cultural românesc

Odată ce am nuanțat contextul larg al problematicii răului, ținem să stabilim în cele ce urmează principalele contribuții asupra problemei în discuție din spațiul cultural românesc. În general și, cu precădere, în ultimul timp am putut constata un interes sporit față de subiecte ce au în prim-plan răul, cu atât mai mult cercetări literare ce vizează imaginarul demonic și reprezentările sale. În prefața unui studiu de istorie literară, C. G. Jung face următoarea observație ce ține de o posibilă explicare a interesului față problema răului: „figura lui Satan, pe de-o parte, ca motiv tradițional, preocupă gândirea și creația religios poetice, iar, pe de altă parte, ca mitologem, reprezintă un enunț care a rămas constant de două mii de ani și care inițial a

izvorât din procesul inconștient de devenire al imaginilor «metafizice»" (*Opere*, vol. 11, 2010, p. 343).

Un interes aparte în conceptualizarea expresiei răului îl are și reflecția filozofică. Iar unul dintre cei mai importanți gânditori din peisajul filozofic autohton este Lucian Blaga. Eseul filozofic *Daimonion* (1926) reprezintă o interpretare a ideilor expuse de Goethe pe marginea conceptului de *daimonion*. De la bun început, Blaga face distincția între „demonicul socratic" și cel goethean: „Demonicul socratic e un geniu al restricțiunii morale. Demonicul goethean e o putere magică, un duh pozitiv, al creației, al productivității, al faptei" (Blaga, *Opere*, vol. 7, 1980, p. 289). Blaga îi atribuie *daimonion*-ului dimensiunea creatoare, ceea ce se apropie de geniul uman. Astfel, demersul conceptual al termenului „demonic" goethean pornește de la premisa că răul (demonicul) este lucrător, activ și productiv. Acest demers rezonează oarecum cu percepția Sfinților Părinți, la care răul devine rău prin neproductivitate. Și Constantin Noica, care face un comentariu filozofic la „demonia lui Goethe", este de părere că dracul trebuie pus la treabă, pentru că în caz contrar acesta îi devine potrivnic omului: „Sunt așadar puteri multe în drac, după folclorul nostru. Sunt chiar atât de multe, încât ele nu mai ajung să fie puse în slujba omului și a vieții, iar atunci puterile rămân libere, dracul e gol. În clipa aceea, abia, dracul devine îndoielnic omului" (Noica, 1996, p. 190). Despre aceste puteri creatoare ale dracului și necesitatea de a-l pune la treabă vom vorbi mai detaliat în paragraful următor, unde vom analiza miturile cosmogonice. Pentru a anticipa un pic lucrurile, putem sublinia că în mitologia cosmogonică românească diavolul participă activ în tot procesul cosmogonic. Exemplele cele mai elocvente, unde diavolul este pus la treabă și chiar în slujba omului, le regăsim și în poveștile crengiene.

Revenind dar la comentariul filozofic al lui Blaga asupra demonicului goethean, ținem să specificăm anume că tocmai puterea creatoare a demonicului se poate manifesta în artă, filozofie, știință și chiar în modul de a administra un stat. După Goethe, tot ceea ce poartă amprenta grandiosului, monumentalului, autoritarului, fenomenalului, excepționalului, cu sensul de originalitate, sunt de fapt manifestări creatoare ale demonicului. Mai mult decât atât, Blaga observă că demonicul goethean se apropie foarte mult de misterios, de tainic, atribuind acestuia o dimensiune transcendentă. Pătrunderea acestui misterios demonic poate fi posibilă prin intermediul a ceea ce Blaga numește, „imagini-sinteză". În funcție de tipul de gândire, logică (științifică) sau mitică, imaginea-sinteză poate juca un rol de simplificare/potențare a acestui mister. În știință, precizează Blaga, „imaginea-sinteză e întreținută într-o întreagă mreajă de raporturi abstracte", pe când în cadrul mitului, „imaginea-sinteză e suverană, ea se concretizează

în așa măsură că dobândește oarecum o viață separată, din care ești nevoit să desprinzi tâlcul cu un efort intelectual" (*Opere*, vol. 7, 1980, 287).

Aceste două tipuri de gândire pot fi asociate celor două tipuri de cunoaștere din *Trilogia cunoașterii* (1943): „cunoașterea luciferică" și „cunoașterea paradiziacă". Blaga asociază gândirii mitice tipul de cunoaștere luciferică, iar cunoașterii paradiziace îi atribuie gândirea logică sau științifică. De remarcat că tocmai tipul de cunoaștere luciferică, specifică demonicului, Blaga sugerează că e mai apropiată omului și chiar mai benefică decât cunoașterea paradiziacă. Aceasta din urmă ar fi cunoașterea cu care s-au pricopsit primii oameni în momentul comiterii de către aceștia a primului rău din univers, voința de a-și depăși propriile limite, cu paralela simbolică la căderea lui Lucifer. În legătură cu explicarea originii acestui tip de cunoaștere L. Blaga specifică: „Pentru Adam nu existau «mistere deschise ca mistere». Șarpele i-a deschis această perspectivă și i-a promis o cunoaștere divină, o cunoaștere pentru care nu există «ascuns» și pentru care totul e prezent. Dar după consumarea păcatului, care consistă în chiar dorința de-a dobândi o cunoaștere divină, șarpele nu i-a putut da decât cunoașterea de care el era în stare: cunoașterea luciferică" (2013, p. 290). Poate nu atât metafora ce definește acest tip de cunoaștere poartă conotația demonicului sau a răului, cât mai degrabă modul prin care misterul sau misteriosul i se înfățișează omului. Prin urmare, cunoașterea oferită omului primordial este caracterizată drept cea care provoacă o criză în interiorul misterului sau ceea ce-l face să fie un mister ca atare, adică despicarea misterului în două, în *fanic* (ceea ce se arată) și în *criptic* (ceea ce se ascunde). E de fapt mai mult umbra sau nuanța obscură ce acoperă misterul și nu permite revelarea lui. Această matrice misterioasă, care tentează și împinge spre o depășire a limitelor, este la rândul ei o expresie a răului ușor de identificat în unele opere literare, mai cu seamă în proza fantastică a lui Mircea Eliade, lucru pe care îl vom și realiza în capitolul III.

Comentând pe marginea operei *Faust* de Goethe, Constantin Noica construiește o întreagă teorie prin care explică fascinanta, dar și înfricoșătoarea colaborare a omului cu diavolul. Citățm un fragment care, credem, rezumă o întreagă filozofie a ceea ce reprezintă diavolul și care sunt momentele sale de revelare ontologică: „*În lumea mitică*, așa cum o numește Goethe însuși *Faust I*, adică în viața privată, prezența dracului e primejdioasă și vinovată, așa cum se vede bine în operă. Căci lumea cea mică este în primul rând a sufletului, iar diavolul nu știe decât de spiritul ce pustiește sufletul. *În lumea cea mare* însă, a societății, cum spune Goethe, adică în *Faust II*, diavolul nu mai e pustiitor și netrebnic. El este chiar necesar, căci, fără o îndrăcire proprie, omul n-ar fi făcut nici matematici, nici științe, n-ar fi regândit și mutat din loc firea bunului Dumnezeu, n-ar fi devenit *om*, așa cum, în mic, în orice demers pe care-l faci printre oameni, în orice rol pe care-l joci, pe scenă, pe arenă sau la tribună, dacă n-ai

puțin pe dracul în tine ești bun de lăsat la vatră" (Noica, 1996, p. 201). E același *Daimonion* pe care l-a comentat Blaga, atribuindu-i un rol important în procesul cultural și științific al omenirii.

În răspăr cu viziunea patristică asupra răului, accentuând același înțeles al lui Noica despre răul activ, Emil Cioran înaintează, în propria-i manieră, un reproș demiurgului care a „plăsmuit o lume de mântuială", fapt ce a admis nu doar posibilitatea răului, ci chiar răul în sine în infinitele sale manifestări. În eseul filozofic *Demiurgul rău*, Cioran acuză însuși „binele" de imposibilitatea de a se propaga, de a fi activ și productiv, afirmând: „Timid, molâu, binele este inapt să se propage; răul, mult mai zelos, vrea să se transmită și chiar izbutește, căci posedă dublul privilegiu de a fi fascinant și contagios. De aceea, mai lesne vedem răspândindu-se, ieșindu-și din albie un dumnezeu rău decât unul bun" (Cioran, 2017, p. 14). E o reflecție care nu subminează în totalitate concepția patristică despre rău, ci doar accentuează demonstrația inversă a faptului că binele se transformă în rău. E, dacă se poate spune, logica împinsă la extremă, pentru a evidenția faptul că, odată ce apare din inerție, inflația sau excesul de rău e de la sine înțeles că are a-și face mult mai simțită prezența decât binele. Într-un fel e un consens cu afirmația lui Pascal precum că răul este mai popular pentru că e mai ușor de atins, afirmație pe care o dezvoltă și Albert Camus atunci când afirmă că „Binele e o visare, un proiect mereu amânat și urmărit cu un efort istovitor, o limită pe care nu o atingem niciodată, domnia lui e imposibilă. Numai răul poate merge până la marginile sale și domni absolut" (Apud: Steinhardt, 2008, p. 513). Cioran iese din aria echilibrului dogmatic nu pentru a blama sau să reconceptualizeze sensul primar, clasic, al „binelui". Silogismul său nu schimbă natura ființială a binelui, ci doar încearcă a extrage o legitate universală prin care răul este predispus să suprime binele, iar binele este predispus să fie suprimat de către rău.

Un cercetător contemporan, Ștefan Afloroaei, sub aceeași influență a viziunii patristice, subliniază că ființarea răului e în actul de răzvrătire și neacceptare a naturii ontologice primordiale. Omul, exclus din actul primar, este contaminat de răul ulterior. Autorul specifică: „Originea răului se află, prin urmare, în lumea demonică, acolo unde se anunță pentru început fapta rebelă și încercarea de separație a celui creat față de creatorul său. În proveniența sa primă, răul este neomenesc, el ține de o anumită înfățișare a naturii angelice sau celeste. Dar se face prezent cu orice încercare de *separație* a celui creat și în orice tendință de hipertrofie a eului" (1994, p. 55). Consecința răului este separarea de creator, căderea, despre care Andrei Pleșu afirmă următoarele: „Căderea îngerilor e un refuz al statutului creatural. Ei se cred *încheiați*, ajunși pe măsura Tatălui, binecuvântați, *ab initio*, cu o desăvârșire fără rest. Îngerii cad în măsura în care refuză să-și satureze spațiul de creștere, blocându-se în propria lor limită. Ei refuză să se împlinească, sau, în cel mai bun caz, vor s-o facă pe cont propriu, fără referința dumnezeiască"

(2016, p. 209). Constatăm aceeași retorică de abordare a problemei răului dimpreună cu expresiile sale, evident, cu anumite nuanțări și poate reinterpretări ale unor semnificații, păstrând, în linii mari, demersul filozofico-conceptual tradițional.

Am fi putut aduce în discuție și unele reflecții ce vin din sfera teologiei. E un domeniu care a contribuit într-o anumită măsură la conturarea expresiei răului în imaginarul cultural românesc. Dar, pentru a nu angaja cercetarea noastră într-un spațiu aferent, cu implicații hermeneutice sinuoase, suntem nevoiți să-l evităm, deși unele tangențe cu teologia se observă în reflecțiile filozofice ale lui Constantin Noica și în demersul fenomenologic al lui Ștefan Afloroaei. Ni s-a părut necesară totuși referirea la unele cercetări ce au în prim-plan fenomenul religiosului (istoria religiilor), precum cele întreprinse de către Mircea Eliade în *Sacrul și profanul*, *Aspecte ale mitului* ș. a., care ne vor ajuta să deslușim unele aspecte ale religiosului din creația crengiană (a se vedea capitolul II). De asemenea, ne-au fost de folos pentru demersul nostru și interpretările dualismului în miturile cosmogonice expuse de același autor în studiul *Satana și bunul Dumnezeu: preistoria cosmogoniei populare românești*. Cercetările amintite reprezintă un suport principial pentru investigația noastră datorită metodei morfologice de analiză a mitului, pe care Mircea Eliade și-a asumat-o. Tocmai acest fapt ne ajută să evidențiem cele mai semnificative aspecte ale mitului cosmogonic românesc și să identificăm criteriile principiale de analiză a răului în narațiunile populare, lucru ce-l vom putea urmări și desfășura în paragraful imediat următor.

Un rol important în studierea temei diavolului le-au avut cercetările din domeniul etnologiei și folcloristicii. Printre autorii care au sintetizat amplul material etnofolcloric au fost: Bogdan Petriceicu-Hasdeu, Simeon Florea Marian, Tudor Pamfile, Elena Niculiță-Voronca, Ion Otescu, Tony Brill ș.a. Iar printre exegeții care au lucrat cu aceste sinteze și tipologii ale miturilor, basmelor și legendelor populare îi putem aminti pe Agnes Murgoci, Helen B. Murgoci, Ovidiu Papadima, Nicolae Cartojan, Ovidiu Bârlea, Romulus Vulcănescu ș.a. Tematica răului în cosmogonia românească a fost discutată și de pe poziția filozofico-religiosă de interpreți precum: Mircea Eliade, Ioan Petru Culianu, Gheorghe Vlăduțescu, Adrian Șuștea ș.a. Nu vom intra în prea multe detalii, decât doar că-i vom trece în revistă pe cei mai reprezentativi cercetători, lăsând o discuție mai amplă pentru paragraful următor, unde vom putea să ne convingem de de contribuțiile lor la cercetarea miturilor cosmogonice românești. Subliniem faptul că un interes aparte îl prezintă și valorificarea folclorică a imaginarului diavolului, precum foarte bine o face Creangă, Agârbiceanu, Caragiale ș.a. Această latură de valorificare a răului ne interesează doar în măsura în care ne-ar deschide o posibilitate de interpretare mai largă, o hermeneutică în limitele căreia se poate vorbi de imagini universale sau primordiale cu semnificații profunde, dar

și cu întrepătrunderi filozofice. Spre exemplu, negocierea lui Ivan Turbincă cu Moartea nu reprezintă neapărat problema personajului în sine, ci năzuința întregii omeniri de a lupta într-o anumită măsură cu această formă (în sens de consecință) a răului, consecință a lui *peccato originali*. Așadar, nu avem în vedere orice diavol și nici orice personaj demonic, ci ne referim la diavolul ca reprezentant al esenței răului sau chiar însăși esența răului cu toate structurile sale simbolice, lucru pe care îl vom discuta mai pe larg în capitolele imediat următoare.

Din perspectiva psihologiei analitice figura arhetipală a răului e o problemă ce ține de niște constante în inconștientul colectiv ce se răsfrânge și în individualitatea umană. Nu în zadar, savanții din domeniu au tratat miturile și chiar unele creații literare drept suport al acestor constante arhetipale. Bine-cunoscutele complexe identificate de Freud, dintre care cel mai reprezentativ *comlexul Oedip*, a fost formulat pe baza operei clasice *Oedip rege* a lui Sofocle. Tot în aceeași manieră, Jung, inspirat de „Urbilder" (urtumliches Bild) „imaginile primordiale" pe care le-a identificat Jacob Burckhardt în *Faust* de Goethe (Shamdasani, 2005, p. 298), propune termenul-pivot din psihologia abisală – „arhetip", peste care a suprapus un model de analiză a dimensiunilor psihice ale individului și ale colectivității umane, angajând totodată un demers comparativ (despre semnificația conceptului de „arhetip" am afirmat și în alte rânduri (Ivanov, *Considerații*, 2019; Ivanov, *Literatura*, 5-30)).

În descendența psihanaliticii jungiene vine cartea *Diavolul în viziuni, povești și vise* de Lavinia Bârlogeanu cu problema răului raportată la psihologia inconștientului colectiv. Autoarea urmărește constelarea arhetipului demonic în povestea Licornei, precum și într-o serie de basme din spațiul cultural românesc. Povestea Licornei, propusă dar și repovestită de Lavinia Bârlogeanu, nu este altceva decât un ecou venit de ***acolo***, din „lumea arhetipală". O astfel de abordare ne invită să descoperim nu atât basmul sau povestea ca atare, ci propria noastră poveste, pentru că metoda de analiză jungiană „este mai mult decât o psihologie, este o mistică, iar gândirea jungiană este mai mult decât o veritabilă psihologie, este o reflecție în spațiul sacru" (Bârlogeanu, 2014, p. 58). Substratul poveștii Licornei reprezintă confruntarea cu problema Răului, dar și „concilierea cu El pe terenul propriului Suflet" (ibidem, p. 58). O astfel de modalitate de a privi și a înțelege un basm sau o poveste este oarecum o încurajare pentru ceea ce vom face în capitolul II, atunci când vom insista pe analiza arhetipală a răului în poveștile crengiene.

Imaginarul demonic a suscitat în ultimul timp un interes sporit din partea cercetătorilor. O bună parte din aceste cercetări au fost realizate în cadrul programelor de doctorat. Printre care ținem să menționăm: Doina Gabriela Vasile, *Diavolul/Dracul în cultura populară românească* (Facultatea de Litere a Universității din București, 2011); Dragomir Eduward-Alexandru *Ființe*

malefice în literatura populară românească (Departamentul Litere, Universitatea „Valahia" din Târgoviște, 2014); Marin Neagu, *Imaginarul malefic în literatura populară română* (Facultatea de Litere, Universitatea din București, 2010); Annemarie Sorescu-Marinkovic *Ființe demonice la românii din Timoc (Serbia)* (Facultatea de Litere a Universității „Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca, 2010); Adonis Stelian Bunghis, *Metafizica răului în opera lui Dostoievski* (Facultatea de Litere de la Universitatea din Oradea, 2015) ș.a. O bună parte al acestor cercetări doctorale sunt realizate în cheia unei istorii a diavolului în imaginarul folcloric românesc, precum și în literatura cultă românească.

În cercetarea literară românească se impun câteva studii ce țin direct de tematica investigației noastre. Unul dintre aceste studii este cel al lui Cornel Regman *Agârbiceanu și demonii* (1973, reeditat în 2001). Exegetul literar descoperă în opera lui Agârbiceanu „o altă zonă", în care sunt examinate cu preponderență, nu atât manifestări ale demonicului, cât unele tipologii ale personajului și ale fenomenului demonic. Un accent distinct se pune pe contextul literar al vremii, dar și pe discursul critic asupra operei lui Agârbiceanu. Cercetarea are aceeași manieră de abordare precum e cea a lui Dimitri Merejkovski, *Gogol și diavolul* (București: Ed. Contemporanul, 2016), cu o exegeză exemplară pe marginea prozei lui Agârbiceanu. Cornel Regman analizează întregul registru de sugestii și indicii ale demonicului, iar despre personajul răului afirmă următoarele: „diavolul este și într-altfel o prezență familiară în scrisul lui Agârbiceanu, e adevărat – pe o linie mai burlescă și demistificatoare, ce se prelungește până aici din Budai-Deleanu și Ion Creangă. *Păscălierul* și *Răbojul lui Sfântu-Petre* își fac de lucru cu dracul, iar raportarea la «cel din pietre» e o constantă a vorbitorilor din multele povestiri în care înrâurirea credințelor populare se arată încă tare" (2001, p. 24).

Aceeași manieră eseistică de abordare a demonicului o regăsim și la criticul literar Eugen Simion. În lucrarea *Ion Creangă. Cruzimile unui moralist jovial* exegetul dedică un capitol aparte demonologiei lui Creangă. Criticul literar observă că povestitorul humulești „face din drac un personaj mai degrabă simpatic, oricum umanizat, cu atributele lumii moldovenești", unde dracii, contrar celor din evul mediu, „vorbesc molcom și sfătos și fac aceleași «șmecherii», ca toate personajele din narațiuni, pentru a câștiga competițiile" (Simeon, 2017, p. 102). E analizat, de asemenea, și felul în care Creangă reușește să-i facă pe draci și pe diavol de râs, dar și modul în care minimalizează puterea și inteligența acestora. Ținem să mai amintim și *Dicționarul personajelor lui Creangă* al lui Valeriu Cristea, în care se contabilizează exhaustiv dracii din povestea *Dănilă Prepelea*" de Ion Creangă.

Menționăm și cercetările realizate strict în cheia de investigare tematologică a imaginarului diabolic românesc precum: *Reprezentarea diavolului în imaginarul literar*

românesc (2012) de Mircea Păduraru și *Imaginea nefratelui în literatură* (2015) de Simona Maria Drelciuc. Aceste lucrări au jucat un rol important în ghidarea metodică și pe alocuri de structură a cercetării noastre (adică peste ce aspecte și opere literare nu ar trebui să trecem cu vederea în niciun caz precum: miturile cosmogonice românești și opera crengiană).

Mircea Păduraru distinge trei modalități de raportare la matricea populară de reprezentări, dar și de valorificare a acestora în creații literare. Unul dintre cele mai importante tipuri de valorificare sunt reprezentările diavolului din literatura cultă în care se preia în mare parte modelul de reprezentare din orizontul structurilor folclorice. Autorul presupune că ar exista o „relație dialogică" între măsura de reprezentare populară și ceea ce se conturează în opera literară, adică ceea ce devine imagine literară la scriitori precum: Ion Creangă, Ion Luca Caragiale, Gala Galaction și Vasile Voiculescu, unde diavolul se manifestă prin împielițare sau prin luarea în posesie a unui spațiu în care este perturbată întreaga armonie. Un alt tip de valorificare a folclorului este identificat de către Mircea Păduraru la Pavel Dan și la Ion Agârbiceanu, ale căror opere proiectează fabulosul (supranaturalul) în dimensiunea realului („opere de concepție realistă"). Iar pentru a putea explica elementele neverosimile ce se produc în cadrul realist, este ridiculizat și demitizat întregul orizont de structuri și credințe arhaice. În acest sens, diavolul este reprezentat prin intermediul fabulosului și misteriosului, unde tot ceea ce este înfricoșător pentru om, dar și ostil în același timp, capătă nuanța stigmatului, adică a demonicului. În cel de-al treilea tip de valorificare a folclorului, cercetătorul observă o „dezarticulare a modelului folcloric" de reprezentare a diavolului la scriitori precum: Cezar Petrescu, Mircea Cărtărescu și Bogdan Popescu. În textele acestor autori, Mircea Păduraru observă că „datele culturii populare autohtone" sunt „trădate". Astfel, prin *amplificare, exagerare* și *deformare* sunt duse spre cealaltă extremă elementele fabuloase ale reprezentării diavolului din arealul tipologiei folclorice românești. Raportarea operei literare la „datele imaginarului folcloric autohton" este de fapt o confirmare a modalității în care cercetătorul reușește să identifice și chiar să clasifice reprezentările diavolului printr-un demers critic de o subtilitate hermeneutică susținută.

Imaginea Nefratelui în literatură de Simona Maria Drelciuc este un studiu cu interferențe multidisciplinare, întreprins asupra diverselor imaginări ale răului, dar și a personajului demonic manifestat în diferite ipostaze. Lucrarea reprezintă un studiu al imaginarului demonic, în care sunt stabilite niște premise de abordare, dar și de interpretare a unor opere literare ce au în prim-plan personajul diabolic sau chiar motive demonice, ceea ce reprezintă pentru cercetarea noastră un bun suport metodologic.

Am trasat unele direcții importante de cercetare care, după părerea noastră, ne pot ajuta să înțelegem cadrul conceptual și ne oferă o viziune hermeneutică mai largă asupra semnificațiilor tematicii răului. Am adus, astfel, unele clarificări esențiale al modului în care problema răului a impus unele coordonate de cercetare în filozofie, dar și în studii ale imaginarului, ceea ce ne-a permis să venim cu unele aprecieri ale principalelor contribuții asupra problemei în discuție realizate în spațiul cultural românesc. Identificăm prin urmare unele reflecții strategice expuse atât în clarificarea conceptului de rău, cât și a conturării unui spectru ideatic al motivelor demonice, dar și al celorlalte nuanțe ce rezonează cu tematica noastră. Deși metoda de cercetare pe care se axează prezenta lucrare de doctorat este cea tematică, totuși, ținem să menționăm că un aspect important al acestei metode este anume abordarea unui motiv anume cu scopul de a identifica semnificații profunde și prin prisma implicațiilor filozofice, lucru pe care-l vom dezvolta în capitolele următoare.

Datorită acestei prezentări în care am urmărit traseul problematicii răului, dar și a modului de abordare în domenii oarecum apropiate de cercetarea literară, am putut constata unele similitudini tematice, dar și simbolice ce conturează atât conceptul de rău, cât și expresiile sale literare. Datorită acestui fapt, am prezentat și un ansamblu de lecturi ce le-am indexat cercetării noastre drept suport bibliografic, din care va rezulta, poate sub o anumită influență, discursul de mai departe sau dimensiunea conceptuală a lucrării, dar și demersul hermeneutic pe care îl vom implementa în analiza unor opere literare românești. Menționăm că prezentarea acestui spectru de surse bibliografice, care au contribuit la valorificarea și chiar la dezvoltarea subiectului în discuție, nu este o tipologie a scrierilor despre rău, diavol sau demonic, ceea ce ar depăși în multe privințe limitele unei cercetări doctorale, ci mai degrabă prezentarea retoricii, cu sensul de conturare a perspectivei și a modului în care este abordată problema răului, dar și recunoașterea contribuțiilor (preocupărilor) în cercetarea problemei răului, față de care ne vom putea raporta.

1.3. Aspecte conceptuale și metodologice în cercetarea problemei răului în literatură

Cercetarea de față pornește de la premisa că opera literară poate fi analizată și din perspectiva unor reprezentări ale răului alimentate din anumite credințe populare, mituri, legende, basme, experiențe oculte sau convingeri religioase, care în mod cert denotă o anumită atitudine față de o instanță sau de o manifestare a răului. În acest caz, cuvântul / (conceptul) „expresie” este folosit în cercetarea noastră ca termen ce poate lua diferite atribute de numire și determinare a conceptelor de „reprezentare”, „manifestare”, „simbolizare”, „semnificare”, precum și conotațiile unor imagini primordiale, imagini tipice, figuri mitice, structuri

fundamentale ale problematicului, *pattern-uri religioase*, moduri ale posibilului și desigur profunzimi filozofice.

Formularea titlului acestei teze de doctorat vine în siajul lucrărilor lui Rudolf Otto care a cercetat diferitele expresii arhaice manifestate în artă, precum una din expresiile centrale, cea a *numinosului*. Așadar, noțiunea „expresie" este nu atât un clișeu terminologic, cât unul ce permite conceptualizarea unei idei filosofice care are niște întrepătrunderi profunde. Iar prin afirmații precum „x" este expresia lui „y", îi atribuim de fapt lui „y" ceea ce este „x", cu alte cuvinte „y" ia atributele lui „x" rămânând totodată o entitate ce poate fi exprimată de sine stătătoare ca fiind ceea ce este, sau cum ar spune Heidegger, ceea ce capătă determinare proprie, fiind totodată un element distinct și cu posibilitate autonomă de „ființare". Până și Diavolul, ca personaj sau tematică literară, poate fi numit „expresia răului". Ceva care a adus în lume necazuri și suferință este catalogat ca fiind expresia răului, ceea ce în fond spune totul despre subiectul etichetat ca fiind rău și admite în felul acesta o catalogare a unui fenomen ca fiind de o anumită gravitate. Or, a afirma că „x" este expresia răului, este, în principiu, o judecare a lui „x" și rostirea unei sentințe în raport cu ceea ce-l definește în mod logic ca fiind rău, adică „x" este independent si poate avea conotație proprie, însă *esența* lui este „y"

De aceea și intenția demersului nostru este de a face apel la semnificațiile profunde care ar defini niște *esențe* a ceva. A spune că războiul („x") este expresia răului („y"), este o afirmație logică care definește războiul tot așa precum am spune într-un discurs religios că „viclenia este expresia răului". A afirma că „x" este expresia lui „y" ține în primul rând de o identificare a unui fenomen, în al doilea rând este de a înțelege rolul acestui fenomen dimpreună cu implicațiile sale și în ultimul rând etichetarea lui ca fiind ceea ce îl face să fie „ceea ce-l etichetează"[3]. Așadar, prin conceptul „expresie" putem identifica un procedeu de etichetare a „ceva" sau de a indica spre o anumită semnificație sau alta. Vorbim despre „ceva" ce prin definiție este catalogat ca fiind rău și modul cum acest rău este reprezentat sau se manifestă, în cazul nostru, în creațiile literar artistice. De altfel, prin „expresie" avem în vedere o însușire a caracteristicilor prin care

[3] Acest mod de etichetare poate fi observat în afirmații precum: „pentru Hegel divinul este expresia rațiunii libere" (Rusu, p. 1019-1030); „O formă de cucernicie autoritară nu este decât **expresia** unui stadiu inferior de spiritualitate, o formă de religiozitate «psihică»"[3] (Berdiaev, *Spirit și libertate*, p. 165) (în original: Une forme de piété autoritaire n'est que **l'expression** d'un stade inférieur de spiritualité, une forme de religiosité «psychique»); „Dar nu e nimic esențialmente nou în asta: nu e vorba decât de o **expresie** modernizată a vechii idei scolastice" (Berdiaev, *Sensul creației*, p. 37) sau chiar un exemplu din discursul public precum e afirmația președintelui României, Klaus Iohanis (27 ianuarie 2020) cu ocazia comemorării victimelor holocaustului: „La 27 ianuarie 1945, complexul de lagăre de la Auschwitz-Birkenau, **expresia** răului absolut, era eliberat, izbăvind astfel din infern puținii supraviețuitori rămași".

răul devine exprimat, adică ia însușirile unui semn distinct, exact după mecanismul descris și de Heidegger atunci când analizează actul interpretării semnului în raport cu fenomenul trimiterii la ceva sau a capacității lui de a deveni exprimarea unui semn posibil: „Dintre semne fac parte indiciile, semnele prevestitoare, semnele de rapel, semnele pentru ținut minte, semnele caracteristice; felul lor de a indica este de fiecare dată diferit, indiferent de ce anume slujește de fiecare dată un atare semn. Printre aceste semne putem distinge: urma, vestigiul, monumentul, documentul, mărturia, simbolul, **expresia**, apariția, semnificația" (Heidegger, 2019, p. 105). În filozofie am fi putut vorbi cu siguranță despre problema răului, pe când în literatură puteam vorbi despre imaginarul răului, arhetipul răului, reprezentarea răului, motivul răului, tema răului ș.a. Astfel am ajuns la concluzia că cel mai potrivit ar fi să vorbim despre „expresia răului" în literatură, unde noțiunea „expresie" înglobează în mare parte concepte precum imaginar, reprezentare, manifestare, motiv sau tematică, iar, în cazul nostru, ar fi și un sinonim contextual pentru noțiunea de „problematică". Pentru Gilbert Durand însă conceptul de „expresie" este o cale a operei spre „celălalt" (prin „celălalt" se înțelege „publicul" unei opere): „Opera de artă, oricât ar fi ea de umilă, este așadar, mai întâi obiect de expresie *pentru* celălalt, este limbaj în sensul larg al termenului, este comunicare semnificantă" (Durand, 2003, p. 18-20). Modul prin care opera ajunge să impresioneze este tocmai datorită capacității sale de expresie, care pornește de la o sensibilitate specifică a artistului, pentru că „ceea ce întinde mâna artistului este emoția («impresia») sau expresia" (Durand, 2003, p. 18-20). Ceea ce în fond ne permite să analizăm și unele reprezentări ale problemelor de orientări filosofice și profunzimi religioase din imaginarul literar, și ne determină să identificăm acele constante suprasensibile ce constituie tematica răului. După cum putem deduce din cele spuse (și după cum vom observa în operele ce le vom analiza în capitolele următoare), răul poate avea și capacitatea să impresioneze și să sensibilizeze în același timp.

Creațiile literare pe care le analizăm sunt selectate după criteriul tematicii răului, a problemei și a imaginarului pe care îl implică. Selecția acestor creații literare nu reprezintă un criteriu de reprezentativitate, ci sunt mai degrabă modele ce ilustrează anumite tipologii și reprezentări ale răului. De aceea, o posibilă valorificare a exegezei și confruntarea unor surse bibliografice, precum și antrenarea acestora în polemici nu ține de specificul abordării pe care ne-o propunem să o avem în capitolele următoare. În mod deosebit, vom atrage atenția la factorul hermeneutic ce poate lărgi orizontul de semnificații ale unor imagini și simboluri, fapt care ne-a îndemnat să apelăm la dicționare sau la unele judecăți care fie lărgesc orizontul interpretativ la nivel de problemă în ansamblu, fie vizează în mod direct textul sau autorul analizat sprijinind demersul nostru exegetic. Concluziile noastre țin mai degrabă de arhetipologie și tematism axate

ambele pe reprezentări imaginare și nu pe nivele compoziționale sau pe date furnizate de instrumentarul teoretico-literar specific structuralismului. Concentrând cercetarea pe componenta reprezentărilor umane, pe imaginar, respectiv se impune o abordare din perspectiva și cu instrumentele specifice cercetării imaginarului (a arhetipologiei). Un asemenea mod de abordare este punctat în *Enciclopedia imaginariilor* (Polirom, 2020) de către Corin Braga: „Reprezentările imaginare pot fi cercetate cu ajutorul inventarelor și dicționarelor tematice. Cea mai generală asemenea taxonomie este probabil *Indexul motivelor folclorice* compilat de Aarne și Thompson (1961). Există numeroase dicționare de mituri literare, teme și personaje care fac adevărate cartografii ale culturii umane pe baza unor motive recurente. De asemenea, există numeroase monografii dedicate unor figuri (Prometeu, Don Juan, Faust, diavolul etc.) sau teme și motive (războiul, dublul, oglinda etc.) individuale. În general, aceste abordări sunt transistorice: urmărind un invariant mitologic, literar sau artistic, ele parcurg perioade și curente culturale, din preistorie și Antichitate până în contemporaneitate, fără să se oprească în mod deosebit asupra vreuneia dintre ele. Arhetipologia și tematismul urmăresc «variațiunile» unui arhetip sau ale unei teme prin toate constelațiile de simboluri în care figurează acestea" (2020, p. 19-20).

Chiar dacă conceptul de arhetipologie nu e postat în titlul paragrafelor tezei, abordarea noastră vizează nemijlocit identificarea unor semnificații de profunzime ale operei literare, depășirea discursului expozitiv-raționalist în favoarea demersului comparatist de analiză a unei opere literare, fapt care ne permite să atragem mai mult atenția la modul în care anumite motive sau teme formează ceea ce numim a fi imaginar și care pot fi analizate cu instrumentele specifice cercetării din domeniul imaginarului. Deși am mai spus-o, arhetipologia este o modalitate de abordare și analiză a operelor literare, în special a unor imagini și simboluri ce fac ca un text literar să aibă o deschidere spre universalitate. Arhetipologia nu este doar un concept ce vizează o formulă generică, ci o metodologie, sau cum ar spune Heidegger (referindu-se la cuvântul „fenomenologie") „un *concept de metodă*". Argumentul pe care îl aduce filozoful de la Freiburg privind „fenomenologia" care semnifică un *concept de metodă* se potrivește și în cazul nostru când afirmăm că arhetipologia caracterizează o metodă de cercetare: „Cu cât un concept de metodă acționează mai autentic și cu cât el determină mai cuprinzător conturul fundamental al unei științe, **cu atât mai originar este el înrădăcinat în confruntarea cu lucrurile însele, cu atât mai mult se îndepărtează el de ceea ce noi numim un procedeu tehnic**, de genul celor care există, nu puține la număr, și în disciplinele teoretice" (Heidegger, 2019, p. 37). De aceea nu ne propunem să abordăm creațiile artistice după principiul de abordare al istoriei literare și nici cel al problematizării într-un cadru sistemic ori de structură. Și nici nu ne propunem o analiză a operelor literare în siajul curentelor literare sau artistice. Metodologia de selecție a autorilor și a

operelor literare nu are un caracter rigid, nu încorsetează textele selectate într-un sistem de abordări istorico-literare sincronice și diacronice. Ne interesează investigarea literaturii prin prisma unor imagini tipice încrustate în niște modele mitice din fondul arhetipal. E calea, credem noi, ce ne permite contemplarea operei literare în abisalitatea ei.

Plasând în epicentrul demersului nostru interpretarea, actul hermeneutic ca metodă de tratare a problemei răului în literatura română, analiza arhetipală ni se prezintă în acest context ca una din modalitățile care ne permite să descoperim în creațiile supuse analizei semnificații profunde, aspect despre care am vorbit și în alte rânduri (Ivanov, *Considerații*, 2020). Contrar așteptărilor, arhetipologia nu este o arie de cercetare, precum pare să sugereze construcția sa terminologică. Și nici măcar nu reprezintă o direcție științifică. Ea este mai întâi de toate o modalitate de analiză multiaspectuală și pluridisciplinară a unor tipologii structurale ale imaginarului uman, numită de Gilbert Durand o metodologie inspirată „de semantismul arhetipal" (Durand, 1998, p 341). Înseși noțiunile *analiza arhetipală* și *arhetipologia* constituie axa conceptual-terminologică a școlii americane.

În cercetarea literară, arhetipologia este, după cum recunoaște Corin Braga, o metodă comparatistă (2007, p. 2-22). În calitate de procedeu de analiză, arhetipologia se impune în structura unor abordări comparatiste cu o bună „aplicabilitate hermeneutică" și în domeniul cercetării literare. Desigur, când vorbim de cercetarea literară nu putem să omitem cealaltă componentă a activității hermeneutice: critica literară. Deși nu putem face o distincție clară între ele, totuși rezultatul factologic de impact ar putea, într-o anumită măsură, să fie diferit. Cercetarea literară și critica literară au același obiect supus investigației: fenomenul literar sau actul/obiectul artistic. În acest caz, nu putem vorbi de o distincție oarecare sau o particularitate anume. Aceasta apare doar dacă clarificăm impactul preconizat al actului hermeneutic. Critica literară vizează niște raporturi preponderent estetice cu funcția expresă de valorizare a unui produs literar. Cercetarea literară analizează tipologiile reprezentărilor literare din cadrul unei grile cultural-estetice. De aceea arhetipologia, considerăm noi, e mai aproape de cercetarea literară decât de critica literară. Dar și critica literară ar putea prelua modelul arhetipal de analiză, lucru pe care cercetătorul canadian Northrop Frye îl susține în celebrul său studiu „Anatomia criticii" (1957). Ceea ce impulsionează un asemenea demers critic este tocmai adevărul că marea parte a operelor literare au criptat un model originar, motiv care impune o abordare mai largă. „În mod similar, principiile structurale ale literaturii, susține Northrop Frye, trebuie deduse din critica anagogică și arhetipală, singurele care oferă un context mai larg literaturii ca întreg" (1972, p. 167). Criticul își construiește discursul despre arhetip și arhetipologie independent de semnificațiile concepției propuse de către C. G. Jung, deși, formal, el admite tiparul conceptual

al arhetipului, care presupune *ab initio* mitul. Însă ceea ce particularizează discursul său este tocmai căutarea mai degrabă în opera artistică a mitului propriu decât preocuparea de reprezentările mitologice. Altfel, demersul metodologic al cercetătorului canadian pune în prim plan mitul, iar miticul, precum o face direcția de analiză jungiană și dezvoltată de Gilbert Durand în direcția antropologico-culturală, este plasat pe un loc secund. Critica arhetipală propusă de Northrop Frye, deși pare să se disocieze de structuralismul adoptat la acea vreme de către cercurile academice, totuși îi plătește acestuia un tribut, discursul său atestând o doză de afinitate cu metodologia structurală propusă de către Claude Levi-Strauss. Constatăm, astfel, că arhetipologia lui Northrop Frye se apropie într-un fel mai curând de o arhetipologie structurală decât de una „mitico-comarativă" precum e cea a lui Gilbert Durand.

Arhetipologia, așa cum a fost concepută de către C. G. Jung, este o cale de analiză arhetipală, ceea ce presupune din start o analiză comparatistă. În mare parte, comparatismul transcende granițele unei rigori metodologice, devenind totodată un instrument de cercetare a imaginarului și a istoriei culturale. Datorită deschiderii foarte mari spre alte domenii de cercetare, comparatismul nu este obstrucționat nici chiar de propriul sistem epistemologic. Dacă ar fi să identificăm o anumită noimă în tot acest demers, am reitera cele spuse de comparatistul român Corin Braga că „scopul comparatismului (sau unul dintre scopurile sale) este cercetarea și degajarea invarianților, a arhetipurilor culturale, a miturilor, a temelor, simbolurilor, personajelor și scenariilor recurente, care trec dintr-o cultură într-alta, care au o existență ce transcende frontierele unei epoci sau ale unui domeniu" (2006, p. 9).

În ceea ce privește abordarea comparatistă a literaturii, trebuie să vorbim de o arie concretă de cercetare numită literatura comparată. Prin literatura comparată înțelegem accepția susținută de comparatistul H. H. Remak din școala americană: „Literatura comparată e studiul relațiilor dintre literatură, pe de o parte, și alte arii ale cunoașterii și creației, cum ar fi artele, filosofia, istoria și științele sociale, științele exacte, religia etc. pe de altă parte. Pe scurt, ea e compararea unei literaturi cu o alta sau cu altele și compararea literaturii cu alte sfere ale expresiei umane" (Apud: Grigorescu, 1997, p. 31).

Metoda comparatistă nu are nimic de-a face cu direcția structuralistă bazată pe mecanismul comparației, ea fiind foarte bine aplicată în lingvistică cu niște rezultate obiective relevante. În cercetarea literară, metoda de analiză structurală a unei opere literare, așa cum a fost concepută de către școala formalistă rusă, oferă niște rezultate foarte bine puse la punct atâta timp cât doar literatura însăși este obiectul analizei. Altceva este atunci când literatura, mai cu seamă opera literară, trece din calitatea sa de obiect în subiect. În primul caz, cercetarea obiectului prin mijloacele structurale presupune drept finalitate scontată un grad înalt de

obiectivitate și care poate fi foarte ușor evaluat, dar și implementat cu succes în activitatea didactică, pentru că e normativă, dar și prescriptivă în același timp. În acest caz, prioritar e „organizarea materială" a ceea ce presupune a fi opera literară. După cum menționează Adrian Marino: „opera literară constituie o structură, care se cere descoperită, definită, dovedită. Este scopul prim și ultim al oricărei lucrări critice adecvată la obiect, înțeles ca unitate estetică sistematică, funcțională" (1968, p. 81). Nu vom insista pe lărgirea ariei teoretice a cercetătorilor de vază ai școlii structuraliste. Ne limităm doar la unul din reprezentanții acestei metode, Adrian Marino, apreciat în spațiul cultural românesc și nu numai. Cu referință la cel de-al doilea caz, când literatura și opera literară nu mai este un obiect, ci un subiect abordat în demersul investigației literare, gradul de obiectivitate trece deja pe un plan secund, făcându-se foarte simțită prezența elementelor subiective ca o finalitate a procesului de analiză. Acest lucru se datorează faptului că exegetul în actul interpretării sau al demersului hermeneutic purcede la „compararea literaturii cu alte sfere ale expresiei umane", având drept sprijin cunoștințe interdisciplinare multiple.

În afară de particularitățile termenului de arhetip, Jung a fost și savantul care a promovat în circuitul științific un aspect nou în analiza materialului psihologic, analizat prin prisma istoriei culturale și religioase, folosind în același scop și ofertele filosofiei. Jung s-a despărțit de Freud, credem, impulsionat de nevoia de a trece de la analiza tiparelor psihanalitice în care Freud prea mult zăbovea, căutând să pătrundă dincolo de etichetele freudiene, la analiza problemelor în esențialitatea lor, aplicând o metodă de analiză comparatistă. Cercetătorul elvețian recunoaște că metoda de analiză psihologică a lui Freud este prea reducționistă și susține că „Psihologia freudiană se mișcă în limitele înguste ale premiselor științifice materialiste de la sfârșitul secolului al XIX-lea și n-a dat niciodată socoteală de premisele ei filosofice, ceea ce are evident legătură cu contemplația filosofică neîndestulătoare a maestrului însuși" (Jung, *Opere*, vol. 15, 2007, p. 54). Așa că lui Jung nu i se datorează doar identificarea termenului de arhetip teoretizat și pus în circuitul academic. Mai important poate este demersul său metodologic, modul propus de analiză a factorilor psihologici puși în relație cu factorul cultural. Doar în acest fel Jung a reușit să se detașeze de datele oferite de metodele tradiționale. Într-o notă explicativă el scrie următoarele: „teoria structurală a psihicului nu a fost elaborată pe baza basmelor și a miturilor, ci a experiențelor și observațiilor psiho-medicale, găsindu-și abia ulterior confirmarea prin cercetarea comparativă a unor domenii care par foarte îndepărtate de medicină" (*Opere*, vol. 1, 2003, p. 243).

Teoria lui Jung are o mare deschidere către istoria religiilor și mitologie, ba chiar a făcut din acest fapt un demers științific veritabil. În introducere la „Cartea roșie" a lui Jung, Sanu

Shamdasani afirmă: „Pentru Jung, miturile erau simboluri ale libidoului și zugrăveau mișcările tipice ale acestuia. El a utilizat metoda comparativă a antropologiei pentru a atrage la un loc o vastă panoplie a miturilor și a le supune apoi interpretării analitice" (2016, p. 197). Leonard Gavriliu, în studiul introductiv la *Introducere în psihologia lui C. G. Jung* de Frieda Fordham, face următoarea observație în ceea ce privește spiritul metodic al psihanalizei jungiene: „Impresia de fascinantă bogăție a operei lui Jung vine de la extensiunea și diversitatea epicii sale mitologice și de la imensul travaliu de interpretare comparatistă, ceea ce îl situează mereu dincolo de granițele psihologiei" (1998, p. 31-32). Așadar, specificul metodei lui Jung de analiză a factorilor psihologici constă în deschiderea acestora spre studiile culturale, iar acest demers poate fi posibil doar în limitele comparatismului, înțeles nu doar ca un factor metodic, ci ca o trăire în intensitate și abisalitate a tiparelor mitice înscrie în inconștientul colectiv sau în imaginile artistice.

Tot în acest spirit au fost întreprinse o serie de analize a factorilor religioși cu arsenalul mitico-cultural, precum, mai târziu, au fost cele întreprinse de Mircea Eliade, Georges Dumezil, Henry Corbin, specialist în studii de islamistică, Ioan Petru Culianu ș.a., care vin să certifice și să completeze celebra schemă a lui J. G. Frazer despre evoluția gândirii umane – de la magie la religie și apoi la știință. Asemenea studii ce au în prim-plan aplecarea cu precădere asupra mitului, și desigur asupra imaginilor primordiale, dar și a gândirii simbolice, face posibilă și înțelegerea factorului religios, parte din cultura modernă. Or, pentru a putea înțelege profunzimea ființei umane, e nevoie de o grilă interpretativă largă. E ceea ce regăsim la Mircea Eliade atunci când analizează diferitele ansambluri religioase reprezentate în imagini, simboluri și mituri, care ar trebui să fie asimilate de către omul modern. În acest sens, Mircea Eliade face următoarea remarcă: „Ține numai de omul modern, am spune, să «redeștepte» acest inestimabil tezaur de imagini pe care-l poartă în sine; să redeștepte imaginile, spre a le contempla în puritatea lor și spre a le însuși mesajul" (*Imagini,* 1994, p. 24). În altă ordine de idei, Mircea Eliade accentuează importanța înțelegerii mitului printr-o afirmație surprinzătoare: „Ne e mai puțin adevărat că înțelegerea mitului se va număra într-o zi printre cele mai folositoare descoperiri ale secolului XX" (*Mituri,* 1998, p. 31). Așadar, pentru istoricul religiilor, înțelegerea factorului religios înclină spre a înțelege profunzimea ființei umane. Așa că, în domeniul istoriei religiilor, comparatismul este mai degrabă un instrument de cunoaștere a sacrului, a primordialului și a elementului religios îndeosebi decât o metodă de cercetare specifică acestui domeniu. Mai mult decât atât, în domeniul cercetării literare, Mircea Eliade poate fi considerat unul dintre primii care a încercat să aplice o grilă analitică din perspectiva miticului asupra unui text literar, intenție oarecum asemănătoare cu cea a lui Maud Bodkin din importantul studiu

Archetypal paterns in poetry (1934), considerat una dintre primele aplicații a analizei arhetipale jungiene pe texte literare clasice. Astfel că o abordare a textului literar din perspectiva unui ansamblu de imagini și simboluri pus în corelare cu factorul religios și cel antropologic schimbă în genere și perspectiva de percepere a literaturii. În acest sens, Radu Surdulescu observă că „Toate abordările critice legate de antropologie, indiferent de înclinațiile și convingerile autorilor individuali, pleacă de la premisa coerenței totale a literaturii, care este văzută ca o parte a unui sistem global de arhe-imagini, acestea guvernând orice activitate și producție umană. La rândul lor, toate operele sunt studiate, din perspectiva criticii mitic-arhetipale, ca părți ale întregului pe care-l reprezintă literatura, structurată ca un sistem de imagini, caractere, teme și tipare narative" (1997, p. 37). În *Insula lui Euthanasius*, Mircea Eliade identifică semnificații metafizice profunde a ceea ce reprezintă spațiul paradiziac din nuvela *Cezara* de Mihai Eminescu. Analiza poate fi considerată o hermeneutică întreprinsă în sensul unei reacții la demersul critic al lui George Călinescu. „Divinul critic" încerca mai degrabă să identifice unele surse consultate de Eminescu decât să facă trimitere la un factor mitic. Semnificațiile simbolice, dar și cele ale elementelor onirice și cosmogonice din creația eminesciană, în genere, sunt revelate printr-o grilă de interpretare mitico-arhetipală. Astfel, Mircea Eliade trece de la o simplă abordare superficială a mesajului nuvelei la una ce scoate la iveală semnificații profunde, evitând astfel o abordare reducționistă a identificărilor de surse: „Este deci de un interes mediocru «sursa» lui Eminescu dacă, în cazul nostru, va fi avut vreuna. Insula lui Euthanasius prezintă însă un interes maxim pentru înțelegerea poetului. Ea nu are deloc un rol întâmplător în istoria pasiunii lui Ieronim și a Cezarei. S-ar putea spune, dimpotrivă, că reprezintă adevăratul centru al povestirii; nu numai pentru că face posibilă întâlnirea finală dintre îndrăgostiți, dar mai ales pentru că magia insulei, ea singură, rezolvă drama personajelor. Ieronim nu izbutește să se îndrăgostească de Cezara decât după ce o contemplă, nudă, pe malul lacului din insulă. Nuditatea aceasta nu are nimic licențios; ea păstrează, în proza lui Eminescu, sensul originar, metafizic, de «dezbrăcare de orice formă», reîntoarcerea la primordial, la preformal" (Eliade, *Insula*, 2003, p. 11).

O abordare asemănătoare o are și Ioan Petru Culianu în seria de studii exegetice publicate pe marginea operei lui Mihai Eminescu în *Studii românești*, volumul I (Editura Nemira, 2000). După părerea lui M. Metzeltin, cercetarea lui Culianu se apropie de psihanaliză, fapt pe care cercetătorul român îl neagă cu vehemență. El propune mai degrabă un mod de lectură a textului literar decât o metodologie de investigare a unei opere literare. Nu în zadar cuvântul *metodă* din titlul paragrafului introductiv la studiul *Fantasmele libertății la Mihai Eminescu. Peisajul central al lumii în nuvela Cezara* (1876) este luat între ghilimele și numit sugestiv *„Metodă": pro sau contra?*. Aici autorul trasează unele delimitări metodice a felului său de interpretare a nuvelei

eminesciene, mai cu seamă a procesului comparatist propriu, pe care îl numește *mitanaliză*. Prin mitanaliză Ioan Petru Culianu înțelege un „demers practic ce constă în a discerne miturile latente din textul literar și a le interoga pentru a stabili câteva posibilități din mulțimea acelora care sunt înscrise în raza lor semantică" (*Studii*, vol.1, 2006, p. 83). Acest demers practic al lui Ioan Petru Culianu aplicat asupra unui text literar rămâne a fi doar un act de contemplare a unei opere literare, și nicidecum nu are pretenția de a se numi metodă propriu-zisă. În sprijinul celor afirmate citățm: „mitanaliza, care semnalează existența unor «fapte» înzestrate cu semnificație, vrea să se derobeze oricărui dogmatism, fie el psihanalitic, sociologic sau structuralist (vom vedea de ce structuralismul aplicat la studiul textului literar, derivație a structuralismului lingvistic, se sprijină pe o bază dogmatică.) Teoria ei nu este o teorie *științifică*. Demersul ei nu este o metodă" (ibidem, p. 85). Referitor la imputarea lui M. Metzeltin precum că interpretarea lui Ioan Petru Culianu propusă nuvelei *Cezara* ar fi de ordin psihanalitic, Iulian Băicuș face următoarea afirmație, oarecum împăciuitoare a celor două modalități de abordare a textului literar, mitocritic și psihanalitic: „În realitate această polemică între sensul psihanalitic și cel mitocritic cu aplicație pe proza lui Mihai Eminescu, *Cezara*, e un exemplu de exclusivism metodologic, faptul că ambele moduri de interpretare a unei opere literare, pot fi simultane, atât în timp cât și în spațiu, părându-mi-se azi mai mult decât evident. Arhetipologia continuă, de fapt, demersul acesta psihanalitic, iar cele două științe se completează una pe alta, în tentativa de a restabili adevărurile ascunse, criptate, ale sufletului creator" (Băicuș, p. 12).

În antropologie, care oarecum pornește de pe filiera aceleiași grile de abordare a miticului și a mitului în sine, cu aplicabilitate în cercetări ale imaginarului, sunt relevante cercetările întreprinse de Gilbert Durand. Cercetătorul francez se desprinde de școala americană de abordare a arhetipului, dând prioritate unor demersuri proprii de analiză a miturilor și structurilor mitice inițiate de Gaston Bachelard, dar sistematizate pe baza teoriilor lui Mircea Eliade și dezvoltate în manieră jungiană. Gilbert Durand subliniază că „în arhetipologie structurile mistice constelează fără dificultate cu caracterele Einfuhlung-ului (*empatie*, paranteza ne aparține – C.I.), cu aspectul de vivacitate concretă, atât senzorială cât și imaginară, a fanteziei mistice" (Durand, 1998, p. 256). Modul de abordare al lui Gilbert Durand vine deja să teoretizeze modalitatea de analiză comparatistă a elementelor culturale prin prisma unei analize mitice. În acest sens, el propune ca, în locul termenilor preferați de școala americană *analiză arhetipală* și, respectiv, *arhetipologie*, să li se dea prioritate termenilor *mitanaliză* și *mitocritică*. Deși recunoaște că grila de lectură este una arhetipală, totuși cercetătorul francez dă prioritate termenilor *mitanaliză* și *mitocritică*, pentru a sublinia tocmai esența și mecanismul acestei modalități de lectură. E în *spiritul* metodei psihanalitice și nicidecum în „buchia" metodei, după cum recunoaște Gilbert Durand, termenul

de mitanaliză este creat după modelul psihanalizei (Durand, *Figuri*, 1998, p. 308). În accepția lui Gilbert Durand, mitocritica permite explorarea unei opere sau a unui factor cultural în abisalitatea semnificațiilor lor, pentru că „din punct de vedere metodologic, susține cercetătorul, orice mitanaliză va trebui să înceapă prin examenul mitocritic cel mai exhaustiv al «operelor» – sau al «bunurilor» – unei epoci sau ale unei culturi date. Picturile, sculpturile, monumentele, ideologiile, codurile juridice, ritualurile religioase, moravurile, veșmintele și cosmeticele, într-un cuvânt tot ce cuprinde inventarul antropologic, sunt deopotrivă invitate să ne informeze despre cutare sau cutare moment al sufletului individual sau colectiv. Eroi și zei ridică atunci ca niște paradigme cu adevărat «comprehensive» ale obiectului uman particular studiat" (ibidem, p. 294). Dacă mitanaliza vizează doar explorarea semnificațiilor ascunse ale unei opere de artă sau ale unui factor cultural, atunci mitocritica vizează îndeosebi elementele ce au produs operele de artă sau o anumită situație culturală. În acest sens, Gilbert Durand afirmă următoarele: „Mitocritica pune în evidență la un autor, în opera aparținând unei anumite epoci și unui anumit mediu, miturile directoare și transformările lor semnificative. Ea ne permite să arătăm cum contribuie cutare trăsătură de caracter personală a autorului la transformarea mitologiei folosite sau, dimpotrivă, cum accentuează cutare sau cutare mit director folosit. Ea tinde să extrapoleze textul sau documentul studiat, să ajungă, trecând dincolo de operă, și la situația biografică a autorului, dar și la preocupările socio- sau istorico-culturale. Mitocritica cheamă așadar o «mitanaliză» care să fie pentru momentul cultural și ansamblul social dat ceea ce este psihanaliza pentru psihicul individual" (ibidem, p. 308). În acest sens, cercetătorul francez vine să compenseze ceea ce arhetipologia a înlăturat, sau să adauge mai multă claritate criticii arhetipale dezvoltată de școala americană și propusă de Nortrop Frye, oferind un aspect complementar demersului comparatist și mecanismului comparatist în sine.

Analiza arhetipală, atâta timp cât încă nu poate fi numită o metodă propriu-zisă, rămâne a fi, întâi de toate, o filozofie (un mod de contemplare) a imaginilor sau a reprezentărilor arhetipale din arsenalul imaginarului uman, în care se poate urmări elemntele imaginare ce constituie ființa umană, sau după cum spune Gaston Bachelard „Trebuie să urmărim imaginile care se nasc în noi înșine, care trăiesc în visele noastre, acele imagini încărcate cu o materie onirică bogată și densă, hrană inepuizabilă pentru imaginația materială" (Bachelard, 1995, p. 25). Iar prin analiza mitului, pe care M. Eliade îl definește ca fiind o reprezentare ideală, putem identifica proiecțiile și paradimele lumii ideale care să permită configurarea unei forme de cunoaștere sau conturarea limitelor cunoașterii ca atare. Arhetipologia trece dincolo de imagine și ajunge să reveleze sensuri ce pot avea corelații directe cu unele semnificații primordiale sau cu transcendentalul.

În continuare încercăm să prezentăm câteva chestiuni principiale a ceea ce numim a fi răul în imaginarul literar românesc şi care va reflecta aspectul teoretic-conceptual al fiecărui paragraf din capitolul III. Vom încerca o abordare succintă a modului în care este reflectat în creaţii literare răul în expresie ludică, transcendental sau misterios şi răul în expresie ideologică, adică de factură politică.

În primul rând, în funcţie de contextul istoric sau cultural, de specificul curentelor filosofice, de caracterul sistemelor religioase şi a credinţelor populare, putem distinge un anumit grad de reprezentare în imaginarul colectiv a ceea ce numim a fi *răul*, dimpreună cu expresiile şi construcţiile mentale ce reflectă stări sau atitudini faţă de ceea ce ne depăşeşte şi ne înspăimântă. Prin *expresie a răului*, la modul general, înţelegem după cum am mai spus, dimensiunea filosofică şi arhetipală a tot ceea ce numim şi reprezentăm la nivel imaginar prin conceptul de rău. *Expresia ludică* cuprinde doar o anumită atitudine faţă de o imagine care înspăimântă (imaginea terifiantă a răului, a demonicului), dar şi faţă de manifestările comice/ironice ale acestei imagini.

Atitudinile ironice faţă de ceea ce reprezintă răul dimpreună cu terifiantele sale reprezentări şi percepţii sunt un scenariu specific basmelor şi legendelor populare, fapt despre care Lazăr Şăineanu afirmă: „Ca şi puterile demoniace, zmei şi uriaşi, diavolu şi moartea sunt adesea ridiculisate în basme şi păcălite de isteţimea omenească. Necuratulu mai alesu devine ţinta satirei poporale şi asupra lui se concentreză păţaniile cele mai ridicule, provenite din absoluta-i imbecilitate" (1895, p. 841). Or, atitudinea de ridiculizare a diavolului, dar şi de minimalizare a puterilor supranaturale care i-au fost atribuite de tradiţia creştină, este mai degrabă o camuflare a fricii omului faţă de o posibilă confruntare cu răul. Deşi imaginea diavolului sperie, aceasta este tratată totuşi cu ironie tocmai pentru a nu da pe faţă teama. Mai mult, atitudinea ironică faţă de rău se datorează unei măsuri de autoapărare, alimentată chiar de conştientizarea reală a pericolului. E o reacţie aproape instinctivă de a nu da pe faţă frica de ceea ce sperie. Răul, în acest caz, nu este perceput ca fiind ceva subversiv, ci mai degrabă i se atribuie o caracteristică ludică.

Atitudinea ironică faţă de o prezenţă malefică este un motiv destul de des întâlnit în imaginarul occidental. Acest motiv a fost alimentat de scepticismul tot mai pronunţat al secolului al XVIII-lea, dar şi din necesitatea de a îmblânzi oarecum imaginea înspăimântătoare a diavolului din discursul medieval religios, îndeosebi cel bisericesc. În *O istorie a diavolului* Robert Muchembled remarcă: „Un început de dedramatizare se proliferează totuşi prin intermediul umorului sau al ironiei care se desprinde din opere literare sau artistice. Această temă a diavolului luat peste picior nu este fundamental nouă, deoarece ea a furnizat o materie

primă abundentă credințelor populare încă înainte de marile vânători de vrăjitoare și își va regăsi locul în campaniile orchestrate după aceste vânători" (2002, p. 217). Nu putem să nu amintim, în aceeași ordine de idei, și de imaginea diavolului transcrisă în scene burlești de către părintele reformei religioase din Europa, Martin Luther. În ciuda fricii pe care o avea față de puterile satanice, el recunoștea că umorul și ironia ar putea fi o armă bună pentru a lupta împotriva diavolului. Într-o afirmație, devenită moto-ul unei celebre satire a diavolului apărută la mijlocul secolului al XX-lea, *Sfaturile unui diavol bătrân către unul mai tânăr* de C.S. Lewis, sesizăm caracterul ironic al lui Luther față de diavol: „Un drac cel mai bine se alungă, atunci când nu se lasă dus cu textele Scripturii, dacă îl faci de râs și de batjocoră, căci nu îndură să-l iei peste picior" (Apud: Lewis, 2007, p. 5). În aceeași linie am putea adăuga aici și afirmația lui Thomas Morus: „Diavolului… spirit mândru… nu-i vine la socoteală să-l iei peste picior".

Un alt mod de reprezentare a răului în imaginarul literar ține, întâi de toate, de un tip de reprezentare fantastică, însă nu e vorba de un fantastic magic, după cum sunt basmele, poveștile și unele nuvele pe care le vom analiza în primul paragraf al capitolului III, ci de un fantastic cu implicații misterioase, iar acest tip de rău mai degrabă unul ce ține percepția transcendentală sau misterioasă. Această formulă artistică a răului se referă nemijlocit la dimensiunea misterioasă și se înscrie, prin urmare, într-o percepție ce depășește experiența din domeniul lumii fizice. În acest sens ajungem să vorbim de aspecte ale realității ce depășesc sfera de percepție empirică a unor fenomene inexplicabile, care pot fi explicate doar într-o abordare imaginară, în limitele unei dimensiuni pe care o numim supranaturală. Acest tip de reprezentare a răului este perceput în sens metafizic, într-o dezvelire a maleficului prin intermediul unor personaje nefaste, mefistofelice sau în potențarea unor eresuri din imaginarul folcloric, precum putem observa în nuvela *Copil schimbat* (1936) a lui Pavel Dan. Or, acest tip de rău este legat de cele mai multe ori de niște experiențe aproape oculte, prin care ontologicul este provocat, sau zgândărit spre a se manifesta cu orice preț, după cum se poate observa și în nuvela *Sărmanul Dionis* a lui Mihai Eminescu sau în unele romane cu substrat magico-fantastic ale lui Mircea Eliade.

Percepția transcendentală a răului este reflectată cel mai bine în creații literare de factură fantastică. Această percepție a fost valorificată din plin în producții literare din perspectiva unei entități ce poate fi reprezentată doar ca un element ce ține de dimensiunea supranaturală, nu a neverosimilului, ci a nefirescului paranormal, a inadmisibilului, a misticului-magic. Intruziunea situațiilor nefirești în cadrul obișnuit al cotidianului stârnește un conflict de percepție în dimensiunea obiectivă a realului. Deși nu ne-am propus să dezvoltăm aspecte teoretice de structură, tipologii narative sau să definim literatura fantastică precum foarte bine o face Tzvetan Todorov, ce-i drept, în spiritul metodei reducționiste, în faimoasa sa lucrare tradusă și în limba

română, *Introducere în literatura fantastică* (Editura Univers, 1973). Totuși ni se pare relevantă definiția dată de Roger Caillois care spune că „fantasticul înseamnă o întrerupere a ordinii recunoscute, o năvală a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalități cotidiene și nu substituirea totală a universului exclusiv miraculos" (1971, p. 65-66). Înainte de a propune o definiție fantasticului, Tzvetan Todorov face trimitere din capul locului la bine-cunoscuta operă fantastică a lui Jacques Cazotte *Le diable amoureux* (*Diavolul îndrăgostit*) (1772), care, după ce prezintă în linii mari subiectul romanului, face următoarea remarcă: „Iată astfel puși chiar în miezul fantasticului. Într-o lume care este evident a noastră, cea pe care o cunoaștem, fără diavoli și silfide și fără vampiri, are loc un eveniment care nu poate fi explicat prin legile acestei lumi familiare. Cel care percepe evenimentul trebuie să opteze pentru una dintre cele două soluții posibile: ori este vorba de o înșelăciune a simțurilor, de un produs al imaginației, și atunci legile lumii rămân ceea ce sunt, ori evenimentul s-a petrecut într-adevăr, face parte integrantă din realitate, dar atunci realitatea este condusă de care ne sunt necunoscute. Ori diavolul este o iluzie, o ființă imaginară; ori există într-adevăr, aidoma tuturor celorlalte ființe vii, numai că el nu poate fi întâlnit decât foarte rar./ Fantasticul ocupă intervalul acestei incertitudini; de îndată ce optăm pentru un răspuns sau pentru celălalt părăsim fantasticul pătrunzând într-un gen învecinat, fie straniul, fie miraculosul. Fantasticul este ezitarea cuiva care nu cunoaște decât legile naturale pus față în față cu un eveniment în aparență supranatural" (Todorov, 1973, p. 42).

În încercarea de a defini frontierele ce constituie diferite tipuri de fantastic, Sergiu Pavel Dan face următoarea distincție între fantasticul de tip fabulos și cel de tip mitico-magic: „așa după cum fabulosul feeric există aievea pentru optica infantilă, *miraculosul* mitico-magic se conturează, la rândul său, ca o realitate neîndoielnică în conștiința unor colectivități rurale, depozitare ale tradițiilor arhaice" (1975, p. 48). Intruziunea elementelor supranaturale într-o realitate cotidiană din cadrul producțiilor literare se realizează datorită substratului misterios al legendelor populare despre case și locuri bântuite de duhuri necurate sau unele lucruri spuse par a fi învăluite de mister. Pe când literatura fantastică cu un substrat fabulos, după cum vom putea observa în basmele și poveștile culte (*Ivan Turbincă, Dănilă Prepeleac, Moara lui Califar, Toderică, Kir Ianulea* ș.a.), are un caracter ludic.

Răul transcendental perceput în imaginarul literar românesc ca fiind consecința retragerii lui Dumnezeu dincolo de spațiul în care putea fi accesibil făpturii umane, precum e bine-cunoscuta ilustrare din mitologia cosmogonică, devine singurul contact plauzibil cu vreo forță ce depășește dimensiunea existențială, adică a celor nepământești. Astfel, în lipsa unui acces direct la vreo instanță metafizică și a transformării lui Dumnezeu în *deus otiosus*, conștiința umană a reprodus experiențe ficționale care înglobează mai întâi de toate tentațiile omului spre

cunoașterea celor ce-l depășește și-l fascinează, justificând-i astfel dorința de-a avea acces la elemente ce potențează sau alcătuiesc misterul. Însuși Lucian Blaga va spune că „Cuvântul «mister», pe cât de sonor, pe atât de incert, a fost întotdeauna refugiul spaimei sau neputinței de a înțelege ceva" (2013, p. 256). De altfel, răul ce tentează spre a cunoaște unele taine ascunse ființei umane se înscrie într-o paradigmă demonologică, care, după Augustin, denotă însăși tentația cunoașterii în care au căzut primii oameni încă în Edenul primordial. După cum susține Ștefan Afloroaei, „Originea răului se află, prin urmare, în lumea demonică, acolo unde se anunță pentru început fapta rebelă și încercarea de separație a celui creat față de creatorul său. În proveniența sa primă, răul este neomenesc, el ține de o anumită înfățișare a naturii angelice sau celeste. Dar se face prezent cu orice încercare de *separație* a celui creat și în orice tendință de hipertrofie a eului" (1994, p. 55). A imagina ceea ce este imposibil de imaginat, adică ceea ce depășește limitele de înțelegere a lumii obișnuite, devine în esență fie o activitate pur ludică a unei gândiri concentrată pe subînțelesuri metafizice, fie o sondare în abisurile mistice sau chiar oculte, precum sunt, de exemplu, romanele lui J. K. Huysmans, „*Liturghia neagră*" (*Là-Bas*) (1891) și *În răspăr* (*À rebours*) (1884). Mai cu seamă romanul *Là-Bas* al lui Huysmans, fiind, de fapt, o abordare profund ocultă, chiar în siajul magiei negre și a hedonismului, a imaginii diavolului care se apropie foarte mult cu cea din Evul Mediu.

O altă expresie a răului pe care vrem să o analizăm în ultimul paragraf al tezei vizează un rău ce ia naștere în urma unui proiect utopic impus cu forța și prin manipularea conștiințelor, adică prin inventarea și afirmarea unei ideologii pe care noi am numit-o *expresia ideologică a răului*. Or, un asemenea proiect este cu prevalență un model al binelui. Însă un model al binelui impus cu forța se transformă în cele din urmă într-un rău. E ceea ce au putut să demonstreze regimurile totalitare (nazismul ori comunismul), care au promovat idealuri utopice imposibil de realizat. Aceste orânduiri sociale pretenția de a schimba lumea prin intenții bune, promițătoare, care, la prima vedere, nu pare a fi rău. Lucrul cu adevărat „rău" constă tocmai implementarea acestor idealuri în practică și impuse în mod abuziv (autoritar). Tony Judt spunea despre regimul comunist că „Drumul spre iadul comunist a fost pavat cu intenții bune (marxiste)" (Apud: Tișmăneanu, 2013, p. 68). Răul ideologic se constituie în urma implementării unui proiect ce se pretinde a fi în aparență o cauză nobilă în care se înfăptuiește binele, dar în fond se voiește răul, întocmai după principiul anunțat de Goethe în *Faust*:

– Cine ești tu, la urma urmei, spune?
– O parte din acea putere
Ce veșnic răul îl voiește
Și veșnic face numai bine"

Acest principiu surprinde foarte bine un aspect esențial al politicului și al politicii (politicilor/ideologia), dar și a formelor unui birocratism exacerbat în care cu siguranță se voiește doar răul (cu sensul că sunt făcute și adoptate politici pentru a favoriza doar pe cineva), dar în ochii oamenilor arată de parcă ar fi un bine total. Cu alte cuvinte, răul despre care vorbim aici, e binele la nivel declarativ, însă în esență se urmărește „ceva necurat la mijloc", răul se voiește, iar binele se declară, e întocmai inversul a ceea ce Apostolul Pavel spunea: „Căci binele, pe care vreau să-l fac, nu-l fac, ci răul, pe care nu-l vreau să-l fac, iată ce fac!" (*Romani* 7:19). Astfel, dacă prin intermediul unei ideologii se pretinde că se înfăptuiește binele, excluzând din ecuație probabilitatea (posibilitatea) producerii răului, în mod cert se încalcă *liberul arbitru* și, în fond, se *voiește* răul. Pentru că binele ține nemijlocit de esența ideatică, de „lumea numenală a ideilor" (expresia lui Berdiaev), iar înfăptuirea acestuia prin definiție nu poate fi binele total, care să se încadreze în constituția dimensiunii ontologice (Dumnezeu), după cum se pretinde a-l înfăptui în societățile totalitare. Așa cum foarte bine reflectă geniul romantic al lui Eminescu năzuința muritorului către ideal în poemul *Miron și frumoasa fără corp* (poem publicat postum). Este o abordare postmodernistă a aspirațiilor omenirii spre cele ideale pe care le ilustrează într-un stil parodic Italo Calvino în romanul *Cavalerul inexistent* (1959).

Intenția făuririi unei lumi practice ideale se regăsește în semnificația etimologică a termenului *ideologie,* care, de altfel, se trage din teoria formelor ideale ale lui Platon, cea a *eidos*-ului (εἶδος) transcendental. Astfel, termenul *ideologie* (εἶδο + λόγος), după compunerea savantă propusă de Destutt Tracy (1927) și popularizat intens după publicarea lucrărilor lui Marx și Engels, devine deja o noțiune ce se referă la partea teoretică a unui angrenaj politic – idealuri ale unui partid sau ale uni sistem politic, care mai apoi „Ne fac legi și ne pun biruri" (Eminescu). În acest sens, filosofii și autorii de opere literare au reușit să reprezinte și să analizeze catastrofele ontologice dintr-un proiect idealist (utopic). Nikolai Berdiaev, emigrat din Rusia sovietică, avertiza că trebuie să evităm în mod cert a pune în practică idealurile utopice: „Viața se îndreaptă către utopii. Și poate că începe un veac nou, un veac în care intelectualii și pătura cultivată vor visa la mijloacele de a evita utopiile și de a reveni la o societate neutopică, mai puțin «perfectă», dar mai liberă" (Apud: Huxley, 2011, p. 5).

În acest paragraf ne propunem să identificăm unele creații literare, pe care imaginarul creator de „lumi posibile" / „lumi narative" (U. Eco) a putut să dea în vileag cum anume un model al binelui se poate transforma într-un rău total după o paradigmă ideologică. Sau cum o ordine artificială construită prin intermediul unor instrumente politice poate crea o bună premisă de propagare a răului, surprinsă și de Mihail Bulgakov în romanul său de deconspirare parabolică a sistemului totalitar rusesc *Maestrul și Margareta* (publicat postum în 1967).

Nu mai este un rău de care se poate râde sau de un rău de factură metafizică, ci este un rău care ia naștere prin aplicarea unor decizii politice cu menirea să instrumenteze viața umană ancorată într-o anumită realitate. Odată ce aceste decizii devin obligatorii pentru majoritatea indivizilor umani, atunci ia naștere o anumită orânduire socială cunoscută a fi drept un regim de conducere. Un regim ce impune modelul unei realități sociale, dar și un anumit mod de raportare la aceasta. Este o situație pe care a reușit să o reflecte George Orwell în romanul *O mie nouă sute optzeci și patru* (1949). Torționarul O'brien, personaj ce avea menirea să-i impună lui Winston un anumit mod de a vedea lucrurile, afirmă cinic că „realitatea nu este un lucru obiectiv. Ea este numai în mintea individului, care mai poate greși, care este, în plus, supus pieirii, ci numai în mintea Partidului, care este colectivă deci nemuritoare. Oricare consideră partidul că este adevărul, *acela* este adevărul. Nu poți vedea realitatea altfel decât privind prin ochii Partidului" (Orwell, 2012, p. 276). Răul nu mai este o posibilitate, ci o realitate premeditată, indusă prin intermediul unor legi și instrumente coercitive instituționalizate.

Un astfel de fenomen s-a putut observa, în dimensiunea realității factuale a istoriei, în cele două regimuri totalitare ale secolului XX, nazismul și comunismul. Însă ceea ce au în comun aceste regimuri politice, este tocmai suprimarea libertății, dar și un control total, până și asupra conștiinței oamenilor. Or, a confisca libertatea și conștiința umană întruchipează o trăsătură specifică a ceea ce pretinde în mare parte diavolul. În acest sens, Jacques Duquesene afirmă că „Statul totalitar e un stat terorist. Dar nu un terorist care pune bombe. Nu, el vrea să se facă iubit. Și izbutește. Controlează minți și inimi. În disprețul oricărei libertăți. Germanii, dar și alții, l-au iubit pe Hitler. Rușii, dar și mulți alții, i-au iubit pe Lenin și pe Stalin. Iată un punct comun cu diavolul, care vrea, se spune, ca fiecare om să-i dăruiască sufletul său" (2014, p. 194). Nu în zadar problema liberului arbitru este cea care face diferența între un model al binelui cerut de instanța divină și modelul utopic al unui bine impus prin instrumente politice, sau cum ar spune N. Steinhardt „binele impus cu sila". Pentru că binele nu trebuie să devină o constrângere, ci mai degrabă o virtute la care să se poată adera după o convingere personală a individului. Altfel spus, binele trebuie să țină nemijlocit de o *alegere* făcută în deplină libertate față de suma tuturor alternativelor posibile. Se consideră că până și în natura dumnezeirii există posibilitatea răului, dar care este curmat prin însăși alegerea binelui, lucru pe care foarte bine îl explică Luigi Pareyson în cartea *Ontologia libertății. Răul și suferința*, în care conchide că „alegerea binelui e întotdeauna o judecată asupra răului, așa încât Dumnezeu are în sine cele două aspecte: cel prin care *ab eterno* binele a fost ales prin act ireversibil și răul a fost reprobat ca posibilitate respinsă; și cel prin care răul ca alternativă îndepărtată subzistă pururi ca fundal al pozitivității și ca posibilitate ocultă, dar disponibilă" (2005, p. 194). Spre deosebire de sistemele ideologice de

fabricare a unui model al binelui, instanța divină nu trece peste limitele unor libertăți fundamentale (libertăți posibile), pentru că, așa cum afirma filosoful existențialist creștin Nokolai Berdiaev, „Planul divin nu înseamnă necesitate, constrângere, ci o îmbinare antinomică a voinței lui Dumnezeu cu libertatea umană" (*Sensul*, 2013, p. 72). Până la urmă, un bine nu poate fi impus, el trebuie să conțină în principiul propagării lui și libertatea de a putea fi refuzat sau chiar negat. Pentru că, în caz contrar, se atentează la intimitatea individului. Autorul unei analize a regimurilor totalitare din secolul XX, Vladimir Tismăneanu, în cartea *Diavolul în istorie*, afirmă următoarele: „Comunismul și fascismul au crezut că schimbarea fundamentală este posibilă. Ele au pus la cale proiecte revoluționare radicale pentru a răspunde acestei convingeri. În orice caz, ele și-au pus în scenă utopiile într-un dispreț deplin față de viața indivizilor. Frenezia cu care urmăreau accelerarea dezvoltării umane a dat naștere răului radical în istorie" (2013, p. 70).

Mai mult decât atât, un regim ce vizează o orânduire socială totalitară tinde să excludă factorul ce face ca binele să se origineze, cu alte cuvinte, exclude ontologicul binelui (Dumnezeu). Binele promovat de un sistem politic totalitar relaționează cu însăși legea care are menirea să producă binele. Așa că un asemenea bine este lipsit de substanța ontologică sau de raportul cu aceasta, fapt ce-l face să fie doar un bine declarat, și nicidecum nu este unul îmbrățișat de individ datorită liberului arbitru. În acest caz, binele poate fi orice, numai să vegheze ca acest bine să se producă. E ceea ce personajul lui Evgheni Zamiatin din romanul *Noi* (1920), *R*-13, reflecta la un moment dat: „Dumnezeul antic și noi stăm alături la aceeași masă. Da! Noi l-am ajutat pe Dumnezeu să-l biruie definitiv pe diavol – că doar diavolul este cel care i-a îndemnat pe oameni să încalce opreliștea și să guste din libertatea cea nefastă, el – șarpele veninos. Iar noi, cu ditamai cizma, l-am călcat pe cap – trrah! Și gata: e din nou paradis. Și noi suntem iarăși simpli, nevinovați, precum Adam și Eva. Nici un fel de confuzie despre bine, despre rău: totul e foarte simplu, paradiziac, copilărește de simplu. Binefăcătorul, Mașina, Cubul, Clopotul cu gaze, Păzitorii – toate astea alcătuiesc binele, sunt mărețe, minunate, generoase, sublime, au puritate de cristal. Pentru că apără nonlibertatea noastră – adică fericirea noastră" (Zamiatin, 2014, p. 59). Binele nu mai are „însemnătate ontologică" (expresia lui Berdiaev), pentru că legile universale după care binele se originează este substituit de un proces de făcătură artificială. O lege dată de un sistem de gândire uman spre a reglementa niște procese după care binele să se poată produce nu poate substitui un „dat" (destin) suprem, transcendent. Cel mai grav este că un asemenea bine se pretinde a fi un bun substitut al unor principii eterne și universale, timp în care ajunge să nu fie altceva decât un bine cu puternice consecințe nefaste. E un sistem de fabricare artificială a binelui și de cele mai multe ori este zămislit de către voința

liderului politic, care prin extensie a dobândit calitatea de lider ideologic, iar într-un final, ca să folosim expresia lui Ian Kershaw, chiar de cea a unui lider fără de păcat. Acest bine este un produs uman și nu unul divin, iar factorul rău este tocmai că se pretinde a fi un bine din ecuația căruia este exclus Dumnezeu și oferit lumii drept un produs ce se pretinde a fi mai presus de Dumnezeu și care se poate produce fără alte implicații metafizice. Din acest bine făurit de niște reglementări umane este exclus ceea ce Berdiaev numește „libertatea răului", despre care spune că „este adevărata bază a istoriei" (*Sensul,* 2013, p. 70). Cu alte cuvinte, se pretinde a substitui un „dat" creat prim imitarea unei noi creații, a unei lumi noi, care a jertfit totul de dragul „fericirii universale", asemenea celei descrise atât de exact de către cunoscutul autor Aldous Huxley. În romanul său distopic, *Minunata lume nouă* (1932), autorul surprinde principiile care trebuie să stea la baza creării lumii noi (lumii ideale): „Ce rost mai are adevărul, sau frumusețea, sau cunoașterea, când de jur-împrejurul tău explodează bombe bacteriologice? Atunci a început să fie întâia oară controlată știința – după Războiul de nouă ani. Atunci s-au arătat oamenii dispuși să li se controleze până și poftele. Totul pentru o viață liniștită. Și de atunci încoace nu facem decât să controlăm. Bineînțeles că adevărul a avut de suferit. Dar fericirea a avut numai de câștigat. Nu poți căpăta totul pe gratis. Fericirea are și ea un preț, care trebuie plătit" (Huxley, 2011, p. 242).

Așa după cum am putut observa, problema răului este abordată în opere literare sub aspectul unor atitudini, reprezentări, manifestări și percepții, ceea ce ne-a determinat să analizăm în mod prioritar semnificațiile și paradigmele de profunzime. Putem spune că elucidarea aspectului metodologic și conceptual a ceea ce ne permite să numim ca fiind răul în imaginarul literar românesc ne-a permis să stabilim atât aria de cercetare, cât și premisa de la care pornim să investigăm și să clasificăm anumite opere literare. Cu toate că în capitolul I nu am putut aprofunda unele direcții filozofice care au marcat principalele deziderate ce țin de problema răului, am încercat în principiu, doar o abordare enunțiativă. Deși demersul metodologic se axează pe o investigație tematologică, totuși lucrarea de față poartă un caracter interdisciplinar, cu interferențe ale factorului filosofico-religios și ale imaginarului cultural.

În concluzie putem spune că demersul nostru metodologic vizează în principiu o abordare arhetipală a reprezentării răului în imaginarul literar. Arhetipologia este o direcție de cercetare ce ne permite o analiză comparatistă multiaspectuală a profunzimilor unor imagini literare și ne oferă posibilitatea sondării în profunzime a operei literare pentru elucidarea unui spectru larg de semnificații. Cu aceste afirmații am scos în evidență principiile fundamentale pentru abordarea în profunzime a unor povești din creația lui Ion Creangă, în care se valorifică imaginarul mitologic popular. Tot în siajul perspectivei arhetipale am putut constata că răul pe care noi îl analizăm în

creații literare poate fi perceput sub grila ludicului, a misteriosului și a expresiei ideologice sau politice.

Astfel, având la îndemână niște tipologii ale expresiei răului am putea foarte bine clasifica și autorii la care ne vom referi în cercetarea noastră. Expresia ludică a răului este reprezentarea unei imagini a instanței demonice sub aspectul burlescului și al comicului de circumstanță, ca atitudine de depășire a ceea ce ne înspăimântă. În confruntarea cu răul, în această viziune, râsul devine ultima armă ce poate fi la îndemână. Percepția misterioasă a răului este de ordin transcendental și vizează o dimensiune aparte a realității imediate, acesta fiind mai degrabă o reprezentare a maleficului. Iar expresia ideologică a răului ține mai mult de un factor etico-social declanșat de instrumente politice coercitive, de restrângere a libertăților individualității umane.

1.4. Viziunea răului în mitologia cosmogonică românească: reprezentări și interpretări

Paragraful de față analizează reprezentările răului în imaginarul popular românesc în baza miturilor cosmogonice. Am constatat că legendele despre începutul lumii conțin o serie de reflecții arhaice cu substrat mitic, în care, alături de Fârtate, cel care reprezintă principiul binelui, personajul mitic Nefârtate, purtător al principiului răului, joacă un rol important în tot procesul de făurire a universului. Prin aceste mituri cosmogonice ne sunt livrate niște „modele exemplare" de cum ar trebui să fie și cum s-ar cuveni perceput întregul univers. Modul în care acest univers este constituit în viziunea mitică, indică atitudinea omului arhaic față de principiul răului. Pe parcurs sunt scoase în evidență contribuțiile în cercetarea și interpretarea miturilor cosmogonice românești ale unor interpreți și hermeneuți, care ne-au putut oferi niște modele pentru investigația noastră.

În acest paragraf încercat să analizăm o serie de povestiri în care sunt narate evenimente și fapte ce au avut loc, ori s-au produs pe atunci „pe când ființă nu era, nici neființă", dacă e să ne exprimăm cu o imagine poetică eminesciană, adică în *illo tempore* sau în timpul mitic. În aceste narațiuni, de regulă populare, este redat actul prim al creației, iar de cele mai multe ori „actanții universali", după cum îi numește cercetătoarea Lucia Afloroaiei, sunt de natură antitetică. Este adevărat că nu toate poveștile populare românești reflectă starea de început a lumii după modelul dualist, un actant al binelui și celălalt al răului. Vom atrage atenția în mod deosebit asupra acestor narațiuni mitice, numite mituri cosmogonice, în care, de regulă, *binele* purcede la crearea lumii dimpreună cu forța contrară lui – *răul*. **Continuarea acestui paragraf poate fi găsită în anexa nr. 1 sau în articolul *Reprezentări și interpretări ale răului în mitologia cosmogonică românească*** (Ivanov, 2020).

1.5. Concluzii la capitolul 1

Evaluând cele spuse, am putea spune că problema răului a fost una dintre cele mai cercetate. Indiferent de conjunctura istorică sau culturală; conjunctura curentelor filozofice, sisteme religioase, principii de cercetare ale problematicii răului – retorica abordării comportă aceleași preocupări. În funcție de caracterul lucrării, fie tratat de istorie, hermeneutică a sistemelor religioase sau a miturilor, reflecții filozofice, cercetare antropologică sau literară, crește sau scade gradul de obiectivitate. Respectiv se poate schimba rezonanța conotațiilor conceptuale și a reprezentărilor de expresie ale răului. Așa că relația de continuitate și sincronicitate în ceea ce privește problematizarea răului este, dimpreună cu interpretările posibile, un subiect vulnerabile în fața unei numiri sau deslușiri categorice ale conceptului de rău.

Pentru construirea unei viziuni clare, dar și pentru identificarea unor reflecții strategice expuse în clarificarea conceptului de rău, am conturat aspectul ideatic a ceea ce presupune interesul față de aducerea în discuție sau chiar cercetarea răului, demonicului și a celorlalte nuanțe ce rezonează cu tematica în cauză. Or, ceea ce ar trebui să preceadă o hermeneutică asupra unor texte literare cu stabilirea unei sarcini interpretative precise, precum e cazul nostru, a trebuit mai întâi de toate clarificarea valențelor de semnificare și apoi identificarea reminiscențelor simbolice a unor imagini magistrale expuse în opere literare. Înainte de a căuta ceva (precum e cazul nostru – tematica răului), mai presus decât să știm ce anume căutăm, mai degrabă e să înțelegem ceea ce presupune de fapt ceea ce căutăm, adică ceea ce-l caracterizează sau îl definește (îl exprimă). Astfel că subiectul dat ne interesează și din perspectiva celorlalte domenii decât cel al cercetării literare, care ar trebui să fie o opțiune strategică, de la particularitățile expuse în mod general la cele specificate în nuanțe și accente individualizatoare (după principiul *diavolul se ascunde în detalii*). Cu riscul de a crea impresia unei simple documentări, am trecut totuși în revistă, *expressis verbis*, principalele reflecții și scrieri despre întreaga colecție semantică a chestiunii răului. Chiar dacă spațiul nu ne permite, nu am putut să ignorăm cele mai importante judecăți ce constituie peisajul problemei noastre.

Am stabilit că demersul nostru metodologic vizează în principiu o abordare arhetipală a reprezentării răului în imaginarul literar. Arhetipologia este, așadar, o direcție de cercetare ce ne permite o analiză comparatistă a profunzimilor unor imagini literare și ne oferă posibilitatea sondării în profunzime a operei literare pentru elucidarea unui spectru larg de semnificații. Cu aceste afirmații am scos în evidență principiile fundamentale pentru abordarea în profunzime a unor povești din creația lui Ion Creangă, în care se valorifică imaginarul mitologic popular. Tot în siajul perspectivei arhetipale am putut constata că răul pe care noi îl analizăm în creații literare

poate fi perceput sub grila ludicului, a misteriosului și a expresiei ideologice sau politice. Iar prin stabilirea unor tipologii ale expresiei răului ar putea fi posibilă și o clasificare a autorilor la care ne vom referi în cercetarea noastră.

Am remarcat faptul că principiul răului, antropomorfizat în cosmogonia populară românească în personaje precum Nefârtatul, dracul, Antihârț, diavolul ș.a., joacă un rol esențial în tot procesul de creație, dar și în desfășurarea proceselor de construire a civilizației umane. În legendele și miturile românești despre începutul lumii, am putut identifica reflecții mitice arhaice, unde sunt expuse niște „modele exemplare" de cum ar trebui să fie și chiar perceput întregul univers. Iar modul în care acest univers este constituit în viziunea mitică indică și atitudinea omului arhaic față de principiul răului.

2. EXPRESIA *RĂULUI* ÎN OPERA LUI ION CREANGĂ

Preliminarii. Dimensiunea semantică a cuvintelor ce numesc „răul" prin termenul său propriu pe care le-am identificat în narațiunile crengiene, adică a semnificatului primordial prin care răul poate fi atât numit, cât și chemat, precum sunt sinonimele denominative *diavolul, satana, drac, demon*, reprezintă de fapt cuvintele tabu pe care povestitorul humuleștean le-a evitat. Astfel, datorită supranumelor ce numesc răul și a eufemismelor ce îl *numesc fără să-l numească* din imaginarul românesc, creează o relație insolită dintre personaje și forțele răului, ceea ce stârnește atât catharticul, cât și comicul de situație. În același timp, numirile unor fapte nesăbuite, pe care personajele crengiene le comit în mod răutăcios sau involuntar, constituie latura educativă comportamentală. În anexa nr.2 am identificat unele sensuri primare (etimologice) ale supranumelor atribuite răului în creația lui Ion Creangă, adică ceea ce face să devină expresie pentru numirea unui rău. Astfel că termenii ce desemnează noțiunea de rău, precum și denunumirile lui cunosc o varietate tot atât de largă ca și multitudinea de sensuri și înțelegeri care derivă din acest fenomen. În funcție de ceea ce obișnuim a numi rău depinde și felul de raportare al fiecărei entități în parte la diferitele percepții și spectre ale răului.

Identificarea răului în univers și etichetarea lui ca fiind stare de rău, lucru rău, loc rău, fenomen rău, duh rău sau ființă rea, depind de instrumentele lingvistice care ne permit în mod convențional să numim răul, aspect pe care l-am analizat și cu alte ocazii (Ivanov, *Supranumiri*, 2018). Or, mijloacele lingvistice vin pe urma unor convenții sociale datorită cărora „(n-)ceva" este numit drept rău. Nu ne vom ocupa aici de o hermeneutică a ceea ce este răul, ci de o analiză a semnului lingvistic pe care îl vom identifica în creația crengiană ca semn ce marchează răul și distribuirea lui ca semnificant. Dacă un oarecare semn lingvistic are capacitatea de a desemna elementele răului și toate derivatele sale fenomenologice, atunci în încărcătura lui semantică va fi cuprins totodată, într-o măsură mai mică sau mai mare, și răul arhetipal. Așadar, denumirile ce corespund unei expresii ale răului numit în mod convențional va fi elementul formal al semnului lingvistic ce corespunde cu numirile primordiale ale răului, lucru pe care îl confirmă și Umberto Eco atunci când afirmă: „Un semn este întotdeauna un element al unui *plan al expresiei*, corelat convențional cu unul (sau mai multe) elemente ale unui *plan al conținutului*" (2008, p. 76). În spatele unui *plan al conținutului* de la care pornește o denumire ce desemnează răul poate fi identificată o simbolistică mitologică specifică ce contribuie la personificarea conceptului de rău și al ființării acestuia.

2.2. Expresia arhetipală a răului

Paragraful de față examinează starea de fapt a unor arhetipuri identificate în povestea *Dănilă Prepeleac*, *Pevestea lui Stan Păţitul* și în povestea *Ivan Turbincă*, dar și raportarea personajelor la răul arhetipal. Confruntarea personajelor cu acest arhetip al răului presupune totodată și un model ontologic de luptă a omului cu răul, asemeni prototipului mitic identificat în textul scriptural. Astfel încât, personajele crengiene transgresează influențele răului universal prin subjugarea acestuia, iar imaginea arhetipală este demontată prin fixarea în derizoriu a diavolului, asupra căruia planează râsul triumfător al inconștientului colectiv, umorul reconfortant, care nu lasă loc pentru interpretări și angoase macabre. Astfel că bordarea noastră nu vizează strict un demers critic față de poveștile lui Ion Creangă, sau confruntarea exegezei noastre cu surse bibliografice, ci investigarea reprezentărilor răului prin prisma unor structuri tipice încrustate în niște modele mitice din arealul arhetipal ce ne permite în fond o contemplare în abisalitatea operei literare ca atare.

Întâlnirea personajelor lui Ion Creangă (Dănilă Prepeleac, Stan Păţitul și Ivan Turbincă) cu spiritul malefic declanșează fantasticul în forma unei suite de aventuri neverosimile, în care răul își dezvăluie diferite conotații arhetipale. Prin comportamentul pe care îl manifestă Dănilă Prepeleac și Ivan Turbincă față de spațiile damnate, pădurea de pe malul helești și casa boierului, înțelegem rolul omului în sacralizarea spațiului pe care îl locuiește prin actul său de luare în posesie. Jean-Yves Lacoste explică astfel fenomenul respectiv: „Pot să intru în posesia locului pentru că el se definește mereu drept locul meu. Or, lumea purcede la critica permanentă a lui „aici" prin „acolo". Structura sa de orizont recuză finitudinea îmblânzită a locului nostru" (2001, p. 16). Arhetipurile care desemnează fenomenele ce țin de sentimentul de sacralitate al omului, contrapuse cu imaginarul spiritelor demonice, reprezintă șansa omului de „îmblânzire" și anihilare a răului primar.

Confruntarea directă a personajelor crengiene cu trimișii lui Scaraoțchi reprezintă reacția arhetipală a lui *homo religiosus,* cel ce are misiunea de a neutraliza acțiunile răului primar, fapt menționat și altădată (Ivanov, 2017a; Ivanov, 2017b; Ivanov, 2017c). Vorbim de *homo religiosus,* cu referire la comportamentul personajelor din poveștile lui Creangă în funcție de reacția primordială a acestora atunci când se confruntă cu forțele malefice. Mircea Eliade îl definea în felul următor: „Oricare ar fi contextul istoric în care se încadrează, *homo religiosus* crede întotdeauna în existența unei realități absolute, sacrul, care transcende această lume, unde totuși se manifestă, sanctificând–o și făcând–o reală. *Homo religiosus* crede că originea vieții este sacră și că existența umană își actualizează toate potențele în măsura în care este religioasă, adică în măsura în care participă la realitate" (*Sacrul,* 2005, p. 153). Precum Adam în libertatea

sa a ales răul, obținând totodată și speranța revenirii celui de al doilea Adam care să răscumpere alegerea celui dintâi, și personajele Dănilă Prepeleac și Ivan Turbincă, inițial oameni fără căpătâi și cu reacții care nu sunt în firea lucrurilor, proiectează imaginea celui de al doilea Adam. Ne referim în cazul de față la Adam ca reprezentare arhetipală la care se referea și C. G. Jung atunci când spunea despre acesta că „este tocmai «nterior homo noster», omul originar, primordial din noi" (2006, 203). Un anume caracter „mesianic" din partea acestor personaje accentuează latura arhetipală a „celui care va zdrobi capul șarpelui", previziune stabilită de la primul contact, cel din Eden, al omului cu răul.

Prima manifestare a caracterului mesianic la personajele crengiene o putem remarca în povestea *Dănilă Prepeleac*. Povestea începe cu un sistem de cauzalități din ce în ce mai deocheate în care nimerește personajul central al narațiunii, Dănilă Prepeleac. Interferența dintre realitatea cotidiană și elementul supranatural evidențiază niște limite tipologice, în care poate fi încadrată religiozitatea lui Dănilă Prepeleac. Comportamentul pe care îl manifestă Dănilă față de forțele răului indică gradul de coruptibilitate a omului („tot mănăstiri să croiești, dacă vrei să te bage dracii în seamă, să-ți vie cu banii de-a gata la picioare și să te facă putred de bogat") și adevărata motivație care stimulează confruntarea omului cu răul. Această luptă este până la proba contrarie, unde pretinsul *homo religiosus* e ademenit de bogății a căror proveniență știe foarte bine că este "necurată". Dar, odată cu introducerea „elementului miraculos în structura narațiunii" (Simion, 2011, p. 40), Ion Creangă abordează din punct de vedere arhetipal lupta omului cu răul, stabilind niște similitudini cu motivul biblic în care omului i se prezice, într-un viitor necunoscut, biruința asupra răului.

Chiar dacă o astfel de abordare poate să trezească anumite suspiciuni vizavi de corectitudinea hermeneutică a narațiunii crengiene, totuși este interesant de suprapus imaginile poveștii și conotațiile pe care le poate avea un arhetip religios. Trecând dincolo de rigorile hermeneuticii literare, putem stabili niște tangențe ce le are personajul crengian cu misiunea cristică a celui de al doilea Adam. Construirea unei mănăstiri presupune și o luptă a omului cu forțele necunoscute, motiv întâlnit și în *Meșterul Manole*. Or, o hermeneutică a arhetipurilor religioase presupune, după cum afirmă Luigi Pareyson, „ca reflecția să fie îndreptată nu asupra unei scene culturale obiectivabile și abstracte, ci asupra unei experiențe existențiale" (2005, p. 178). Așa încât interpretarea răului originar, sau în termenii lui Pareyson „culpă originară" (2005, p. 179), presupune stabilirea unor corespondențe dintre arhetipurile biblice și proiecția acestora în narațiunea crengiană, și nu numai. Răul peste care dă Dănilă Prepeleac se afla într-o stare latentă, în sensul că acest rău acționa în poveste doar în limitele propriului domeniu, zona helești eului din inima pădurii, afirmație susținută de noi cu alte ocazii (Ivanov, *Imaginea,* 2017).

Ei bine, *Homo religiosus*, perturbă această stare: „Măi omule, zise dracul. Tu, cu șmecheriile tale, ai tulburat toată drăcimea”. Reacția răului este una arhetipală – ispita, tentația de a corupe: „Na-ți, mă, bani! zise dracul trimis; și să te cărăbănești de aici; că, de nu, e rău de tine!”. E același arhetip biblic al compromiterii de către diavol a creației lui Dumnezeu. De altfel, experiența din Cartea *Geneza* unde Adam și Eva au fost ispitiți de către diavol să mănânce din pomul oprit, apoi ispitirea lui Isus în pustie, al celui de al doilea Adam, reprezintă acțiunea ciclică în care spiritul răului compromite creația lui Dumnezeu. Acceptarea cu atâta ușurință de către Dănilă Prepeleac a banilor și renunțarea cu atâta ușurință la ideea de a face o mănăstire („Aveți noroc, spurcaților, că-mi sunt mai dragi banii decât pusnicia (…)”), îi determină pe draci să pună la îndoială religiozitatea pretinsului pustnic, cerându-i să le înapoieze banii prin învoiala unei „încercări”: „Mă omule! stăpânul meu s-a răzgândit; el vrea ca mai întâi să ne încercăm puterile ș-apoi să iei banii” (Creangă, 2011, p. 63-64).

Construirea unei mănăstiri reprezintă un simbol al înstăpânirii binelui, ceea ce presupune excomunicarea răului. În sens arhetipal este vorba de imposibilitatea ca cele două forțe, răul și binele, să coexiste în același timp și spațiu, nu în sens universal, ci particular. În același conținut, fie prevalează binele, fie prevalează răul sau, după o metaforă biblică, nu poate ca din „aceeași vână a izvorului (să) țâșnească și apă dulce și apă amară” (Iacov 3:11). Metafora amintește o parabolă religioasă de sorginte eremitică. Potrivit parabolei, după ce Isus Hristos a fost răstignit, Dumnezeu i-a scos pe toți din iad, în afară de Împăratul Solomon, lăsându-l să iasă prin forțele proprii, adică să facă uz de înțelepciunea sa. În cele din urmă, acesta decide să construiască în mijlocul iadului o mănăstire, faptă care a și constituit biletul de ieșire de acolo.

Acceptarea banilor de către Dănilă Prepeleac și intenția de a renunța la proiectul monahal, trimite spre natura umană a personajului ce indică în fond gradul de coruptibilitate, gest căruia criticul Valeriu Cristea îi găsește o interpretare originală: „bătălia protagonistului cu demonii, iar apoi, în final, însuși biruința «omului lui Dumnezeu», Dănilă, (este) mai frumoasă decât orice mănăstire” (1999, p. 211), căci întoarcerea triumfătoare în sat a protagonistului călare pe diavol reprezintă imaginea în care spiritul răuvoitor este învins și subjugat de către om. Acest triumf asupra diavolului are valențe biblice, conform cărora mai întâi pierzi tot ce ai, precum este cazul lui Iov, sau cum a fost pilda lui Isus din pustiu rămas fără hrană și apă. Și Dănilă, după ce pierde tot, confruntat cu cel rău, se întoarce în calitate de învingător al diavolului: „Ai să iei burduful cu bani în spate și ai să mergi la casa mea (…) încalecă și Dănilă pe burduf; iară dracu-i umflă în spate și zboară iute ca gândul taman la casa lui Dănilă Prepeleac”. Aceasta este semnificația profundă a actului de îmblânzire și supunere a răului, de introducere a lui în cotidian sub forma unui rău purificat, adică un rău pe care omul îl poate exploata, subînțeles, oarecum,

prin comicul subtil și tratarea cu umor a acestui subiect de către Creangă. Așadar, odată ironizat, răul nu este atât de rău, iar dacă este, atunci acesta devine necesar ca o putere de verificare a a unor calități a ceea ce este de fapt omul crengian. În acest sens, criticul literar Mihai cimpoi afirmă că „Omul crengian este, indiscutabil, un om ironic, care impune un punct de vedere al său asupra lumii. Ironică e însăşi perspectiva înţelegerii ei ca «lume pe dos» şi a conceperii personajelor ca nişte indivizi «anapoda». Răsturnarea aceasta e de ordin valoric: e un fel de *Umvertung* nietzschean, operat cu ajutorul umorului popular, al «ţărăniilor». Cu o înaltă ştiinţă a prefăcătoriei hâtre ţărăneşti (= a păcălelii, «facerii pe prostul», exagerării, însufleţirii, supradimensionării homerice, angajării complice ş.cl.) el JOACĂ această răsturnare axiologică a lumii" (*Sinele arhaic*, 2011, p. 115).

Spre deosebire de Dănilă Prepeleac, care lupta cu răul prin forțele proprii, Ivan Turbincă are binecuvântarea lui Dumnezeu. Cel din urmă luptă cu trimișii lui Scaraoțchi prin intermediul turbincii pe care Dumnezeu a binecuvântat-o, prototip al țapului ispășitor ce avea menirea de a capta răul unei comunități. Spre deosebire de *Dănilă Prepeleac*, în *Ivan Turbincă* asistăm la emergențele răului în spațiul omului. E drept, nu chiar cel obișnuit, unul marginal specific pentru întronarea spiritelor demonice: „boierul acela avea o pereche de case, mai de-o parte, în care se zice că locuia necuratul" (op.cit., 184). Prezența diavolului în aceste acareturi părăsite sugerează ideea că omul obișnuit nu poate avea nicio putere asupra răului, fiind nevoit să îi cedeze chiar și niște case pe care să le locuiască, „multe sărindale mai dăduse el (boierul) până atunci pe la popi, în toate părțile, ca să-i poată izgoni dracii de la casă, și nici nu fusese chip"(op. Cit, p. 187). Chiar dacă nu este specificată cauza încuibării răului în casele nelocuite ale boierului, se observă totuși neputința „omului în fața forței demonice a unui rău deja existent, anterior oricărei inițiative rele care ar putea fi atribuită unei intenții deliberate" (Ricoeur, 2008, p. 34). Or, aceasta poate fi un indiciu că acolo în casele boierului sălășluiește „răul preexistent sau ontologic", despre care Luigi Pareyson afirmă că este „imemorial și originar, care trece complet dincolo de sfera morală, și care-și găsește expresie nu numai în teza biblică a păcatului originar" (2005, p. 263).

Dacă în povestea *Dănilă Prepeleac* omul era cel ce atenta la proprietățile pe care le deținea spiritul răuvoitor, atunci în povestea *Ivan Turbincă* lucrurile se inversează. Deja diavolul este în postura celui ce trebuie să fie alungat de pe domeniile care nu-i aparțin. Atingem, în cazul de față, un alt subiect care se cere abordat, și anume, spațiile și locurile damnate, subiect la care vom reveni în altă parte.

Revenim așadar la arhetipul *homo religiosus* și proiecția lui în personajul crengian, Ivan Turbincă. Pornind de la această premisă, admitem că religiozitatea lui Ivan Turbincă întrunește

nişte conotaţii ontologice şi trece dincolo de rezonanţa emotivă a vagabondajului celuilalt personaj, Dănilă Prepeleac. Chiar dacă ambele personaje ajung să se întâlnească cu spiritele răului, într-un moment în care acestea nu mai au nicio responsabilitate socială. Ajungând bătrân şi netrebuincios la oaste, Ivan Turbincă este eliberat cu tot cu arme şi trimis în lumea mare să-şi continue existenţa. „Şi slujind el câteva soroace de-a rândul, acum era bătrân. Şi mai-marii lui, văzându-l că şi-a făcut datoria de ostaş, l-au slobozit din oaste, cu arme cu tot, să se ducă unde-a vrea, dându-i şi două carboave de cheltuială." (op.cit., p. 182). E condiţia necesară pentru a fi atras într-un conflict cu răul absolut ce sălăşluia în casa de pe domeniul boierului.

După o serie de insuccese pe care le suportă în viaţa socială şi conştientizarea faptului că este nefolositor societăţii şi familiei sale, Dănilă Prepeleac „îşi ia lumea-n cap" şi evadează din mediul ce presupunea nişte responsabilităţi şi se refugiază într-un spaţiu în care se va simţi liber: „Mă duc să văd, n-oi putea smomi pe frate-meu, să-mi împrumute şi iapa, să fug apoi cu ea în lume, iar copiii şi nevasta să-i las în grija Celui-de-Sus.". Imaginea este, oarecum, asemănătoare cu cea a unui călugăr, care a lăsat toate grijile şi nevoile pentru a se implica în slujirea lui Dumnezeu. Aceste observaţii aduc nişte precizări vizavi de religiozitatea personalului crengian ajuns să înfrunte spiritul demonic. Ivan Turbincă, ca şi Dănilă Prepeleac, se angajează, parcă fără voia lui, într-o confruntare directă cu trimişii lui Scaraoţchi de pe poziţia unui ascet. Casa boierului este un prototip al infernului lui Dante şi chiar al iadului în care va intra Ivan Turbincă. Personajul crenjian devine, în cazul de faţă, întruchiparea într-o singură persoană a sfântului şi a păcătosului ales să cureţe casa boierului de draci. Sfântul, pentru că are binecuvântarea lui Dumnezeu, şi păcătosul, pentru că este în căutarea plăcerilor pământeşti, sunt proiecţii ale lui *homo religiosus*.

Prin curăţarea casei boierului de draci, Ivan Turbincă face dovada unei voinţe puternice, în sens arhetipal, pentru revigorarea posibilităţii omului de a putea învinge răul. Rezerva de religiozitate îl ajută să iasă învingător din confruntarea cu spiritele malefice, dar şi cu căpetenia acestora, Scaraoţchi, „Iaca, gospodin, cu cine m-am vânjolit toată noaptea… dar încaltea ţi-am curăţat şi eu casa de draci şi vi-i aduc plocon dis-dimineaţă. Porunceşte să-mi aducă nişte palce, că am să-i bat la stroi, să pomenească ei cât or trăi că au dat peste Ivan, robul lui Dumnezeu."(p. 186). Sfinţirea pe care a săvârşit-o Ivan Turbincă în casa boierului, precum şi pedepsirea lui Scaraoţchi şi a slugilor sale, sau actul de exorcizare, a avut loc în stil milităresc şi foarte asemănătoare cu alungarea şi curăţarea Templului din Ierusalim dă către Isus (*Matei* 21:12-13). Răul este curăţat prin aplicarea forţei fizice şi nu prin rugăciune, „Paşol na turbinca, ciorti! Atunci diavolii odată încep a se cărăbăni unul peste altul în turbincă, de parcă-i aducea vântul. Şi după ce intră ei toţi înăuntru, Ivan începe a-i ghigosi muscălește. După aceea legă turbinca

strânsă la gură, o puse sub cap, mai trântindu-le prin turbincă nişte ghionturi ruseşti, cole, cum ştia el, de da inima din draci. Apoi se culcă cu capul peste dânşii şi, nemaifiind supărat de nimene, trage Ivan un somn de cele popeşti… Dar, când aproape de cântători, Scaraoţchi, căpetenia dracilor, văzând că parte din slugile lui se zăbovesc, porneşte cu grăbire la locul ştiut, să le caute. Şi, ajungând într-o clipă, se vâră, el ştie cum şi pe unde în odaie la Ivan şi-i şterge o palmă prin somn, cât ce poate. Ivan, atunci, sare ars şi odată strigă: Paşol na turbinca! Scaraoţchi, atunci, intră şi el fără vorbă şi se ghigoseşte peste ceilalţi dimoni, căci n-are încotro." (op.cit., p. 185-186). Chiar dacă religiozitatea lui Ivan Turbincă pare deconcertată, totuşi aceasta este reflecţia arhetipală a credinciosului „rece", din cele trei categorii de credincioşi, despre care vorbeşte şi Apostolul Ioan în *Apocalipsa* 3:15-16. O abordare în sens metafizic a categoriei de credincioşi plăcuţi în faţa lui Dumnezeu ne permite să încadrăm religiozitatea şi credincioşia pe care o manifestă protagonistul naraţiunii crengiene în categoria de credincioşi plăcuţi lui Dumnezeu cu cele două naturi intrinseci ale sale: „robul lui Dumnezeu", păcătosul izgonit din Rai.

Marele povestitor, Ion Creangă, descrie cu lux de amănunte pelerinajul omului păcătos în această lume şi realizează în nuanţă realistă hagiografia acestuia, motiv exploatat şi de Dostoievski în ultimele romane ale sale, *Demonii, Adolescentul* şi *Fraţii Karamazov*. De altfel, Dostoievski a intenţionat să realizeze o lucrare monumentală cu acest subiect, dorind să o intituleze *Hagiografia unui păcătos*. Tiparul conştiinţei religioase din povestea *Ivan Turbincă* trece dincolo de perceperea obişnuită a omului religios şi a confruntării acestuia cu răul. Ion Creangă realizează, în tuşe tragi-comice, ficţiunea ontologiei naturii umane. Prin pelerinajul şi pribegia prin lume a personajului principal, naratorul evidenţiază natura precară a omului primordial. Precum Adam, după ce a mâncat din fructul interzis, a ales astfel calea pribegiei, şi Ivan Turbincă, după ce se întâlneşte cu Dumnezeu şi refuză să slujească la porţile Raiului, alege pribegia în detrimentul statorniciei lăsată pentru altădată, „Ivane, când te-ai sătura tu de umblat prin lume, atunci să vii să slujeşti şi la poarta mea, căci nu ţi-a fi rău. Cu toată bucuria, Doamne; am să vin numaidecât, zise Ivan. Dar acum, deodată, mă duc să văd, nu mi-a pica ceva la turbincă?" (op.cit., p. 184).

Factorii cauzalităţii pot fi explicaţi aici prin intermediul a ceea ce C. G. Jung numeşte „inconştientul colectiv" (1994, p. 40). Fiind legată de ceea ce numim a fi *liberul* arbitru, aceasta se manifestă şi prin modul în care omul îşi fixează priorităţile, întâi de toate plăcerile de moment, adică cele trupeşti, şi mai apoi, cam pe la sfârşitul vieţii abia ajungând a se îngriji de cele sufleteşti. Arhetipul edenic este impregnat în inconştientul lui Ivan Turbincă, atâta timp cât conştientizează că până la urmă tot la porţile Raiului se va întoarce. Caracterul mitic pe care îl

comportă această imagine denotă modul de manifestare al liberului arbitru și evoluția personajului crengian pe parcursul narațiunii. De altfel, Rudolf Steiner susține că „O ființă liberă este aceea care poate *voi* ceea ce consideră ea însăși că este just" (1996, p. 127).

Așadar, în narațiunea crengiană se conturează natura omului primordial, adică a lui Adam care putea să discute liber cu Dumnezeu, dar care, fără a fi influențat de nimeni, alege răul. Fapt ce declanșează, pe plan arhetipal, lupta pe care omul va trebui să o poarte cu răul și forțele acestuia, iar pe plan ficțional, lupta lui Ivan Turbincă cu Scaraoțchi și slujitorii lui. Ca într-o narațiune cu întâmplări arbitrare, unde miraculosul se suprapune peste ordinea firească a lucrurilor obișnuite, sunt scoase în evidență isprăvile neobișnuite ale soldatului rus. Chiar dacă problema răului este abordată de Ion Creangă în poveștile sale cu scopul de a stârni comicul de situații prin „umilirea" publică a răului (Simion, 2011, p. 116), dincolo de toate observăm și reflecția arhetipală a răului primordial.

Revenind la fragmentul din povestea *Ivan Turbincă*, unde este relatată exorcizarea diavolilor din casa boierului, remarcăm imaginea diavolului prosternat sub om. Punerea sub cap a turbincei plină cu draci, ca și întoarcerea triumfătoare călare pe diavol a lui Dănilă Prepeleac fac parte din imaginarul care susține prorocia edenică unde răul va fi zdrobit de către călcâiul omului (*Geneza* 3:15). În cadrul acestui arhetip omul transgresează influențele răului universal prin subjugarea acestuia. Însuși modul prin care răul este alungat din casa boierului indică religiozitatea lui Ivan Turbincă, care manifestă în cazul de față, nu atât furia în raport cu răul, cât râvna pentru săvârșirea unei fapte bune. Nu vorbim aici de pornirea religioasă a comiterii unor fapte bune, ci de o noblețe naturală a omului predispus să se manifeste prin acțiuni de curaj și caracter. Prin modul de a lupta cu răul, Ivan se aseamănă, până la un punct, cu Don Quijote, personajul care, chiar dacă luptă cu spirite imaginare, primordială rămâne generozitatea sa cavalerească în apărarea celor pe care îi vede sau îi crede slabi și neputincioși și execuția exemplară a celor ce reprezintă forța răului. Scaraoțchi și slujitorii acestuia sunt alungați din cuibarul lor terestru, primind și o lecție bună, prin umilirea și descalificrea lor publică: „…se adunase împrejurul lui Ivan tot satul, ca să vadă de patima dracilor. Căci lucru de mirare era acesta, nu șagă! Atunci Ivan dezlegă turbinca în fața tuturor, numai cât poate să încapă mâna, și luând câte pe un drăcușor de cornițe, mi ți-l ardea cu palcele, de-i crăpa pielea. Și după ce-l răfuia bine, îi da drumul, cu tocmeală, să nu mai vie pe acolo, altă dată." (p. 187). Mai mult, „tocmeala" pe care o face Ivan Turbincă cu fiecare din diavoli în parte nu este altceva decât proiecția arhetipală a primei „tocmeli" a omului cu Cel Rău din grădina Eden și cunoscut în literatură (*Faust*, M*aestrul și Margareta*, *Dorian Gray* ș.a.) ca motivul pactului cu diavolul. Numai că în povestea *Ivan Turbincă* semnificația pactului, sau după cum îl mai numește Freud

„contract cu Diavolul” (2009, p. 137), atestă alte conotații, precum și inversarea rolurilor. Nu mai este inițiator-diavolul acceptator-omul, ci inițiator-omul (Ivan Turbincă) acceptator-diavolul (Ucigă-l-crucea): „N-oi mai veni, Ivane, câte zilișoare-oi avea eu, zicea Ucigă-l-crucea, cuprins de usturime, și se tot ducea împușcat” (op.cit., p. 187).

Pactul din creația crengiană se aproprie de semnificația pe care i-o acordă și Gogol în *În serile din cătunul de lângă Dikanka*, unde acesta are un caracter pozitiv și amuzant în același timp (Ivanov, 2015, p. 113-120). O paralelă dintre conflictul nerezolvat dintre om și diavol în sens arhetipal și conflictul plin de perplexități pline de umor dintre personajul crengian și spiritele răului din poveștile humulesteanului sugerează că marele perdant din acest conflict nu mai este omul, ci diavolul și slujitorii lui. Am putea afirma că aceasta nu e altceva decât proiecția escatologică a săvârșirii echității ontologice față de om din *Apocalipsa 20:10*, „diavolul, care-i înșela (pe oameni), a fost aruncat în iazul de foc și pucioasă”. Eliberarea omului de sub influența răului și victoria binelui ontologic, ca proiecție escatologică, o regăsim transfigurată artistic în povestea *Ivan Turbincă*: „la urma urmelor, Ivan scoate de barbă și pe Scaraoțchi și-i trage un frecuș, de cele moschicești, de-i fuge sufletul. Poftim! După bucluc umbli, peste bucluc ai dat, măi jupâne Scaraoțchi! Să te înveți tu altădată a mai bântui oamenii. Sărsăilă spurcat ce ești! Și apoi, dându-i drumul, „na!” fuge și Scaraoțchi după ceilalți, ca tăunul cu paiul…” (p. 187). În *Dănilă Prepeleac*, dar și în *Ivan Turbincă*, imaginea arhetipală este demontată prin fixarea în derizoriu a diavolului, asupra căruia planează râsul triumfător al inconștientului colectiv, umorul reconfortant, care nu lasă loc pentru interpretări și angoase macabre: „se adunase în jurul lui Ivan tot satul, ca să vadă de patima dracilor. Căci lucru de mirare era asta, nu șagă!” (p. 187). Creangă, la fel ca și Gogol, transpune artistic o altă imagine și un alt mod de percepere a diavolului. Un diavol inofensiv, ridiculizat și tatonat cu săgețile stenice ale umorului.

Același lucru îl putem spune și despre alt personaj, Moartea, numită în mod zeflemitor, Vidma, percepută însă în societățile primitive drept entitatea care „se asociază unei divinități a răului, cum este zeul Seth, la vechii egipteni” (Evseev, 1997, p. 280). Dacă ne întoarcem la originea mitică a sensului primar al morții relatat în cartea *Geneza*, observăm că, mâncând din fructul pomului oprit, pe lângă cunoaștere, primii oameni s-au ales și cu atributul de *muritori*. Prin actul căderii, despre care am vorbit anterior raportându-l la alegerea făcută de protagonistul narațiunii crengiene, Ivan Turbincă, semnifică alegerea liberă și irevocabilă a condiției de muritor. Referindu-se la actul căderii în general, Luigi Pareyson face următoarea remarcă: „A spune căderea omului înseamnă a spune *totdeodată* alegere a răului și posibilitate a binelui. Posibilitatea binelui e lucid proiectată în actul însuși în care răul a fost preferat” (2005, p. 298).

Așadar, moartea este un efect al răului primordial ales dă către om și totodată reprezintă o expresie a răului, despre care Apostolul Ioan spune în *Apocalipsa* 20 că va avea aceeași soartă precum cea a diavolului: „diavolul, care-i înșela, a fost aruncat în iazul de foc […] Și moartea și locuința morților au fost aruncate în iazul de foc". Autorul poveștii *Ivan Turbincă* îi dă morții o formă antropomorfă. Toate semnificațiile ce le presupune fenomenul morții sunt reduse la o simplă parabolă, pe înțelesul tuturor, dar care totuși păstrează semnificațiile reversului mitic.

Din prima întâlnire a lui Ivan Turbincă cu Moartea, chiar dacă aceasta încă nu-l abordase, înțelege că pericolul ce-l poate produce aceasta este iminent. De aceea nu-i permite să intre la Dumnezeu, sperând astfel să mai reducă din riscul pe care aceasta-l presupune, oferindu-se mai degrabă să-L întrebe personal pe Dumnezeu ce porunci mai are pentru Moarte, „Nu-i voie… las că mă duc eu să-ți aduc răspuns" (op.cit., p. 191). Această situație poate fi înțeleasă și ca un pretext plauzibil pe care Ivan îl invocă pentru a-L putea vedea pe Dumnezeu, iar în sens arhetipal, ca pe o încercare de recuperare a comuniunii omului cu Divinitatea, abilitate pe care a pierdut-o imediat după ce a ales răul. După întrevederea cu Dumnezeu, Ivan Turbincă distorsionează porunca dată Morții. Astfel este perturbată, cu bună știință, ordinea firească a lucrurilor obișnuite, imaginea arhetipală în care este proiectată încercarea omului de a se pune în locul lui Dumnezeu. Distorsionarea poruncii lui Dumnezeu pentru Moarte are un subtext altruist. Ivan ar vrea ca Moartea să nu mai poată pricinui nimănui niciun rău. Altruism oarecum asemănător cu cel pe care îl manifesta personajul dostoievskian, Prințul Mîșkin. În al doilea caz este determinat s-o facă pentru că ar putea să cadă chiar el sub incidența poruncii date de Dumnezeu Morții. Iar în ultimul caz, în speranța că Moartea nu se va mai putea întoarce, Ivan Turbincă nu face altceva decât să răzbune răul și efectele lui asupra omenirii, indicând totodată și o încărcătură mesianică, pe care am remarcat-o pe parcursul investigației noastre. După cum era de așteptat de la o narațiune cu întâmplări neverosimile, jocul „de-a dumnezeu" se sfârșește. Însă, după peripețiile cu Moartea, Ivan Turbincă este expulzat chiar de aceasta *in illo tempore*, acolo unde personajul crengian a învins *ab aeterno* răul.

O altă manifestare a substratului mesianic la personajele crengiene o putem remarca și în *Povestea lui Stan Pățitul*. Aici spiritul răuvoitor dă dovadă de „ingenuitate" sau după cum o mai numește Luigi Pareyson „lipsă de răutate", dar care „încă nu este, prin ea însăși, inocență ca ignorare a răului" (op.cit., p. 276). Conflictul dintre bine și rău tratat din perspectiva caracteristicii temporale a istoriei umane proiectează posibilitatea ca acesta să fie izbăvit. Atât viața satului, cât și cea a protagonistului pe nume Stan sau Ipate decurge conform unui scenariu obișnuit. Odată cu incursiunea antropomorfă a răului în lumea rurală, se declanșează o suită de fenomene și fapte greu de explicat de către celelalte personaje din narațiunea crengiană. În

Povestea lui Stan Păţitul răul capătă conotaţii care depăşesc cadrul obişnuit al realităţii sociale şi *ia forma unui rău necesar.* Astfel, dezlănţuirea forţelor malefice, la indicaţia lui Scaraoţchi, poate fi interpretată ca pe o revoltă a răului împotriva naturii umane şi ca pe o încercare de a o corupe, „Scaraoţchi, căpetenia dracilor, voind a-şi face mendrele cum ştie el, a dat poruncă tuturor slugilor sale, ca să apuce care încotro a vedea cu ochii, şi pretutindene – pe mare şi pe uscat – să vâre vrajba între oameni şi să le facă pacoste" (op.cit., p. 91). Întreaga lume pare a fi un univers pe care spiritul răuvoitor îl poate devasta după bunul său plac. Acest mod de prezentare a diavolului se aseamănă cu cel din evul mediu, acesta fiind perceput de imaginarul medieval drept cel ce „devine mai prezent, mai activ, mai malefic, dat fiind că el acţionează având autorizaţia divină pentru a-i pedepsi pe păcătoşi sau pentru a-i ispiti" (Munchembled, 2002, p. 99). Escapada spiritelor neprielnice omului din *Povestea lui Stan Păţitul* poate semnifica redeşteptarea răului latent şi adormit.

După eşecul lamentabil, unul dintre draci este trimis printre muritori, la Stan, cu poruncă de la Scaraoţchi să-i slujească trei ani. Astfel, dracul, ca expresie a răului, e condamnat să fie om. Acţionând precum un om, el totuşi posedă nişte calităţi supranaturale: darul premoniţiei, putere fizică ce uimeşte, numite de terminologia religioasă omniscienţă şi omnipotenţă. În structura psiho-comportamentală a lui Chirică, dracul devenit om, identificăm nişte contrarii greu de explicat. După cum ne spune însuşi naratorul, înţelegem că băieţelul „ca de opt ani", nu este nimeni altul decât dracul, cel ce nu prea avusese noroc să dea peste vreun om ca să-i facă rău. Însă comportamentul acestuia este total diferit faţă de cum trebuia să se comporte cu „muritorii". Ei bine, faţă de Stan Păţitul, demonicul manifestă îngăduinţă şi nu-i pricinuieşte niciun rău, ci, dimpotrivă, îi face doar bine, devenind astfel un drac cooperant, lucru pe care l-am afirma şi în alte ocazii (Ivanov, *Imaginea*, 2016). Ipate îşi rotunjeşte bine gospodăria şi, pe deasupra, depăşeşte cu ajutorul lui Chirică complexul pe care îl avea în legătură cu alegerea femeii care să-i fie nevastă. Această manifestare a răului pare a fi deconcertantă. Am putea să-i găsim nişte origini în vechile credinţe bogomilice care atribuie răului un caracter dualist – diavol bun, precum se crede şi despre expresia binelui – înger rău. Putem vorbi şi de o reprezentare arhetipală a lui *homo religiosus*, care are menirea să cureţe şi să reconcilieze răul primordial. Oricum, chiar dacă reprezintă răul, acesta exprimă un comportament plin de altruism faţă de Stan Păţitul, aşa încât acesta să nu-şi mai pună problema adevăratei identităţi a celui pe care îl are în casă, „Măi că-mi vine să zic şi eu ca boierul acela: nu ştiu, nălucă să fii, om să fii, dracul să fii, dar nici lucru curat nu eşti. Numai, fii ce-i fi, asta nu mă priveşte; mie una ştiu că mi-ai priit bine, n-am ce zice!" (op.cit., p. 103). Din acelaşi comportament face parte şi actul final de curăţare a casei lui Ipate de baba vrăjitoare, reprezentantul răului pe pământ, dusă în iad pentru a se alinia

răului suprem, Scaraoțchi. Pe lângă mulțimea de conotații pe care le are, baba este asociată uneori în mitologia românească cu spiritul demonic feminin (Evseev, 1997, p. 39-40) sau, după cum spune Tudor Pamfile în *Mitologia poporului român*, „Nu-mi pot închipui că s-ar găsi în mintea unui creștin […] un alt zavistnic mai priceput decât diavolul și o mai meșteră unealtă a acestuia decât femeia, și mai ales femeia bătrână sau baba" (2014, p. 26).

Și încă o interpretare care ar putea să explice comportamentul lui Chirică și motivația lui de a face bine și a se comporta ca un izbăvitor al lumii de rău. Prin manifestarea unui comportament mesianic, am spus anterior, Chirică este proiecția arhetipală al celui de al doilea Adam din prorocia edenică în care răul va fi reconciliat de către acesta. Urmând această idee, atingem o altă caracteristică arhetipală a diavolului, cum este cea de imitator al lui Dumnezeu. O astfel de concepție poate fi întrezărită foarte vag în textul canonic al Bibliei, precum în versete ce îl contrapune pe acesta cu Dumnezeu, *Matei 14:10* și *Matei 4:9*, *Evrei 1:1-2* și *2 Tesaloniceni 2:9, Faptele Apostolilor 19:11* și *Apocalipsa 13:13-15*, Biserica – loc de adorare a lui Dumnezeu (*1 Timotei 3:15*) și „sinagogă a satanei" – loc de adorare a lui Satan (*Apocalipsa 20:10*) ș.a. Poate din acest motiv, al imitării lui Dumnezeu de către diavol, Dante Alighieri l-a descris pe diavol drept un personaj ce are trei fețe, adică imitarea doctrinei creștine a Trinității: „37 O, cît am fost atunci de uluit/ văzînd că poartă capul lui trei fețe!/ Chipul din mijloc pare-n foc roșit,/ 40 iar celelalte se unesc semețe/ cu el din umeri, ca în creștet toate/ să își adune marea lor hîdeţe:/ 43 cel drept ar fi de-un alb ce-n galben bate,/ pe cînd cel stîng aidoma-i cu cei/ sosiți de pe-ale Nilului olate" (Alighieri, 2006). Acest concept, prin care diavolului i se atribuie rolul unui imitator al lui Dumnezeu, a fost dezvoltat de către reformatorul Martin Luther. El spunea despre acesta că „acolo unde Dumnezeu ridică o biserică, diavolul va ridica și el o capelă" (Apud: Maria-Drelciuc, 2015, p. 91-92). Idee pe care de altfel o dezvoltă și Rene Girard în cartea sa *Prăbușirea Satanei*, precum că Satana este un imitator jalnic al lui Dumnezeu (1999, p. 61).

Mergând pe această filieră de interpretare, putem explica bunătatea lui Chirică. Dracul deghizat în Chirică este proiecția arhetipală a celui de al doilea Adam, despre care Biblia spune că este Isus, izbăvitorul omenirii de sub influența răului, însă vorbim în cazul de față despre un al doilea Adam creat de către diavol drept o copie a celui promis de Dumnezeu. Așa că reconcilierea răului din finalul narațiunii crengiene săvârșită de către Chirică, răpirea babei de pe pământ și ducerea ei în iad, nu este altceva decât o proiecție arhetipală a imitării de către spiritul răuvoitor a judecății și reconcilierii pe care Dumnezeu o va săvârși asupra răului sau copia actului final, expus în Apocalipsa, de răpire a slujitorilor lui Dumnezeu. Astfel, Chirică poate semnifica trimisul diavolului pe pământ, care are menirea de a răpi pe slujitorii săi și de a-i aduce în infern alături de Satan. O asemenea imagine s-a impregnat în imaginarul colectiv din Evul

Mediu prin filieră religioasă și care poate fi regăsită și în *Divina comedie* a lui Dante Alighieri. Simona Maria Drelciuc spune că „Reprezentările înfricoșătoare ale infernului și ale Diavolului au fost instrumentele prin care masele au luat contact cu pedeapsa veșnică” (2015, p. 108). Din acest motiv putem înțelege foarte bine de ce Ion Creangă nu invocă în narațiunile sale tema destul de răspândită în literatura universală a pactului diavolului cu omul. Ipate este slujit de către un drac fără ca să dea nimic în loc, „Ei, stăpâne, (zise Chirică), iaca chiar azi mi s-au împlinit anii de slujbă. Rămâi de acum sănătos, eu mă duc de unde am venit. Dar să știi de la mine, și să spui și altora, că te-a slujit un drac trei ani de zile, numai pentru un boț de mămăligă de pe teșitura din pădure și pentru un putregai de căpătâi ce-mi trebuie sub talpa iadului” (op.cit., p. 112-113). O parte din răsplată a fost dată în pădure, iar „bogdaproste” pe care trebuia să-l spună este transfigurarea artistică a curățirii casei și femeii lui Ipate de orice impuritate demonică. Astfel, „figura răului își însușește îndeaproape valorile cele mai active ale acestuia” (Munchembled, 2002, p. 32) și alege de bună voie să nu mai aibă nimic de a face cu omul, și împlinirea în plan arhetipal a „făgăduielii de restaurare finală” (Pareyson, 2005, p. 299).

Aspectele și expresiile răului din creația crengiană precum și conexiunile acestuia cu răul primordial au fost elementele pe care le-am urmărit în acest paragraf. Imaginarul demonic, care ar fi trebuit să inspire spaima și groaza, a fost tratat cu umor și a devenit în narațiunea crengiană un instrument de cunoaștere și de punere în valoare a unor arhetipuri fixate în imaginarul colectiv. Contrapunerea celor două tipuri de putere, constructivă și distructivă, pe care personajul malefic crengian îl manifestă față de celelalte personaje, delimitează foarte bine sfera de interferență a binelui cu răul. Evenimentele și faptele neverosimile, la fel ca și necuratul, demonicul, satanicul nu stârnesc spaimă și repulsie, ci doar mirare din partea personajelor crengiene, atribuindu-i astfel o alură ludică diavolului. Punând alături personajul crengian ce are funcția de reconciliere și anihilare a răului cu modelul arhetipal al celui de al doilea Adam, am identificat un model de interpretare a poveștilor lui Ion Creangă. Astfel, *Dănilă Prepeleac*, *Ivan Turbincă* și *Povestea lui Stan Pățitul* devin reprezentări arhetipale în imaginarul literar, în care religiozitatea omului obișnuit poate deveni un instrument prin care răul poate fi învins.

2.3. Spațiul damnat și semnificația lui

Până acum am urmărit modul în care Ion Creangă abordează problema răului și cum reacționează personajele crengiene atunci când se confruntă cu un rău antropomorfizat. De asemenea am identificat unele cauze vizavi de anumite reacții ale personajelor, făcând astfel trimiteri la unele arhetipuri impregnate foarte bine în imaginarul colectiv. În continuare vom aborda tema amintită și în paragraful anterior ce vizează coordonatele spațiale unde răul are o influență deosebită. Astfel că interacțiunea personajelor crengiene cu locurile unde se desfășoară

evenimente inexplicabile presupune o analiză minuțioasă. Spațiile învăluite de obscuritate devin în poveștile lui Creangă niște spații damnate pe care omul le ignoră cu bună știință.

Creangă nu pleacă prea departe de felul în care sunt percepute în imaginarul popular românesc spațiile damnate sau necurate. Acestea fiind percepute drept locuri izolate în care predomină o liniște suspectă și pe care omul nu le poate locui. Simona Maria Drelciuc spune despre aceste spații că „De obicei, locurile cele mai expuse invaziei forțelor răului sunt cele părăsite de om, case și mori abandonate, ziduri ruinate, mine părăsite etc. În asemenea ruine își face sălaș Diavolu…" (2015, p. 322). Semnificațiile spațiilor damnate din creația crengiană au unele tangențe cu credințele și superstițiile populare, astfel că „răscrucile, podurile, stâncile, peșterile, morile, casele părăsite erau numite «locuri rele», bântuite de ființe demonice" (Bratescu, 1985, p. 64). Odată impregnate în memoria colectivă, aceste superstiții alimentează imaginarul popular românesc. Fapt ce permite perpetuarea unor silogisme populare care iau aspectul unor snoave. Așa că locurile damnate din basmul crengian substituie niște atribute caracteristice snoavelor, pe care, naratorul, la rândul său, le valorifică în construcția basmului, aspect pe care l-am analizat și cu alte ocazii (Ivanov, *Spațiile*, 2017a; Ivanov, *Spațiile*, 2017b). Or, locurile bântuite de forțele răului și semnificația acestora în narațiunea crengiană nu pot fi interpretate fără a face trimitere la imaginile arhetipale pe care acestea le proiectează dinspre basm ca ficțiune spre primordial. În caz contrar, ne-am limita doar la „sensul literal al basmului" (Lovinescu, 1989, p. 8-9), ceea ce nu ne-ar permite să înțelegem pe deplin toate semnificațiile răului.

Toate manifestările răului în inconștientul colectiv și imaginea primordială din care își are originile contribuie semnificativ la conturarea unor caracteristici ale personajului malefic din imaginarul literar. Timp în care în „Tradiția Primordială", după cum o numește Vasile Lovinescu (1989, p. 11), problema răului și originile acestuia sunt interpretate diferit sau poate chiar contradictoriu. Toate miturile cosmogonice încearcă să identifice un vinovat a cărui acțiune a favorizat intruziunea răului în lume. Până și teologia nu poate ajunge la un consens în ceea ce privește originea răului, aceasta fie îl face vinovat pe diavolul care s-a răzvrătit împotriva lui Dumnezeu, fie o pune pe seama primilor oameni care datorită neascultării lor se fac vinovați de răul și urmările acestuia în lume. În *Epopeea lui Ghilgameș*, dar și în multe scrieri apocrife răul este pus pe seama lui Dumnezeu sau a Zeilor (Minois, 2010, p. 14-33). Pe când știința antroposofică, la originea căreia sunt ideile lui Rudolf Steiner, bazate, la rândul lor, pe doctrinele societăților oculte, vorbește despre forțele demonice ca despre un rău angajat într-o luptă continuă ce se desfășoară atât în interiorul fiecărui individ, cât și în societate (Prokofieff, 2011,

p. 67-91). Or, originea răului și înțelegerea acestuia în ansamblu indică spre sursa ce alimentează superstițiile populare legate de forțele demonice și locurile în care acestea le populează.

Ne propunem în cele ce urmează să lărgim cadrul de abordare axându-ne pe semnificațiile spațiilor damnate în corelație cu stările afective ale personajelor, desigur în măsura pe care ne-o permite textul poveștilor: *Dănilă Prepeleac, Ivan Turbincă* și *Povestea lui Stan Pățitul*. Chiar dacă am putea cuprinde și celelalte povești precum: *Fata babei și fata moșneagului, Povestea lui Harap-Alb, Povestea porcului* ș.a., ne vom limita doar la cele mai reprezentative, considerând a fi suficient material ilustrativ pentru a demonstra că basmul crengian are conexiuni cu arhetipurile primordiale, estetice, religioase și sociale. De altminteri, relația basmului, în genere, cu miturile este una de ordin ontologic, iar personajele sunt entități ale unor prototipuri ideale, după cum sunt cele din povestirile mitice. Or, după cum se cunoaște, mitul înfățișează o dimensiune ideală, sau cum explică Mircea Eliade în *Aspecte ale mitului*: „Mitul povestește o istorie; el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos al «începuturilor» […] miturile descriu diversele și uneori dramaticele izbucniri în lume a sacrului (sau a supranaturalului)" (1978, p. 5-6). Odată ce admitem că personajele din poveștile pe care ne-am propus să le analizăm sunt prototipuri ale unor situații primordiale, reflectate atât în gândirea arhaică, cât și în imaginarul popular românesc, atunci putem vorbi că am lărgit perspectivă interpretativă a creației crengiene.

Toate superstițiile legate de locurile damnate își au originea în vechile credințe, lucru despre care ne spune și Vasile Lovinescu: „în marile epoci tradiționale, când ambianța era în întregime mitologică, lumea era bântuită de duhuri rele, în mod necesar de altminteri, căci unde se manifestă o mare lumină, se desfășoară firesc și o mare umbră; dar responsabilii acestor civilizații tradiționale fixau cu înțelepciune aceste duhuri în locuri caracterizate, riguros identificate: bălți, mlaștini, scorburi, pustietăți, cimitire, unde nu putea face mare rău; toată lumea știa că acolo era casa lor; putea prin urmare să-i ocolească" (1993, p. 28). Mai mult decât atât, asemenea locuri erau marcate cu însemnele specifice spațiului misterios, purtând în același timp încărcătura magico-religioasă, unde omul sau neinițiatul este considerat drept un neavenit. În general, spațiul poartă amprenta bizarului și reprezintă în același timp, după cum spune Claude Levi-Strauss, „o societate de locuri poreclite" (1970, p. 325), ceea ce face ca zona în limitele căreia acționează forțele răului să poată fi ușor identificată și ocolită. Nu numai locurile rele au fost cele ce provocau frica, ci și cele bune, adică acolo unde s-au manifestat forțele străine omului. Locul în care Iacov a visat scara, al cărui vârf ajungea până la cer, pe care îngerii se pogorau și se suiau, i-a provocat frica, și l-a făcut să exclame: „Cât de înfricoșat este locul

acesta! Aici este casa lui Dumnezeu, aici este poarta cerurilor!" (*Geneza 28:17*, în traducerea lui Dumitru Cornelescu).

Toposul contaminat de forţele răului din *Dănilă Prepeleac*, *Ivan Turbincă* şi *Povestea lui Stan Păţitul* nu este altceva decât locul în care sacrul, reprezentat de Dănilă Prepeleac, Ivan Turbincă şi Stan Păţitul, intră în contact cu profanul, reprezentat de slujitorii lui Scaraoţchi. Luând în considerare contextul ce a favorizat întâlnirea sacrului cu profanul, putem spune că acest lucru s-a produs într-un moment critic, în care starea moral-psihologică a personajului crengian era destul de încordată.

După o serie de peripeţii cu trocurile făcute în defavoarea sa, Dănilă Prepeleac ajunge în culmea disperării. Acestui drum, pe care îl parcurge protagonistul până la spaţiile damnate, Vasile Lovinescu îi atribuie o semnificaţie esoterică, tratând situaţia în care se pomeneşte „nechititul la trebi", Dănilă Prepeleac, ca pe un ritual de iniţiere (1989, p. 144-150) şi de transformare. Insuccesul şi lipsa înţelepciunii Dănilă Prepeleac le pune pe seama diavolului: „Dintr-o pereche de boi, de-a mai mare dragul să te uiţi la ei, am rămas c-o pungă goală. Măi, măi, măi! Doar ştiu că nu mi-i acum întâiaşi dată să merg la drum; dar parcă dracul mi-a luat minţile". Pe lângă valoarea frazeologică pe care o prezintă expresia „mi-a luat dracul minţile", care înseamnă „a fi orbit şi a nu fi în stare de a vedea realitatea", acest frazeologism denotă felul de gândire al omului arhaic, şi anume, în loc să caute problema în propria persoană, acesta este obişnuit a da vina pe altcineva, iar acel altcineva este diavolul. În felul acesta, Creangă scoate în evidentă imaginea unui diavol care manifestă atât un rău universal, cât şi un rău necesar în sensul existenţei. De altfel, cum ar putea sărmanul Prepeleac să-şi explice eşuarea planului său de a-şi schimba boii lui mari pe o pereche de boi mai mici şi pe un car, ca în felul acesta să fie şi el în rând cu lumea? Ducerea în eroare şi încurcarea planurilor omeneşti de care se face vinovat diavolul serveşte drept motiv pentru ca Prepeleac să se spele pe mâini şi să-şi accepte propriul insucces. Creangă păstrează cu strictеţe atributul biblic al diavolului de înşelător. Situaţia în care nimereşte Prepeleac este oarecum asemănătoare cu cea biblică, în care primii oameni schimbă paradisul şi veşnicia pe o viaţă limitată şi instrumentată de timp.

Obişnuinţa lui Prepeleac de a da vina pe diavol îşi trage obârşia de la Adam şi Eva, care, după ce au fost întrebaţi de Dumnezeu: „Ce ai făcut…?, au răspuns: „Şarpele m-a amăgit şi am mâncat din pom" (*Geneza, 3:13*), aşa că Ion Creangă nu face decât să urmeze semnificaţiile spiritului răuvoitor, care s-au înrădăcinat în gândirea populară românească. Astfel, situaţia lui Prepeleac nu este doar un exemplu prin care personajul dar şi omul primordial, fug de responsabilităţile zilnice şi de răspunderea care trebuie să o poarte faţă de greşelile ce le comit. Mai mult decât atât, drumul pe care îl parcurge, cu tot cu peripeţii, până la locurile locuite de

spiritele răuvoitoare poate semnifica procesul de lepădare atât de sine, cât și de bogățiile pământești pe care le posedă, asemenea unui pustnic. Situație oarecum asemănătoare cu cea pe care le-o cere Isus ucenicilor săi „oricine dintre voi, care nu se leapădă de tot ce are, nu poate fi ucenicul meu" (*Luca 14:33*). O stare de sărăcie materială, dar compensată cu sărăcia în duhul despre care se vorbește în predica de pe munte, „Ferice de cei săraci în duh, căci a lor este împărăția cerurilor" (*Matei 5:3*). Vasile Lovinescu abordează sărăcia în care se trezește Dănilă Prepeleac ca pe un „aspect al procesului de *regressum in utero*, starea foetală la care se ajunge prin acest regres, fiind simbolizată în Dănilă Prepeleac, prin despuierea totală, adică prin reducerea la cea mai simplă expresie a stării primordiale, Adam gol în Rai" (1989, p. 145). Această sărăcie este o condiție pe care Dănilă Prepeleac trebuie să o îndeplinească pentru a căpăta mai târziu însutit și înmiit, asemenea experienței lui Iov, care mai întâi pierde totul, ca ulterior să i se dea peste măsura a ceea ce a avut inițial.

Cu toate că îmbogățirea lui Dănilă de după confruntarea cu dracii poartă un caracter machiavelic, totuși întrebuințarea acestor bani în familie este binevenită, dând astfel dovadă de altruism – contrariul a ceea ce era în familia fratelui său, „Dănilă Prepeleac, nemaifiind supărat pe nimeni și scăpând deasupra nevoii, a mâncat și a băut și s-a desfătat până la adânci bătrânețe, văzându-și pe fiii fiilor săi împrejurul mesei sale." (op.cit., p. 70). Astfel, el reface comuniunea din căminul familial, comuniune pe care o pierduse în ultimul timp din cauza planurilor sale naive de îmbogățire. Ba chiar supărarea pe care o avea față de toată lumea și față de sine se transformă într-o liniște lăuntrică. Asemenea unui proces profund de metanoia, Dănilă se împacă cu propriul sine și cu semenii săi. De-acum încolo el este cel ce organizează lumea în jurul său, revenind astfel la comuniunea primordială dinainte de căderea adamică. E o refacere a paradisului pierdut în miniatură unde răul este reconciliat pentru totdeauna începând de la „nucleul societății".

Prepeleac ia bogățiile materiale pe care Scaraoțchi le ține drept zălog a unor suflete ce trebuiau să fie cumpărate cu acești bani. Or, comoara pe care stă diavolul reflectată și în expresia „Cel-de-pe-Comoară", cu referire la spiritul imun, nu este altceva decât prefigurarea unei eliberări de sub influența demonicului a obsesiei pe care omul o are față de bani. După ce smulge banii din mâna lui Scaraoțchi, trecând prin procesul de purificare și de lepădare, Dănilă răscumpără mulțimea de suflete. El nu ia povara celorlalte suflete, ce aveau să fie corupte de diavol asupra sa, pentru că acesta a demonstrat mai întâi că nu ține la lucrurile materiale și că el este mai presus de acestea. Inima nu îi este legată de comorile pământești, pericol despre care avertizează Isus, „unde este comoara voastră, acolo va fi și inima voastră" (*Matei 6:21*). Așa că protagonistul nostru calcă pe locurile damnate după un proces de purificare pentru a putea deveni

un Adam în forma lui inițială, adică reducerea lui la simplicitate totală. Asemenea unui izbăvitor, în sensul biblic al cuvântului, el răscumpără în primordialitate sufletele pasibile de corupere.

După un proces inițiatic în care a fost nevoit să renunțe la toate cele pământești, asemeni drumului interiorității pe care îl parcurge Carl Gustav Jung în *Cartea roșie*, Dănilă Prepeleac ajunge în pădurea aflată în proprietatea forțelor întunecate. La prima vedere, nu era nimic din ce-ar fi trebuit să prevestească acest fapt, în afară doar de superstițiile populare legate de locurile pustii și de conotația pe care o poartă, în genere, locurile străine. Despre locurile necunoscute, adică străine omului, Ernest Bernea în cartea *Spațiu, timp și sacralitate la poporul român* spune că „răul venind, în genere, din ceea ce nu-ți aparține, din necunoscut" (2005, p. 35). Un lucru este cert, Dănilă ajunge să calce pe locul necurat de pe malul heleșteului în urma unei acțiuni absolut arbitrare, „După multă trudă și buimăceală, în loc să iasă la drum, dă de un heleșteu" (p. 62), adică locul necurat despre care vorbim. În urma vânătorii ratate de lișițe, Dănilă pleacă înapoi la fratele său, fără ca să observe ceva suspect în legătură cu locurile prin care rătăcise. Asemeni împătimitului după jocurile de noroc, Dănilă trebuia să joace atât fiecare bun ce-i aparține, cât și acela de care poate face rost. Îi fură iapa fratelui său și ajunge tot pe malul heleșteului, timp în care îi vine în cap că „ar fi bun de călugărit, după vorbele frățâne-său" (p. 62). Această schimbare bruscă, pe care Dănilă intenționează să o facă în viața sa, vine mai degrabă dintr-un impuls involuntar de a lua în posesie locul pe care l-a descoperit recent și pentru a trece într-o nouă fază a existenții sale. Însă locul peste care dă Dănilă Prepeleac nu se compară cu liniștea căutată de către călugării autentici, acesta reprezintă în totalitatea sa o desfășurare a forțelor malefice ce avea să-i spulbere iluzia. Nu este întâmplător locul ales pentru a ilustra apariția dracului. Pădurea devine în cazul de față un loc de refugiu și regăsire pentru Dănilă, care nu era în stare să se confrunte cu realitatea și cu propriile lui eșecuri. Totodată, psihanaliștii moderni sunt de părerea că „pădurea simbolizează inconștientul datorită întunecimii și a înrădăcinării sale adânci" (Chevalier, Gheerbrant, 1995, p. 36). Romulus Antonescu recunoaște în *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești* că pădurea este locul în care bântuie spiritele rele, el specifică că asemenea credințe se întâlnesc în basme și legende, „este adevărat că pădurea, în mentalitatea tradițională, este bântuită de spirite malefice, dar acestea sunt puține la număr și au existență în basme și unele legende populare" (2016, p. 501). Așa că locul în care ajunge protagonistul narațiunii crengiene este prin definiție terenul tipic basmului românesc ce este controlat de forțele necurate. Iar în povestea *Dănilă Prepeleac*, spațiul de pe malul heleșteului este sub semnul protecției malefice pe care omul cu intenții bune nu ar trebui să-l ia în stăpânire. Apariția dracului din iaz la fel ca și dispariția lui tot acolo semnifică „ochiul pământului prin care locuitorii lumii subterane pot să privească oamenii"

(Chevalier, Gheerbrant, 1995, p. 139). Iazul fiind totodată considerat a fi „sedii ale monștrilor, balaurilor, duhurilor rele” (Evseev, 1997, p. 216), devenind în cazul de față un portal utilizat de draci. Astfel, pădurea și iazul sunt în narațiunea dată spatii damnate în care oamenii și bunele lor intenții nu își au locul, chiar dacă sunt prezentate drept locuri obișnuite.

Aici Dănilă purcede la realizarea primului element ritualic din ansamblul de elemente pe care omul ar trebui să le realizeze pentru a intra în posesia locurilor pustiite. Așa că însemnarea locului este primul lucru pe care îl face Dănilă, „Face mai întâi o cruce ș-o înfige în pământ, de înseamnă locul” (op.cit., p. 62). Prin acest act se impune o ordine primordială, prin care locul nestăpânit devine stăpânit, remarcă pe care o face și Mircea Eliade atunci când analizează acțiunile „Conquistadorilor” spanioli și portughezi despre cum luau în stăpânire un teritoriu nou descoperit, și care înălțau întâi de toate o cruce, și care afirmă că „Înălțarea Crucii, consacra ținutul, echivala într-un fel, cu o «nouă naștere»… Ținutul proaspăt descoperit era «reînnoit», «re-creat» de Cruce” (*Sacrul*, 1992, p. 31-32). În linia ritualurilor mistico-magice, Dănilă Prepeleac încearcă să-i schimbe acestui loc predestinația – dacă până acum pe acolo bântuia nonsensul (forțele răului), de acum în acolo i se impune un sens (construcția unei mănăstiri). De altfel instalarea lui Dănilă în spațiul damnat, este o prefigurarea a organizării acestui spațiu, principiu de care vorbește și Mircea Eliade: „«Așezarea» într-un loc, organizarea și locuirea lui sunt tot atâtea acțiuni care presupun o alegere existențială: alegerea universului pe care suntem gata să ni-l asumăm, «creîndu-l»” (ibidem, p. 34). Astfel că, prin intenția sa, Dănilă Prepeleac încearcă să schimbe predestinarea locului, care până atunci era nelocuit, devenind locuit prin însăși construcția pe care intenționa să o facă (mănăstirea), pentru că, așa după cum spune și Heidegger în *Originea operei de artă*, „Construirea are drept scop locuirea” (1995, p. 175).

O mică incursiune în lumea simbolurilor crucii ne permite să observăm un alt cadru interpretativ al acțiunii lui Dănilă Prepeleac. Prin crucea pe care o pune în capul locului, prefigurare a stâlpului de care atârnă Moise șarpele de bronz în pustie (simbol al locului nelocuit), Dănilă Prepeleac aduce pe teritoriul controlat de spiritele demonice (spațiu nelocuit de om) semnul reconcilierii păcatului primordial. După cum spun și coordonatorii *Dicționarului de simboluri*, Jean Chevalier și Alain Gheerbrant: „În teologia izbăvirii, crucea mai este și simbolul răscumpărării în numele justiției și al cârligului cu care a fost încătușat demonul” (2009, p. 304). Așa că prin actul său, Dănilă Prepeleac ființează în locul damnat judecata lui Dumnezeu. *Dicționarul biblic* spune că „În Noul Testament crucea este un simbol de rușine și umilire, dar și un simbol al înțelepciunii și gloriei lui Dumnezeu revelate prin ea” (1995, p. 305). Ceea ce ne permite să afirmăm că acțiunea întreprinsă de Dănilă semnifică umilința și rușinea prin care demonii sunt nevoiți să treacă, dar și ființarea, totodată, a gloriei lui Dumnezeu în locul controlat

în totalitate de diavol. În cadrul primului Conciliu de la Niceea, 325 d. H., împăratul Constantin declară crucea simbol al creștinismului. Pe lângă conotația sacră a crucii pe care Dănilă Prepeleac „o înfige în pământ", aceasta reprezintă personificarea Principiului Primordial. Conform datelor ezoterice, prin forma sa, crucea ne amintește de cele patru puncte cardinale ale spațiului și de cele patru elemente primordiale din care a luat ființă întreaga lume: aerul, pământul, focul și apa. Centrul în care converg cele două bare pe care le formează crucea, constituie, după cum afirmă René Guénon în cartea *Simbolismul crucii*, „punctul în care se conciliază și se rezolvă opozițiile; în acest punct se stabilește sinteza tuturor termenilor contrari, care, în realitate, nu sunt contrari decât conform punctelor de vedere exterioare și particulare ale cunoașterii distinctive" (2012, p. 62). Or, în cazul nostru, aceste contrarii sunt reprezentate de cele două principii ce aparțin unor sisteme de valori diferite dintre Principiul binelui și cel al răului, Principii pe care Dănilă le pune față-n față. Mai mult decât atât, crucea poate simboliza procesul de individuație și, totodată, după cum spune Lavinia Bârlogenu, aceasta poate fi „un simbol al Sinelui, al centrului ființei, al centrului celor patru funcții psihice" (2014, 227). De observat că în narațiunea crengiană crucea poartă un caracter ambivalent. În primul rând, aceasta reprezintă stadiul final la care Dănilă Prepeleac ajunge. În al doilea rând, aceasta reprezintă elementul de afurisire a spiritelor demonice, după cum era percepută încă din Evul Mediu.

Implicarea rătăcitului Dănilă în ciocnirea dintre elementele stihiale și cele sacre pare a fi deconcertantă, aleatorie, arbitrară. Fără a avea certitudinea că prin acțiunile sale suscită forțele demonice, Dănilă se aventurează într-o lucrare fără a avea niciun plan. Acesta este alimentat mai degrabă de iluzia că ar putea face și el ceva de folos, decât de implicarea autentică în actul slujirii divine, „Prepeleac era tocmai la helești din pădure să caute toporul. Aici îi trăsni în cap lui Dănilă că ar fi bun de călugăr…" (op.cit., p. 62). Actul ritualic, despre care am pomenit, este realizat nu în maniera strict obligatorie, ci mai cu seamă involuntar. Este actul originar fixat în inconștientul colectiv și executat aproape instinctiv de către entitățile umane, ori de câte ori se purcede la edificarea unui templu – vorbim de templu in sensul reprezentării arhetipale a tuturor formelor de construcții realizate de mâna omenească, indiferent de destinația acestora. Prin acest act se consfințește atât pe verticală, cât și pe orizontală locul considerat potrivit. Or, Dănilă Prepeleac îi dă acestui loc o predestinare specială, practică general acceptată de majoritatea religiilor, numită *sfințire*. În textul biblic cuvântul *sfințire* este folosit cu sensul de „punere deoparte". Chiar dacă în societatea modernă există o tendință de banalizare a acestui act prin sfințirea a te miri ce, totuși în basmul crengian actul de sfințire a locului poartă un caracter primordial. Edificiul sacru al lui Dănilă „începe conceptual cu crucea, cu Vârful, care se proiectează de-a lungul axei verticale în «Piatra de Fundament», «Setyia» din temelie. Între

aceste două puncte extreme se «precipită» ideal biserica" (Lovinescu, 1993, p. 153). Așadar, prin intenția de a înălța o biserică, Dănilă Prepeleac impune locului bântuit de cel rău o ordine a firii și purcede astfel la înființarea unui univers al său. De remarcat în acest sens și observația lui Mircea Eliade: „În contexte culturale extrem de variate, găsim mereu aceeași schemă cosmologică și același scenariu ritual: *instalarea într-un teritoriu este echivalentă cu întemeierea lumii*" (*Sacrul*, 2005, p. 39). Or, tocmai gestul lui Dănilă nu se limitează doar la luarea în posesie a teritoriului adjudecat de forțele rele, ci și ființarea spațiului în care intenționează să-l locuiască, imitând în așa mod, după cum spune Mircea Eliade, „Creația exemplară a zeilor, cosmogonia" (ibidem, p. 46).

Însă locul de pe malul heleșteului poartă pecetea altei entități, care nu întârzie să intervină pentru a-și apăra proprietatea, invocând astfel principiul fundamental al proprietății private,

> „Iaca se trezește dinaintea lui c-un drac, ce ieșise din iaz.
> – Ce vrei să faci aici, măi omule?
> – Da nu vezi?
> – Stai, mă, nu te-apuca de năzbâtii. Iazul, locul și pădurea de pe aici sunt ale noastre" (op.cit., p. 63).

Replica lui Dănilă Prepeleac îl lasă pe drac fără cuvinte, „Poate ai zice că și rațele de pe apă sunt ale voastre și toporul meu din fundul iazului. Voi învăța eu să puneți stăpânire pe lucrurile din lume, cornoraților!" (op.cit., p. 63). În cazul de față, Dănilă invocă principiul primordial al dreptului omului de a stăpâni pământul. De aceea dracul rămâne fără replică pentru că, potrivit orânduirii divine din grădina Eden, pământul a fost dat omului spre a-l stăpâni (*Geneza 1*). Dănilă nu-i impută diavolului dreptul la existență, ci dreptul în genere la proprietate din lumea terestră, „V-oi învăța eu să puneți stăpânire pe lucrurile din lume, cornoraților". Astfel, Diavolul este pus în situația nu doar să-și apere domeniile, ci să și le adjudece. Acesta redirecționează nechibzuit și fără prea multe negocieri o parte considerabilă de fonduri, a căror predestinație, după cum ne spune naratorul, erau pentru ademenirea sufletelor omenești.

Confruntarea diavolului cu intenția pretinsului pustnic devine un scenariu pe care Scaraoțchi nu-l mai poate regiza, determinându-l astfel să cam exagereze în evaluarea atât a sufletului, cât și a proiectului lui Dănilă. Prin urmare, diavolul este prezentat drept unul lipsit de inteligență și extrem de credul, într-atât încât să creadă că „nechibzuit(ul) la trebi" Dănilă chiar poate fi în stare să ridice o mănăstire. Neîndemânarea de care dau dovadă dracii în negocieri este oarecum asemănătoare cu cea a lui Dănilă în comerțul neechitabil efectuat în drum spre târg. Abia după ce negocierea și tranzacția a avut loc, Scaraoțchi își dă seama că Dănilă Prepeleac nu este un pustnic autentic, ci unul care îi „sunt mai dragi banii decât pusnicia". Diavolul este tras

pe sfoară încă de la prima confruntare a sa cu Dănilă, pentru că în fond, chiar dacă la prima vedere pare un „călugăr" ușor coruptibil, el poate fi perceput ca un prototip al răscumpărătorului primordial care reușește printr-un șiretlic să scape din mâna celui rău „o mulțime de suflete". Intrarea lui Dănilă pe tărâmul damnat trimite la simbolistica călătoriei pe care o întreprinde, bineînțeles că fără voia ei, personajul Licorna din „Povestea Licornei și a stăpânului din regatul de jos", poveste pe care Lavinea Bârlogeanu o analizează prin metoda psihanalizei jungiene în cartea „Diavolul în viziuni, povești și vise" (Editura Nemira, 2014). Așa cum Licorna reușește să deschidă ușa camerei interzise din regatul de jos și eliberează din captivitate sufletele, tot așa și Dănilă, după ce aduce acasă comoara în bani a iadului, zădărnicește planurile lui Scaraoțchi de a corupe alte suflete. Este o reconciliere a răului proiectată escatologic chiar pe tărâmul demonicului, unde printr-un ritual îndeplinit șmecherește de către Dănilă Prepeleac este strămutat în spațiul sacru al casei protagonistului basmului crengian.

Opusul locului malefic este și spațiul sacru reprezentat de biserică sau mănăstire. Așa după cum se crede, „biserica nu numai că transmite mesajul, ci și prelungește întruparea lui Hristos" (Antonescu, 2016, p. 66), fapt ce pune în gardă tot iadul din povestea *Dănilă Prepeleac*. Competiția inițiată la porunca lui Scaraoțchi dintre draci și Dănilă, nu este altceva decât o revizuire a priorităților pe care le au forțele rele. Până a-i da pustnicului Dănilă banii, prioritară era amenințarea ce venea din partea omului și care se apucase de „năzbâtii" – de a face lucruri incompatibile cu acel spațiu. Prin aceste probe bătălia se dă mai mult pentru recuperarea averii iadului, care, după cum am subliniat, este echivalentul la „o mulțime de suflete" decât pentru îndepărtarea pericolului ce-i amenința. Toată această situație este reflecția celei pe care o trăise Dănilă Prepeleac până a rătăci prin locurile nefaste și a da ochii cu necuratii. Acum Dănilă are altă bătaie de cap decât retragerea sa din sfera de influență a maleficului, el se „îngrijea", după cum ne spune naratorul, de „cum să ducă banii acasă" (op.cit., p. 64). Opoziția fundamentală dintre diavolul care corupe și cel ce trebuie să-și recupereze bogățiile pierdute devine mai accentuată pe măsură ce reprezentanții lui suferă eșec după eșec. Cu fiece probă pierdută cresc șansele ca pierderea să fie și mai mare pentru iad. De aceea Scaraoțchi, dar și întreg neamul drăcesc, nu pot sta cu brațele încrucișate. Însă toate formele de manifestare ale răului din fiecare probă par să nu-l afecteze pe Dănilă Prepeleac, care a și început să fie considerat de către Scaraoțchi drept un „vrăjmaș cumplit".

Chiar dacă pădurea, locul și iazul sunt declarate proprietăți ale dracilor, acestea nu au nimic în comun cu iadul, despre care se spune că este sălașul diavolului. Acesta este perceput de către poporul roman drept un loc de pedeapsă pentru cei răi, „situat în interiorul pământului, fiind caracterizat printr-un întuneric de nedescris" (Antonescu, 2016, p. 296). Creangă nu ne dă

prea multe detalii referitoare la acest loc, precum o face Dante Aligheri în *Divina comedie*. Iadul fiind mai degrabă menționat în povestea *Dănilă Prepeleac* ca fiind un loc în care sunt concentrate toate spiritele rele, în frunte cu căpetenia lor Scaraoțchi, și totodată locul unde sunt depozitate bogățiile pe care oamenii le tot caută. O asemenea imagine a iadului este confirmată și de simbolistică, unde, potrivit *Dicționarului de simboluri*, „mediul subteran este spațiul zăcămintelor bogate" (Chevalier, Gheerbrant, 2009, p. 470).

Faptul că helește este prezentat de Creangă drept mijlocul utilizat de draci ca să ajungă în iad ne face să înțelegem că acesta se afla chiar sub iaz, iar scufundarea face parte dintr-un ritual obligatoriu fără de care nu poți ajunge în iad. Încă din cele mai vechi timpuri iadul era perceput ca fiind locul în care trebuie să cobori. Concepția babiloniană despre iad, după cum sugerează Wallis Budge, este înfățișată într-o tăbliță care la fel „relatează despre coborârea lui Istar în adâncurile iadului în căutarea lui Tammuz, preaiubitul ei soț, pierdut în floarea vârstei" (2015, p. 43). În cartea a V-a din *Eneida* Virgil povestește despre coborârea lui Enea în infern, imagine asemănătoare cu călătoria lui Vergilius în infern pe care Dante o relatează în *Divina comedie*. Aceste imagini-prototip stau la baza figurilor arhetipale ce pot fi identificate în imaginarul mitologic românesc, unde la fel plasează iadul sub pământ. Conform miturilor românești, „Iadul se găsește sub pământ, în măruntaiele lui. Acolo e un ținut întins cât pământul și-i înconjurat cu ziduri înalte, de nimeni nu le-ar putea sări" (Olinescu, 2004, p. 369).

Diversele forme de reprezentare ale iadului nu pot fi concepute în afara contextului cultural și istoric. Or, perceperea originii răului ca entitate separată de locul damnării lui, adică iadul, subminează perceperea religioasă prin care răul primordial va fi pedepsit. Pe când Creangă ilustrează iadul ca pe un spațiu izolat de lume, populat de ființe numite necurate sau demonice ce își duc existența după niște principii interne de organizare. Infernul reprezentat de Creangă în povestea *Dănilă Prepeleac* este diferit de *Sheol* (lumea celor morți) sau „gheena" din Biblie. Așa că în povestea dată iadul nu mai este locul de chin pentru spiritele rele, ci un spațiu subteran cu caracteristici idilice în care diavolul și slujitorii sunt prinși într-un sistem ierarhic. Iar spațiul demonic din pădure, ca teritoriu adiacent al iadului, devine nu atât infernul adus pe pământ, după cum afirmă Eugen Simion (2011, p. 114), ci un teritoriu din lumea aceasta pe care dracii au pus stăpânire. Cu alte cuvinte, este un bun nevalorificat de oameni și, drept consecință, diavolul l-a luat sub stăpânirea sa, ceea ce reprezintă de fapt o profanare a creației lui Dumnezeu, motiv întâlnit și în mitologia persană, unde Ahriman, spiritul demonic, face o intruziune în creația săvârșită de Ahura (Carus, 2015, p. 58).

Integrarea lui Stan Pățitul, numit și Ipate, în societate pare a fi doar pe jumătate, pentru că, în afară de lucrurile obișnuite pe care trebuie să le aibă un gospodar bun, trebuie să mai fie și

însurat. Or, Ipate nu se grăbește să facă acest pas, această nehotărâte se trage din superstiții populare și prejudecăți ce țin de femei. Într-o discuție de-a sa cu Chirică, dracul trimis de Scaraoțchi să-i slujească trei ani, naratorul explică cauza burlăciei sale printr-o afirmație care s-ar părea că pune semnul egalității între Drac și Femeie: „tare mă tem, nu cumva să-mi ieu pe dracul pe cap, să-l duc cu lăutari în casă, și pe urmă să nu-l pot scoate nici cu o mie de popi" (op.cit., p. 102). Chiar dacă această expresie servită drept scuză poate fi tratată drept un mod de-a zice a protagonistului, totuși ea reflectă prejudecățile populare precum că „natura feminină apare de partea sumbră a creației divine, mai apropiată de diavol" (Muchembled, 2002, 99).

Cu toate că Ipate intră în pădurea prin care naratorul spune că bântuie forțele celui rău, el nu se întâlnește cu acestea tocmai datorită unei erori care seamănă mai mult cu cea umană decât supraumană. Uriașa greșeală a dracului se datorează unei neîndemânări în „chestiunile drăcești", fapt ce-l obligă pe acesta să-și recupereze sau să obțină abilități drăcești, trecând, la rândul lui, printr-un proces inițiatic, asemenea celui pe care a trebuit să îl treacă Dănilă Prepeleac. Atât Dănilă, cât și Ipate ajung să calce pe terenul damnat din pădure datorită aceluiași motiv – să aducă lemne. Or, lemnul era perceput de filozofii antici drept materie esențială din care a fost posibilă contemplarea și crearea lumii și, totodată, axul primordial al întregului univers, *axis mundi*. Prin analogie simbolică lemnul este asociat, de cele mai multe ori, cu copacul din care cuplul primordial au putut obține cunoașterea binelui și al răului, gustând, în același timp, și din amara pedeapsă pe care o presupune acest tip de cunoaștere, moartea. Același lemn reprezintă „ipostaza de material fundamental al Crucii răstignirii, fiind supus prin jertfa supremă a lui Hristos, este resemnificat și devine în creștinism un important simbol soteriologic și al înțelepciunii dumnezeiești" (Nancu, 2007, p. 190-205).

Zădărnicind planurile lui Stan de a se face cu lemne, adică de a nu avea acces la elementele sacre, Scaraoțchi își trimite slujitorii, „care încotro a vedea cu ochii, și pretutindene – pe mare și pe uscat – să vâre vrajba între oameni și să le facă pacoste" (op.cit., p. 91). Modul în care este reprezentat forța celui imun aici pare să reflecte răul primordial exprimat prin trăsăturile definitorii: „a face pe vrun om să bârfească împotriva lui Dumnezeu, pe altul să-și chinuiască boii, altuia să-i rupă vrun capăt sau altceva de la car, altuia să-i schilodească vrun bou, pe alții să-i facă să se bată până s-or ucide" (op.cit, p. 92). Este vădit, așadar, interesul celui rău de a interveni în viața oamenilor, tulburându-le astfel ordinea și liniștea spirituală, mai cu seamă liniștea și împăcarea lăuntrică a lui Stan. Până și supranumele lui, „Pățitul", vorbește despre modul de a fi și stilul de viață pe care îl duce. Această poreclă, consemnează Vasile Lovinescu, „accentuează și atrage atenția asupra pribegiilor și pățaniilor sale, ca fiind trăsătura principală și caracteristică a acestei personalități" (1989, p. 177).

În pofida misoginismului de care dădea dovadă, Ipate avea un caracter destul de cumpătat. Caracterul lui se aseamănă foarte tare cu cel al lui Dănilă prin faptul că nu este zgârcit, ba chiar este oricând gata să-și împartă bucățica cu aproapele sau, cum e în cazul de față, cu străinul, „după ce a mâncat cât i-a trebuit, i-a mai rămas o bucățică de mămăligă îmbrânzită, și făcând-o boț, a zis: «Ce s-o mai duc pe acasă? Ia să o pun aici pe tișitura asta, că poate-a găsi-o vreo lighioaie ceva, a mânca-o și ea, ș-a zice-o bogdaproste.»" (op.cit., p. 91). Necunoscutul sau străinul care avea să mănânce din boțul de mămăligă reprezintă „*ab initio* «ochiul dracului» în spatele căruia lucrează forțele arhetipale" (Bârlogeanu, 2014, p. 126-127). Acest gest de a lăsa o bucată de mămăligă pe tișitura din pădure nu este unul de risipă, ci, dimpotrivă, ca un adevărat filantrop, el instaurează în pădurea bântuită de spiritele răuvoitoare o ordine primordială unde are loc o ființare a binelui, pentru că îl impune pe diavol să spună *bogdaprosti*, ceea ce înseamnă, potrivit *Dicționarului etimologic român* – „Dumnezeu să-i ierte" (Ciorănescu, 2005). Scaraoțchi îl pedepsește pe drac pentru că nu a spus nimic dintr-un „gest de politicoasă reciprocitate", unde dracii asemenea oamenilor „sunt pedepsiți pentru încălcarea aceloraşi reguli: cele impuse de Dumnezeu" (Maria-Drelciuc, 2015, p. 251). Totuși, gestul dracului „hămesit de foame" de-a nu spune nimic după ce a mâncat exprimă un dezacord primordial. Dracul nu avea cum să spună *Dumnezeu să ierte* pentru că natura acestuia este prin definiție cea care doar acuză și nicidecum să ierte, natură despre care ne vorbește supranumele pe care îl dă apostolul Ioan lui Satan, „pârâșul" – cuvânt întâlnit în textul scriptural cu sensul de acuzator, învinuitor, incriminator ș.a. Așadar, în basmul de față, *Povestea lui Stan Pățitul*, binele și răul pot face front comun pentru o perioadă scurtă de timp doar pentru că Omul l-a conjurat pe diavol să spună ceea ce el niciodată nu va putea spune și, pentru a nu fi dator, acesta trebuie să compenseze acel *bogdaproste*, slujindu-l pe Ipate timp de trei ani.

Așa cum am pomenit în paragraful anterior, Ipate știa că Chirică reprezintă ceva necurat, dar totuși acceptă ajutorul acestuia, „nu știu, nălucă să fii, om să fii, dracul să fii, dar nici lucru bun nu ești. Numai să fii ce-i fi, asta nu mă privește; mie una știu că mi-ai priit bine, n-am ce zice!" (op.cit., p. 103). Stan Pățitul profită din plin de calitățile supranaturale de care dă dovadă misteriosul Chirică. Personajul crengian, Ipate, îmbrățișează latura pragmatică, iar filozofia sa trebuie să se încadreze în aceste limite. Nu în zadar naratorul îl numește „Pățitul" pentru că până la urmă el este omul pragmatic care măsoară de o sută de ori si o dată taie. Tocmai din această cauză nu se însoară, pentru că analizează destul de minuțios finalitățile acțiunilor sale. Atâta timp cât în schimbul favorurilor pe care i le oferă dracul nu i se cere nimic în schimb, Stan se detașează de superstițiile populare precum că „dracul nu face biserici" (*Dicționar de provesrbe și zicători*, 2003, p. 165), adică nu face nimic bun sau că „cu dracul n-o poți duce-n capăt" (ibidem,

p. 165) și merge la un compromis, adică găsește o scuză pentru mijloacelor netradiționale de a-și face propriile interese. În patrimoniul popular, frontul comun pe care îl face omul cu diavolul este reflectat în proverbul românesc – „Fă-te frate cu dracul până treci puntea" (ibidem, p. 166). Această formă de compromis pe care o acceptă personajul crengian provine din mentalitatea românului și felului de a fi al acestuia. Nimic nu mai provoacă mustrări de conștiință, atâta timp cât în joc sunt puse interesele personale. E un fel de implicare a dracului în scopuri benefice pentru om sau, cum ar spune Constantin Noica, „Cu dracul lumea are ce face, dacă știe să-l pună la treabă" (1996, p. 397), lucru pe care îl și face protagonistul basmului crengian. Cu riscul de a-și profana casa, simbol al spațiului sacru, Ipate îi permite dracului să intre în ea. Casa, după cum afirmă Mircea Eliade în *Sacrul și profanul*, reprezintă în același timp „existența însăși a omului" (2005, p. 46), în afara căreia omul devine sălbaticul ce pribegește de ici-colo, așa precum se întâmplă cu celălalt personaj din povestea lui Ion Creangă, Ivan Turbincă. Cu toate că avea teama de a nu aduce dracul în casă, Ipate îi dă voie dracului să intre, exceptând urmările nefaste pe care le poate atrage o asemenea decizie. Gestul lui Ipate este destul de bine calculat, atâta timp cât dracul este dispus, din punctul lui de vedere, să facă un gest bun, îi dă mână liberă să-i aleagă nevastă, „Ei, ia spune, cum zici tu că mi-i alege femeia?" (op.cit., p. 103).

Femeia îi este aleasă în funcție de numărul de coaste de drac pe care le are: cu cât mai puține, cu atât mai bine, adică după celebrul principiu „alegem răul cel mai mic", principiu cu care românul este deja familiarizat. Prin coastă înțelegem ființarea primordială a femeii în a șasea zi a creației relatată în cartea *Geneza*. Potrivit unui mit ce circulă prin popor, care explică într-o măsură mai mică sau mai mare motivul pentru care povestitorul humulește an îi pune în gura personajului Chirică afirmația „chiar cea mai bună dintre femei încă tot mai are una (coastă de drac)" (op.cit., p. 104), când Atotputernicul a decis să-i facă lui Adam un ajutor potrivit, a trimis la acesta un înger care să îi ia o coastă și să i-o aducă Lui. Îngerul face întocmai, însă între timp îngerul este păcălit de drac. Acesta îi fură coasta pe care tocmai o scosese îngerul din corpul lui Adam și fuge cu ea spre tărâmul întunecat. Ajuns din urmă, în loc să recupereze coasta lui Adam, îngerul se pomenește cu coada dracului în mână (Pamfile, 2014, p. 49-50). Dumnezeu fu nevoit să creeze femeia din codița de drăcușor. Astfel, mitul la care se face referire în *Povestea lui Stan Pățitul* reflectă credința că femeia ar avea în ea un mădular ce a fost atins de drac, reprezentând, totodată, elementul datorită căruia femeia era stigmatizată. Superstițiile populare legate de femeie, în care a crezut și Ipate până la o vreme, sunt numeroase. Acestea o prezintă drept cea mai vulnerabilă în fața forțelor malefice tocmai datorită elementului drăcesc pe care îl are în corpul ei. Or, Chirică se oferă de bună voie să elimine acest element „nepotrivit"

(„damnat”) din femeie, dar nu înainte de a-i arăta stăpânului său de ce poate fi în stare nevasta lui.

Locul unde i se dovedește pe cât de credincioasă îi poate fi femeia este prefigurarea simbolică a spațiului necurat. Așa cum am menționat în paragraful anterior, „meșteșugoasa” de babă, ce se pricepea la treburi necurate, simbolizează materializarea puterii demonice și instrumentul prin care diavolul acționează pe pământ. Aceasta poate fi în stare să-i corupă nevasta lui Ipate, lucru pe care acesta nu-l putea admite, „ – Să…ra! Măi Chirică, ce spui tu. Parcă despre asta mi-aș pune capul la mijloc” (op.cit., p. 108). Prin indicațiile toponimice, adică prin „căsuța tupilată în care șade tălpoiul de babă”, Creangă configurează spațiul seducției în care este atrasă nevasta lui Ipate. Momentul slăbiciunii de care dă dovadă femeia ademenită în casa babei trimite la păcatul concupiscenții despre care teologii Evului Mediu vorbesc cu atâta înverșunare. Deși Creangă nu dă prea multe detalii despre fapta tinerei neveste, cert este că Ipate se înfurie grozav, „De acum nu mai trăiesc nici un ceas cu dânsa; am s-o dau dracului de pomană, soi rău ce este ea!” (op.cit., p. 110). Deși știa foarte bine că această cursă ce i-a fost întinsă nevestei sale a fost regizată de Chirică și că ea l-a înșelat sau, mai bine zis, a intenționat să-l înșele pe Stan tot cu dânsul. Această situație reconstruiește simbolic ducerea în ispită. Iar trecerea prin spațiul damnat, reprezentat de casa babei, a lui Stan și a nevestei sale, precum și a copilului lor, poate semnifica trecerea întregii familii prin marea încercare și o identificare în același timp cu figura arhetipală a răului, întâlnire pe care a avut-o și Hristos în „pustie”. După această identificare cu răul arhetipal din casa babei (omul demonic), familia „pățiților” trebuia să achiziționeze, în urma acestei experiențe, un nou sistem de valori familiale. Prin ultimul act pe care l-a săvârșit Chirică asupra femeii îi va reda acesteia starea inițială, așa încât familia (nou)renăscută să oglindească în primordialitate cuplul edenic. Un asemenea proces nu doar că reflectă modalitatea prin care familia lui Stan Pățitul a fost dezlegată de influența malefică a răului, ci și a pericolului la care s-au expus atunci când, în necunoștință de cauză, i-au dat voie unui drac ca să-i slujească. Nu în zadar dracul antropomorfizat îi întinde lui Stan nota de plată, care fusese deja achitată, dar care îl dezlega pe drac de conjurarea de care s-a învrednicit în pădure, atunci când a mâncat din „bucățica de mămăligă îmbrânzită” de pe teșitura din pădure.

Așa că dracul nu numai că l-a slujit pe Stan Pățitul o perioadă de trei ani de zile, timp în care treburile gospodărești au prosperat și omul singuratic a fost ajutat să-și căsească „un ajutor potrivit”, ci a și curățat din preajma lui Stan tot ce purta pecetea celui rău. În primul rând, a scos coasta de drac din consoarta lui, apoi a nimicit spațiul damnat reprezentat de casa babei și, în ultimul rând, a luat cu sine în iad ultima formă de manifestare a răului în persoana babei. Or, după cum s-a convins și Stan, baba și forțele pe care le poseda erau o amenințare pentru fericirea

vieții sale conjugale. Prin incendierea propriei case, baba nu a făcut altceva decât să răspundă complice uneltirilor pe care însuși dracul le-a pus la cale. De altfel, focul ce-a mistuit casa babei poate fi înțeles ca o judecată ce s-a săvârșit asupra locului necurat. Între semnificațiile focului persistă și cea de purificare. Această purificare prin foc „este complementară purificării prin apă pe plan microcosmic (rituri inițiatice) și pe plan macrocosmic (mituri alternate ale Potopului și ale Secetei sau Incendiilor)" (Chevalier, Gheerbrant, 2009, p. 406). Toate acestea au avut drept scop, așa cum am mai menționat, de a curăța elementele necurate din preajma lui Stan și a familiei sale, semn al unei judecați și al reflecției acesteia în restaurarea primordială a omului.

După ce și-a dedicat întreaga tinerețe slujind la oaste, Ivan Turbincă este trimis în lumea mare să își afle de-acum încolo rostul. În acest basm povestitorul humulestean pune problema răului în contextul unei scandalizări dintre om și diavol. Forțele binelui, reprezentate de Ivan, și cele ale răului, reprezentate de Scaraoțchi și slujitorii lui, nu au cum să coexiste în unul și același spațiu. Excluderea reciprocă de pe domeniile ce le posedă datorită providenței primordiale, mai întâi spiritul imun este expulzat din locul pe care l-a ocupat abuziv, și mai apoi lui Ivan i se răspunde cu aceeași monedă. Acesta din urmă este scos din iad printr-un șiretlic pus la cale de „Talpa-iadului".

Caracterul simbolic pe care îl presupune acest basm depășește interpretarea strict literară a lui. Așa cum am procedat în paragraful anterior, vom identifica și în continuare simboluri arhetipale ce ne permit lărgirea ariei de interpretare a basmului crengian. Or, soldatul rus slobozit de la oaste reprezintă omul primordial, dezlegat de orice responsabilitate socială, asemenea lui Dănilă Prepeleac. Sărăcia – elementul comun pe care îl posedă aceste personaje, Ivan Turbincă și Dănilă Prepeleac, se înscriu perfect în chenarul sărăciei primordiale despre care am comentat mai înainte. În afară de armele pe care le-a moștenit de la oaste, care bănuim că s-au învechit și au ieșit din uz la fel ca și cel ce le-a purtat, Ivan Turbincă mai primește și „două carboave de cheltuială" (op.cit., p. 182). Din prima încercare la care acesta a fost supus devine clar că el poate să dea celor nevoiași din puținul pe care îl are, ba chiar toți banii pe care îi avea, ghidându-se de celebra spusă populară, „Dar din dar se face raiul" (op.cit., p. 183). După ce renunță de bună voie la mica bogăție pe care o avea, asemenea văduvei despre care vorbește Isus în *Marcu 12:41-44*, Ivan își recuperează banii și câștigă totodată de la Dumnezeu un talant de o valoare incomensurabilă, adică o abilitate supranaturală. E ca și ucenicul care a fost credincios în lucrurile mici a ajuns să administreze lucruri mari. Actul de împărțire a ultimilor bani denotă semnificații profunde, Ivan nu dă doar ultimii bani, ci dă contravaloarea acestora. După cum ne spune naratorul, protagonistul basmului își dedică tinerețea ca până la urmă să primească două

carboave. Astfel, prin gestul său el pune în fața lui Dumnezeu întreaga sa viață. Cu alte cuvinte, Ion Creangă rezumă întreaga activitate umană a lui Ivan la cele două carboave.

Faptul că Ivan rămâne doar armele si cu lucrurilor de strictă necesitate ale unui soldat, ar putea reprezinta un simbol al moștenirii abilităților fundamentale. Dacă e să mergem mai departe cu analogia semnificațiilor lucrurilor pe care le moștenește Ivan Turbincă, atunci putem spune că acestea au tangențe cu *peccat*-ul *originale*, păcatul originar, despre care vorbește sfântul Augustin și care mai târziu Leibniz îl va numi *felix culpa*, adică răul necesar pentru a dobândi cele mai nobile calități. Așa că, pentru a primi de la Dumnezeu misiunea specială de a sluji la porțile raiului, Ivan Turbincă se înfățișează în fața lui cu tot cu natura sa primordială pe care o moștenește. Misiunea lui Ivan Turbincă este în esență providențială și presupune implicit chemarea divină. Vasile Lovinescu explică această situație în felul următor: „Din punct de vedere microcosmic, Ivan aparține castei războinicilor, este un *kșatrya*, or, misiunea esențială, am putea spune definitorie a acesteia, după tradiții unanime, este să stea la periferia unui centru spiritual, apărându-l de năpădirile din afară a celor nechemați și a profanatorilor, dar, în același timp, asigurând legătura cu cei chemați din afară, în măsura calificării lor. Poziția, postul lui simbolic, se află la ultima incintă a Raiului, acolo unde se găsește Poarta Strâmtă, gâtlej de comunicare între lumea noastră și cealaltă" (1993, p. 18).

Or, odată ce Ivan a întrunit toate condițiile ce presupune reducerea acestuia la sărăcia primordială primește șansa de a fi apoteozat. Căci misiunea la care este chemat, să slujească la porțile raiului, presupune totodată și acordarea unor calități divine pentru a putea contempla lumea și a o putea judeca din perspectiva binelui și a răului. Misiunea ce i se propune din partea Creatorului se aseamănă cu cea a îngerului care a fost pus să păzească grădina edenului de intruziunea primilor oameni. Deși întâlnirea față în față cu Supremul trebuia să producă o schimbare în felul de a percepe valorile fundamentale ale universului, Ivan ignoră deocamdată și alege mai degrabă pribegia decât statornicia. După ce se îndepărtează de Dumnezeu, Ivan pornește spre căutarea de aventuri, timp în care ajunge tocmai în casa damnată de pe moșia boierului. În cazul de față protagonistul se pomenește în locurile necurate mânat de propriile lui porniri trupești, semn al emfazei și al lipsei de maturitate spirituală. Fiind în căutarea unui adăpost, Ivan Turbincă dă peste reprezentanții diavolului ce s-au cuibărit în casele nelocuite ale boierului, „boierul acela avea o pereche de case, mai de-o parte, în care se zice că locuia necuratul" (op.cit.).

După ce dracii și Scaraoțchi s-au convins de puterile supranaturale pe care le posedă Ivan datorită turbincii, aceștia s-au retras în iad. Însă mare le-a fot mirarea când au văzut că omul cu turbinca îndrăznește să intre și acolo. Spre deosebire de iadul din celelalte două povești pe care

le-am analizat, iadul din povestea *Ivan Turbincă* nu mai reprezintă spațiul subteran, ci asemenea legendelor despre rai acesta se situează undeva la suprafața pământului, așa că Ivan, după cum ne spune și povestitorul, îl găsește fără prea mult efort, „nemailungind vorba, îndată pornește la iad. Și el știe pe unde cotigește, că nu umblă tocmai mult și numai iaca ce dă și de poarta iadului" (op.cit., p. 189). Dacă în povestea *Dănilă Prepeleac* și în *Povestea lui Stan Pățitul* iadul era un spațiu în care se cobora, în povestea *Ivan Turbincă* „la iad" se ajunge. Iadul, în unele reprezentări mitice, este spațiul deschis, în sensul că este predispus să primească pe orișicine. Iar în povestea dată acesta are porți, adică elementul separator, prefigurând oarecum raiul ce este închis pentru răzvrătiți și care permite intrarea doar a unei categorii de suflete alese.

În povestea *Ivan Turbincă*, iadul reprezintă sălașul senzualității, loc pe care îl căuta de fapt protagonistul narațiunii crengiene. Ivan pleacă dezamăgit de la Rai pentru că acolo nu a găsit locul în care sunt dezlegate toate plăcerile trupești. O asemenea percepție a iadului nu se înscrie în niciun canon religios sau mitologic. Or, acesta este perceput exclusiv ca fiind locul de pedeapsă a sufletelor răzvrătite, și nicidecum locul unde domină un exces al plăcerilor senzuale. În concepția budistă toată abundența plăcerilor trupești, îi este atribuită iadului. O asemenea percepție a iadului, ca loc în care sunt satisfăcute plăcerile trupești se regăsește și în legenda lui Leandru „Marchen", legendă de care pomenește Paul Carus în cartea sa „Istoria diavolului" și pe care am considerat-o ca a fi oportun să facem referire la ea. Legenda povestește despre un om care după moarte se pomenește pe lumea cealaltă. Acolo se întâlnește cu Sfântul Petru care îl întreabă ce ar vrea. Văzându-l pe Sfântul Petru predispus de a-i satisface moftурile trupești, îi poruncește să-i aducă mâncare și să-i asigure tot confortul de care fusese obișnuit în viață. După câteva sute de ani, omul începe să-i reproșeze Sfântului Petru că în rai e prea multă plictiseală. Replica Sfântului Petru este de-a dreptul halucinantă pentru omul plictisit de atâta confort. Acesta află că de fapt este în iad, nu în rai - „iadul este acolo unde fiecare trăiește satisfăcându-și propria lui dorință, iar raiul este acolo unde fiecare urmează doar dorința lui Dumnezeu" (Carus, 2015, p. 92).

Spre deosebire de omul din legenda despre care am pomenit mai sus, Ivan Turbincă găsește în iad tocmai ceea ce ar fi trebuit să aibă pe parcursul vieții. Dacă interpretăm perioada de timp în care a slujit la oaste ca pe o perioadă de abstinență, atunci iadul pentru Ivan va fi o prefigurare a plăcerilor vieții pe care ar fi trebuit să le trăiască și nu le-a trăit, însă le poate trăi intens în iad. Așa că în povestea dată, iadul devine prototipul unei șanse secunde ce i se poate oferi omului. Aici el poate să primească, într-o formă concentrată, acele plăceri senzuale pe care trebuia să le experimenteze, câte puțin, pe tot parcursul vieții. În imaginarul medieval, diavolul era cel ce putea să ofere omului posibilitatea de a experimenta pe pământ toate formele de

manifestare a plăcerilor trupești. Acestea erau consemnate într-un pact la care omul subscria, însă în iad acesta trebuia să suporte consecințele, adică pedeapsa. Odată ce o bună parte din viața sa a fost lipsită de plăceri și distracții, Ivan nu avea cum să nu perceapă lumea de dincolo altfel. Până și raiul, în viziunea lui, trebuia să aibă măcar ceva din plăcerile pe care le enumeră Sfântului Petre. Lista ce desemnează plăcerea trupească pe care o caută Ivan se limitează la „Tabacioc", „Votchi", „Femei" și „Lăutari". Suma acestora ar fi locul de dincolo unde și-ar dori să-și petreacă tot restul vieții.

Odată ce personajul Ivan se vede intrat în iad, timpul și spațiul nu mai au nicio importanță pentru el. Întâlnirea cu răul chiar în găoacea lui nu-i provoacă protagonistului, aventurat să exploreze tărâmul damnat, nici un sentiment de groază și de înfiorare. Iadul în care intră Ivan este opusul locului condamnat și tabuizat de către imaginarul popular românesc. Mai mult decât atât, povestitorul humulește an accentuează latura perversă a iadului și pe care natura umană ar fi predispusă să o îmbrățișeze. Dincolo de paradigma acceptată de către biserica ortodoxă și nu numai, unde „iadul este închipuit ca un râu de foc undeva în adâncul pământului, în care sufletele celor păcătoși sunt aruncate de diavoli și supuse la tot felul de chinuri" (Braniște, 2001, p. 199), iadul în basmul dat poate reprezenta locul rătăcirii, iar toate cele patru componente ale plăcerii pe care o caută Ivan Turbincă, „Tabacioc", „Votchi", „Femei" și „Lăutari", nu sunt pentru a-i fi date spre satisfacerea dorințelor trupești, ci ele sunt prezente acolo ca elemente damnate de către binele suprem. Acestea se găsesc în iad ca principii și calități coruptibile ce definesc și înzestrează totodată răul suprem.

În paragraful dat am stabilit cadrul contextual în care demonicul acționează în basmul crengian. Am observat că spațiul pe care noi l-am numit damnat, cu sensul de blestemat și osândit, trece dincolo de snoava populară, comunicând totodată în termeni existențiali legătura cu arhetipurile primordiale și relația acestora cu inconștientul colectiv. Or, tocmai elucidarea stărilor psihologice ale personajelor și identificarea motivelor care au făcut ca acestea să pătrundă în spațiile despre care se spune că acționează forțe neprielnice omului ne-au deschis alte perspective de abordare a expresiei răului în creația crengiană. De asemenea, am observat că spațiul în care au loc evenimente nefirești, ce trec dincolo de sfera obișnuită a lucrurilor ce pot fi explicate, provoacă de cele mai multe ori frica unor personaje din basmele crengiene, mai cu seamă cele ce nu se confruntă direct cu spiritul demonic. Pe când cele ce se confruntă direct cu diavolul și reprezentanții lui îi văd pe aceștia ca pe o entitate a răului de care poți râde, pe care îl poți lua în zeflemea, îl poți umili și exploata la treburi gospodărești.

2.4. Concluzii la capitolul 2

În paragraful de față am stabilit, ca material adițional (anexa 2), un șir de cuvinte din poveștile crengiene ce denumesc răul. În așa mod am întreprins o analiză etimologică a supranumelor pe care imaginarul popular românesc le-a atribuit principiului răului, desemnând totodată valorile arhetipale ale elementelor răului și toate derivatele sale fenomenologice în opera crengiană.

Analiza întreprinsă în anexa nr. 2 asupra unor numiri ale răului ne-a ajutat să observăm că atât dimensiunea semantică a cuvintelor ce numesc răul, cât și sinonimele denominante *diavolul, satana, drac, demon* sunt expresii pe care scriitorul Ion Creangă le-a evitat să le folosească în scrierile sale. De aceea, recurge la eufemisme din imaginarul folclorului românesc, pentru a-*l numi fără să îl numească*, ceea ce reușește să stârnească catharticul și comicul de situație. În același timp, numirile faptelor nesăbuite ale personajelor crengiene, cu specific demonic, au o valoare educativă, prin care se promovează valori și principii general-umane de comportament.

Atitudinea și lupta personajelor crengiene împotriva forțelor malefice este generată, în mod special, de o pornire arhetipală a lui *homo religiosus*, care survine să neutralizeze acțiunile răului primar. Punând alături personajul crengian ce are funcția de reconciliere și anihilare a răului cu modelul arhetipal al celui de al doilea Adam, am identificat un model de interpretare a poveștilor lui Ion Creangă (*Dănilă Prepeleac, Ivan Turbincă* și *Povestea lui Stan Pățitul)*. Astfel că personajele și situațiile actualizate în poveștile respective sunt expresii arhetipale ale răului din arealul folcloric sau mitologic românesc. Am putut stabili și unele semnificații profunde care se alimentează dintr-un „bazin" imaginar universal și care reflectă de fapt niște aspirații ale omului din toate timpurile.

Grație arhetipurilor din imaginarul folcloric românesc recurente în poveștile crengiene, personajele demonice și expresiile răului sunt tratate cu umor de povestitorul humulești și pierd din conotația sa de malefic înfiorător. Evenimentele și faptele neverosimile, la fel ca și necuratul, demonicul, satanicul, nu stârnesc spaimă și repulsie, ci doar mirare din partea personajelor crengiene, atribuindu-i astfel o alură ludică diavolului. Prin urmare, angajați într-o confruntare directă cu forțele primordiale, protagoniștii participă totodată la propria modelare a ființei, devenind din nehotărâți, gură-cască, lenoși mai întreprinzători, mai ageri, foarte hotărâți să salveze lumea de creaturile nenorocite și de forțele întunericului. În felul acesta, personaje precum Dănilă Prepeleac, Stan Pățitul și Ivan Turbincă, după întâlnirile cu forțele răului, descoperă un sens al existenței.

Spațiile stranii din basmele crengiene nu mai au conotația originară de blestemat, osândit, ci trec dincolo de snoava populară și obțin noi valențe semantice, anume legătura cu arhetipurile

primordiale și reflecția acestora în poveștile crengiene. În acest sens, elucidarea stărilor psihologice ale personajelor și identificarea motivelor au contribuit la întrevederea altor perspective de abordare a expresiei răului în creația crengiană. Astfel, am putut constata că spațiile retrase, așa-zise damnate, provoacă sentimente de înfiorare doar atât timp, cât nu sunt explorate/ deranjate de personajele crengiene, niște intruși care le perturbă ordinea și îi văd pe diavoli drept niște entități de care omul poate râde, îi poate lua în zeflemea, îi poate umili și exploata la treburi gospodărești.

3. RĂUL CA DISTORSIUNE A LUMII ȘI REPREZENTĂRILE SALE ARTISTICE

3.1. Expresia ludică a răului în basme, povești și nuvele fantastice românești

Până la apariția în 1707 a romanului lui Alain-René Lesage, *Le Diable boiteux* („*iavolul șchiop*), ironizarea diavolului nu era doar un act gratuit (trăsătură a ludicului) sau de banalizare, ci, mai întâi de toate, era o modalitate de a înfrunta și a combate răul. Odată cu apariția satirei lui Lesage *Diavolul șchiop*, imaginea diavolului se preschimbă radical. Dintr-un despot al relelor acesta ajunge să reprezinte spiridușul poznaș din garafă. La mijloc este o invocare destul de caraghioasă a diavolului, care distorsionează într-un mod ridicol ritualurile vrăjitorești de invocare a spiritelor malefice. Astfel, reprezentarea ironică a diavolului pune într-un con de umbră imaginea diabolică înspăimântătoare zugrăvită de vânătorii de vrăjitoare. Diavolul în figura personajului Asmodee devine pentru Don Cléophas *trickster*-ul ce îi rezolvă și i le face pe toate, ba chiar îl însoară cu o fată bogată, făcându-le pe toate cu devoțiune din frica să nu fie întors în sticluță. Asmodee nu e atât un diavol pus pe șotii, ci unul pus la treabă (exploatat) de către om, așa după cum bine am putut observa că le face și le drege pe toate Chirică din *Povestea lui Stan Pățitul*. În maniera lui Lesage, satiricii sunt cei ce găsesc o nișă ce exploatează destul de intens diavolul parodiat, făcând astfel „din Cel Rău un personaj eminamente comic" (Munchembled, 2002, p. 244).

Diavolul comic îl regăsim și în spațiul tradițional rusesc, pe care N. V. Gogol reușește să-l abordeze din plin. În povestirile lui Gogol, mai cu seamă în *Serile în cătunul de lângă Dikanka*, omul face legătură cu diavolul doar în cazurile când în pericol i se află fericirea. Personajele lui Gogol, ca și celelalte din literatura universală, înțeleg că, spre deosebire de Dumnezeu, diavolul propune o cale mult mai scurtă pentru a deveni bogat și cât mai influent. Motivul îmbogățirii peste noapte prin intermediul forțelor demonice îl avem ilustrat bunăoară și în nuvela lui Gala Galaction, *Moara lui Călifar*. Cu toate că voinicul Stoicea auzise că la moara lui Călifar sălășluiește Necuratul, el acceptă provocarea ca pe un mijloc de căpătuire. Astfel, ca și în narațiunile gogoliene, diavolul devine un instrument pentru satisfacerea poftelor egoiste ale omului, dar și personajul de care acesta își bate joc. În loc să câștige sufletul omului în urma serviciilor făcute, diavolul se pricopsește doar cu banala situație de a se face de râs (subiect pe care l-am dezvoltat în articolul *Imaginea diavolului în* Serile în cătunul de lângă Dikanka *de N. Gogol*, publicat în revista *Philologia* nr. 5-6 (281-282) 2015). Or, a-l reprezenta pe diavol de prost a fost principala preocupare a lui Gogol pe care a reflectat-o cu atâta consecvență în opera sa. Într-o scrisoare către Șovâriov (Neapole, 27 aprilie 1847) el mărturisește: „De foarte mult timp nu fac decât să mă străduiesc pentru ca, citindu-mi scrierile, omul să-și poată râde de diavol

după pofta inimii". Acest râs de diavol este atât un joc gratuit, pur estetic, cât și o posibilitate (morală) de a lupta cu acesta. Dmitri Merejkovski susține că însuși „râsul lui Gogol este lupta cu diavolul" (2016, p. 29). Astfel, o reprezentare în manieră ludică a răului, suprimă și reduce din intensitatea imaginii terifiante a ceea ce este și poate produce răul. Astfel, datorită unei atitudini ludice față de o posibilă confruntare cu ceea ce înspăimântă și-l depășește pe om, devine până la urmă singura posibilitate pe care o are la îndemână. Căci doar printr-o atitudine ironică omul se detașează de ceea ce-l poate amenința, principiu descris și de I.P. Culianu în *Iocari serio*: „Misterul creaţiei constă în caracterul ei ludic, gratuit și numai realizând în propria-ne existență aceeași gratuitate – astfel spus: jucându-ne – vom ajunge la dezvăluirea tuturor tainelor. Dar realizarea existențială a gratuității implică o stare de detașare față de evenimentele lumii ca lucruri «grave» ce se întâmplă, o perspectivă foarte *îndepărtată* de istorie și de conflictele ei. Orice tensiune, orice durere, orice nedreptate subt reduse la un simplu moment al jocului" (2017, p. 9-10). Dacă în planul non-ficțional acesta pătrunde în imaginarul colectiv determinat de superstiții ce-i accentuează trăsăturile grotești, înspăimântătoare, în planul ficțional al legendelor și basmelor cu accente burlești, diavolul, ca personificare a răului, devine o problemă deja rezolvată, ba chiar o comedie copioasă, fapt pe care l-am constatat și cu alte ocazii (Ivanov, *Representations*, 2020).

Imaginarea ironică, miniaturală a ceea ce reprezintă entitatea malefică ontologică justifică oarecum o cârdășie inofensivă a omului cu această entitate. O cârdășie în care până la urmă diavolul devine subiectul propriei ridiculizări. O asemenea reprezentare a diavolului este ceva caracteristic pentru lumea imaginară a basmului. În acest sens, cercetătoarea Simona Maria Drelciuc face următoarea remarcă: „Dracii basmelor sunt uneori ființe la limita imbecilității, suferind de o prostie incurabilă și fiind exorcizate cu ușurință, caracteristici specifice demonului ludic" (2015, p. 250).

O altă particularitate a percepției ludice a răului este reprezentată în încercările de suprimare a morții. În acest sens amintim aici o poveste a fraților Grimm, „Hansel Jucătorul" (*Der Spielhansl*), motiv arhetipal regăsit bunăoară și într-un basm estonian (Franz, 2014, p. 69-71). Scenariul este același; un bătrân (în cazul basmului estonian) sau un cartofor (în cazul basmului relatat de frații Grimm) sunt vizitați de către o instanță cerească formată de obicei din trei persoane (după modelul expresiei *Sfintei Treimi*). Astfel, potrivit scenariului se produce experiența unei convorbiri cu divinitatea, timp în care eroul basmului cere binecuvântarea asupra unui copac. Această binecuvântare se transformă dintr-o necesitate utilitară într-o șansă apoteotică (bătrânul din basmul estonian rămânea fără mere din cauza că acestea cădeau pe jos și se stricau, iar cartoforului din basmul fraților Grimm merele îi erau furate). Odată ce este

observată valoarea magică pe care o are copacul, merele nu mai cad sau hoții nu mai pot coborî, aceștia fiind prinși. Beneficiarul copacului binecuvântat își dă seama că ar putea dejuca până și scenariul morții care îi bate deja la ușă. Acest fapt îi servește personajului din basm un bun prilej pentru a îndemna moartea ca, printr-un șiretlic, să urce în copac, fapt ce-i permite într-un fel să suprime activitatea morții sau, cel puțin, să mai negocieze cu ea un adaos de ani la propria-i viață în schimbul eliberării.

Acest motiv arhetipal, al suprimării morții, este oarecum asemănător cu cel din povestea *Ivan Turbincă* a lui Creangă (moartea urcă într-un copac din care nu mai poate coborî, iar Ivan Turbincă o bagă în turbinca din care nu mai poate ieși). E o ilustrare a năzuinței omului de a izola răul precum și efectele sale reprezentate de personajul cu funcția de reglementare a duratei de viață a ființelor de pe pământ. Acest scenariu de suprimare a morții este preluat într-un cadru postmodernist de către Joe Saramago în celebrul său roman *Intermitențele morții*. În lumea personajelor și a universului imaginar al romanului, această năzuință devine un non sens, o situație profund contradictorie. Chiar dacă omul înfruntă răul printr-un șiretlic, element specific al expresiei ludice a diavolului, într-un final se ajunge să i se recunoască acestuia importanța covârșitoare pentru buna funcționare a lumii. Fapt pentru care răul, manifestat în prestația morții, este lăsat să-și continue lucrarea.

În imaginarul literar românesc, haiosul motiv de a pedepsi moartea prin a nu-i permite să-și desfășoare activitatea este valorificat nu doar de Ion Creangă. Acest motiv se regăsește și la Costache Negruzzi. În nuvela *Toderică*, al cărui scenariu s-ar desfășura după modelul basmului estonian și al celui relatat de frații Grimm, sunt expuse un șir de situații bizare vizavi de ceea ce am putea referi la expresia răului. Pe lângă situațiile de-a dreptul hilare în care diavolul este păcălit și pus la respect de către un oarecare Toderică, putem observa și în ce se poate transforma o binecuvântare în posesia căreia a intrat un împătimit al jocului de cărți, care, spre surprinderea lui Sf. Petru, era mai aplecat spre cele pământești decât spre cele cerești. Astfel, Toderică se pricopsește cu o pereche de cărți care îi va aduce câștig ori de câte ori va juca cu ele, cu un copac de pere din care nu va putea nimeni să coboare și un scăuieș de lângă gura cuptorului pe care oricine se va așeza nu va putea să se scoale.

Dependența de jocurile de cărți îl face pe Toderică nu doar să exceleze în fața oamenilor, ci se apucă să joace cărți până și cu Scaraoțchi. A-i cere diavolului să joace cărți este de-a dreptul amuzant. Avem aici un *diavol ludic* în deplinul sens al cuvântului: „Cinstite Scaraoțchi! zise Toderică, de socoți că este vrednic cel întâi jucător de pe pământ să joace cu tine cărți, iată îți face o propunere. Să jucăm amândoi, și pentru toată cartea ce-ți voi bate, să am voie a-mi alege câte un suflet din împărăția ta și a-l lua cu mine. Una măcăr de-mi vei bate tu, să-mi iei sufletul

și să fie al tău în vecii vecilor" (Negruzzi, 1985, P. 77-78). Partida de cărți în care este atras Scaraoțchi nu este una obișnuită, aceasta avea să se desfășoare în baza unor cărți binecuvântate de Dumnezeu. Astfel, diavolul este păcălit, dar și umilit într-un hal fără de hal chiar în propriul habitat. Nu doar pierderea celor doisprezece suflete ajunse în iad din cauza lui Toderică este ridicolă, dar și pecetluirea porților iadului din care nimeni nu mai putea ieși sau intra: „Rămânând afară, Toderică băgă mâna în buzunar și, ca un poznaș ce era, scoase un condei de credă, care-i slujea la cărți și sub inscripția vestită: *Lascitate ogni speranza voi ch`entrate* înseamnă pe grozavele acele porți de aramă o mare cruce" (op.cit., p.78-79). Datorită gestului poznaș, diavolii sunt condamnați să simtă pe propria lor piele atrocitățile infernului, „Șase luni de zile, până ce creda se roase de cotleala aramii, iadul rămase încuiat. Nu putu înghiți nici un suflet, și hămesiți de foame, dracii abia suflau. Pagubă că Toderică n-a avut la el o daltă în loc de credă, ca să poată săpa mântuitorul semn!" (op.cit., p. 79). Costache Negruzzi plasează nu doar un drac sau un slujitor oarecare din infern într-o ipostază ridicolă, ci întreaga cohortă a slujitorilor lui Scaraoțchi este reprezenta în postura unuia ce a „ajuns de râsul lumii". Diavolul îl păcălește pe Toderică doar atunci când este silit să scape de acesta, invitându-l afară din iad ca să tragă o gură de aer, „Prea bine, răspunse Scaraoțchi, care vărsa sudori de necaz; ien să ieșim puțin păn-afară" (op.cit., p. 78). E vorba de același șiretlic pe care îl face și Talpa Iadului din povestea *Ivan Turbincă*. Din această expulzare din iad, se pare că cel mai avantajat rămâne a fi Toderică, care nici nu avea de gând să zăbovească prea mult timp acolo. Prin urmare, înfruntarea răului în interiorul zonei sale de existență, precum și nevoia de a-l expulza din iad pe cel ce a îndrăznit o asemenea ispravă constituie un element universal de reprezentare a luptei omului cu răul. O luptă care trece dincolo de angoasa mistică, într-o competiție tratată cu ironie și umor. E un motiv ce se înscrie foarte bine în modelele tipice de reprezentare a raportului bine-rău.

Altceva este cu celălalt reprezentant al răului, Moartea. Aceasta, în aceeași manieră poznașă a lui Toderică, ajunge să fie amăgită de două ori. O dată când este îndemnată să urce în copac să-i dea o pară, fapt care oferă bătrânului Toderică prima negociere, de a i se adăuga încă o sută de ani la zilele sorocite. Cea de a doua este scăuiețul de lângă gura cuptorului, care la fel a fost binecuvântat ca cine se va așeza să nu se poată scula de pe el. Fără a bănui, Moartea este trasă pe sfoară și băgată chiar în gura focului, în consecință ajunge să fie „pe jumătate pârlită". În scenariul nuvelei *Toderică* sunt prezentate, în aceeași manieră gogoliană, o serie de ipostaze burlești ale răului. E o totală bătaie de joc față de diavol, dar și față de Moarte, o ridiculizare la modul cel mai dur posibil.

O altă reprezentare ludică a răului, asemănătoare până la un punct cu cea din poveștile crengiene, o identificăm și la I. L. Caragiale. Am putea spune că înseși personajele hazlii numite

în narațiunile lui Caragiale draci sunt de fapt expresia ludică a răului. Aceştia sunt neputincioşi şi păguboşi în raport cu personajul-cheie. De cele mai multe ori, dracii sunt lipsiți de tradiționalele însuşiri supranaturale. Este vorba de acele însuşiri care l-ar înspăimânta pe om, iar dacă totuşi sunt manifestate unele trăsături ieşite din comun, atunci acestea sunt pentru a-l ajuta pe om să-şi depăşească într-un mod miraculos propria condiție. Deşi în unele situații răul devine înspăimântător pentru întreaga comunitate, precum foarte bine se poate vedea în nuvela *Kir Ianulea*, totuşi, pentru eroii narațiunii, acest rău ajunge să fie ridiculizat.

Deşi începutul nuvelei *Kir Ianulea* ne introduce formal într-o atmosferă de poveste, şi răul pare să țină de domeniul fantasticului, ni se atrage atenția totuşi că este vorba de un timp cu nişte coordonate temporale care pot fi stabilite aproximativ. Formula prin care debutează narațiunea este diferită de formula clasică a introducerii în poveste precum e celebra expresie „A fost odată ca niciodată". Semnele fantasticului se vădesc însă nu în oarecare elemente magice, ci în situațiile comice care admit posibilitatea că atunci/odată a fost posibilă comiterea unui act de justiție veritabil. În acest sens, Florin Manolescu afirmă: „În realitate, fantasticul lui Caragiale este de cele mai multe ori *miraculosul* şi *feericul* din poveşti, cu totul în spiritul mitologiei folclorului balcanic, unde întâlnirile cu diavolii, cu sfinții şi cu Dumnezeu, la o răspântie de drumuri, sunt obişnuite şi unde *profanul* intră la tot pasul în atingere ci *sacrul*, nu din dorința săvârşirii unei convertiri mitice, ci în vederea satisfacerii, pe această cale, a unui sănătos instinct justițiar" (1983, p. 181). Însăşi intenția diavolului de-a aduna la el toată drăcimea, precum şi discursul său introductiv cu tentă dojenitoare din debutul întrunirii din iad reprezintă o situație comică dusă la extremă: „Zice că odată, acu vreo sută şi nu ştiu câți ani, a dat poruncă Dadarot, împăratul iadului, să s-adune dinainte-i diavolii, de la mare pân la mic, unul să nu fie lipsă, că-i scurtează coada şi-i lungeşte urechile! Şi, dacă s-au adunat ei cu toții, împăratul s-a tras de țăcălie scrâşnind strașnic, a tuşit de i-a pârâit jețul, a holbat ochii la ei şi le-a zbierat aşa: – Afurisiților! Care dintre voi nu e zevzec, să-i treacă pe sub nas toate şi el să nu bage nimic la cap, trebuie să fi luat seama, ca şi mine, că toți oamenii sosiți de pe la dânşii aici la noi nu se plâng decât numai şi numai de soțiile lor" (Caragiale, 2003, p. 63). Motivul confruntării femeii cu diavolul, preluat din imaginarul folcloric, este animat cu mult umor în această nuvelă. Femeia fiind de fapt întruchiparea puterii ce induce frică şi furie întregii comunități drăceşti. Până şi numele personajului feminin care e mai a dracului decât dracul, Acrivița, face trimitere la personajul emblematic din imaginarul popular, Avestiția, supranumită în unele legende şi „aripa satanei".

De răutatea femeii era convins până şi cel mai neînsemnat drac din adunarea înfățişată înaintea lui Dardarot: „Bietul Aghiunță! Ştia el de ce sta pitit pântre plevuşcă, măcar că era un

drac și jumătate: bănuise ce-l aștepta, că iar o să-i de cine știe ce grea sarcină. Când a auzit că o să aibă a face și cu femeie, a vârât coada-ntre picioare; încă n-o putea uita pe baba la care intrase să slujească trei ani… Îi dedese baba de lucru – să-i îndrepteze un fir de păr creț: l-a tot muiat cu limba Aghiuță și l-a tras pân degete, zi și noapte fără răpaos; de ce-l muia și-l trăgea, de-aia firul se-ncârlionța și mai tare; și așa și iar așa, până i-a ieșit dracului părul pân căciulă; s-a lipsit și de simbrie și de tot, ș-a fugit de la stăpână" (op.cit., p. 78). Astfel femeia apare în ipostaza în care poate întrece în isteține orice drac, e oarecum ilustrarea celebrei expresii populare că „femeia este mai a dracului decât dracul". Acest motiv al îndrăcirii femeii susține Florin Manolescu, este preluat de la Machiavelli (1983, p. 182), care nu este deloc străin imaginarului popular românesc. De exemplu, Moses Gaster identifică în cartea sa „Literatura populară română" (1883) o serie de narațiuni populare despre cum femeia a nenorocit până și pe dracul. În capitolul intitulat „Dracul și femeea", Moses Gaster pomenește și de un basm popular destul de amuzant, „Cum a înălbit femeea pe dracul", cu referire tot la imaginea femeii care l-a pus pe drac să-i descrețească un fir de păr (1883, p. 137). Timp în care după prezentarea unor basme despre draci și modul în care aceștia sunt prostiți de om, Moses Gaster, în maniera prezentării unei evoluții a diavolului în imaginarul popular românesc, dar și a aprecierii rolului pe care *dracul* îl joacă în fantezia unui popor, face următoarea remarcă: „De la înger strălucitor, a cărui putere rivaliza cu *D-zeu* în stăpânirea lumei a ajuns în sfârșit *dracul*, eroul snoavelor, a cărui inteligență este atât de mărginită, încât îl biruiește și femeea" (ibidem, p. 263).

Prin faptul că Negoiță și Acrivița au întrecut în isteține pe dracul din nuvela lui Caragiale, aceștia au fost privați de dreptul de a mai da pe la iad, imagine oarecum comică având în vedere dorința arzătoare a lui Aghiuță de a nu-i mai vedea niciodată, chiar și cu prețul de a fi trimiși forțat și poate pe nedrept la rai. În aceeași ordine de idei, cercetătorul Mircea Păduraru face următoarea observație: „Finalul cu cei doi protagoniști expulzați din Iad nu e triumfător și constituie o parodie a sfârșitului poveștilor populare. Cu un astfel de material uman livrat dușmanilor iadului se promite o dinamitare a raiului, iar pe Sf. Petru îl așteaptă un tratament asemănător. Dacă raiul e poluat de Acrivițe, atunci iadul e un loc mai bun, pare a insinua subtextual Caragiale, printr-un gest de subminare apropiat de iconoclasmul din *Ivan Turbincă* (2012, p. 132).

În continuarea acestei reprezentări ludice a răului, dracul din nuvela *Calul dracului*, numit într-un mod zeflemitor, Prichindel, se încadrează perfect în tiparele dracului jucăuș, însă ceva mai iscoditor decât personajul drăcesc Aghiuță din nuvela *Kir Ianulea*. Acțiunea nuvelei se desfășoară într-un cadru magic și miraculos în care își face apariția un drăcușor împielițat reprezentat de un băiețaș de vreo șaisprezece ani. Misterioasa babă ce cerșea la marginea

drumului îi atribuie bine-cunoscuta etichetă din imaginarul popular românesc, „terchea-berchea”, care nu este altceva decât un calificativ depreciativ dat cuiva cu o reputație neserioasă și îndoielnică. Acest personaj drăcesc, Prichindel, pare într-un anume fel că vine să răzbune prostia lui Aghiuță, care fie că reprezintă arhetipul dracului din imaginarul popular românesc (adică baba de care își amintise că l-a pus să îndrepte firul de păr de la subsioară), fie că este o aluzie intertextuală la personajul propriu-zis din nuvela „Kir Ianulea” (având în vedere că nuvela „Calul dracului” fusese scrisă ceva mai târziu, iar baba ar fi de fapt Acrivița ce i-a făcut zile fripte lui Aghiuță): „Vrei să mă tragi pe sfoară, tu, pe mine? Hehei, băiete! Nu mă cunoşti cine sunt… Eu… d-aştia mărunței ca d-alde tine… Să-ntrebi odată pe frate-tău, pe Aghiuță – cu ăla barem ne cunoaștem de mult – să-ți spuie el; și tu să-i spui de la mine, c-am zis eu așa, că de ce nu mai dă p-aici?... Ce? E supărat?... Hai să ne plimbăm… Scoală odată, că te plesnesc”. Chiar dacă baba încearcă să-l sperie cu reputația sa înfricoșătoare dobândită în fața dracilor, totuși acest Prichindel, pe care Caragiale ni-l prezintă ca fiind cel mai neînsemnat dintre cei mai neînsemnați draci, face în fel și chip și o convinge șmecherește pe babă să-l ducă în cârcă. Or, această imagine ar demonta bine-cunoscuta reprezentare a dracului păcălit să ducă în spate sacul cu galbeni al lui Dănilă Prepeleac.

În nuvela *La hanul lui Mânjoală* răul se manifestă prin imaginile-tip tradiționale ale bestiarului demonic folcloric – un cotoi bătrân și un ied negru, având în centrul narațiunii și tradiționala imagine a femeii corupătoare. Adăugăm și topoiul hanului ca locație aflată în afara unei localități structurate, în mijlocul câmpului, la răscruce de drumuri, pasibilă, deci, prin situarea ei extracomunitară să fie bântuită de duhurile demonice. „Demonul”, se insinuează în textul narațiunii, sălășluiește în chipul apetisant al hanjiței. Tânărul pornit să se logodească, oprindu-se doar pentru a lua o gustare la han, este la început cuprins de niște pofte carnale irezistibile față de nurii hanjiței. Refuzul acesteia nu înseamnă sfârșitul pasiunii. În joc intră forțele demonice dezlănțuite. Pornit la drum mai departe, e cuprins de itemperiile unei furtuni năprasnice, nevoit să rătăcească în cercuri blestemate, apoi, după apariția în cale a unui ied negru, pe care îl ia cu sine, ajungând iar la hanul de unde s-a pornit. Totul este prezentat ca învârtejirea unei serii de semne magice, mai întâi, ale unui loc stăpânit de forțe demonice, apoi ale unui om posedat de diavol. Personajul Fănică este rupt din mrejele acestei vrăji negre de viitorul său socru abia peste câteva zile. De fapt, finalul, în stilul comicului lui Caragiale, sugerează că „demonismul” hanului lui Mânjoală e doar în hanjița nurlie, în atracția pe care o exercită ea asupra muşteriilor. Nu numai Fănică, ci și socrul său, dă de înțeles naratorul, a fost cândva prada unor întâmplări similare dintr-o altă, dar, bănuim, similară poveste cu „draci”.

Tot în aceeași situație, unde parcă diavolul a luat mințile și a perturbat natura, este și personajul nuvelei lui Gala Galaction, *Moara lui Călifar*. Hanul și moara în imaginarul românesc reprezintă spații damnate, din cauza situării lor în afara comunităților umane, dar și datorită fluxului de venituri mari pe care îl au. Locul unde ceva straniu se petrece este atribuit de cele mai multe ori expresiei populare „ceva necurat la mijloc" sau „se joacă vreo drăcie la mijloc", după cum este, bunăoară, situația ilustrată de Ioan Slavici în nuvela *Moara cu noroc*. Personajul cu atribute malefice din nuvela *Moara cu noroc*, precum și a celui din nuvela *Moara lui Călifar*, întruchipează cea mai periculoasă patimă a omenirii, avariția, dar și tentația omului de a intra în cârdășie cu forța malefică ce-i poate garanta beneficii materiale exagerate.

O cu totul altă caracteristică a răului este ilustrată în basmele culte din literatura română. Diavolul pare a-și edifica treptat aspectul înfricoșător, care întrece deja limitele unei situații comice. E reprezentarea unei alte fațete a maleficului ce ține mai degrabă de declanșarea unui joc de hazard, în care eroilor din basme le revine sarcina de restabilire a echilibrului inițial. Deși se manifestă într-o ipostază ludică, totuși răul din unele basme este cel ce inspiră teamă și repulsie, lucru care foarte bine se poate observa în basmul *Poveste* de Barbu Ștefănescu Delavrancea și în basmul *Voinicul cel cu cartea în mână născut* de Petre Ispirescu. În aceste basme răul se manifestă drept forță a unui blestem, blestem care reprezintă mobilul principial al devenirii personajelor, a transformării lor. Cadrul magic este amplificat de atmosfera specifică basmului, unde personajele sunt condamnate încă de la apariția lor pe lume de a se confrunta cu entități malefice. Această confruntare nu este altceva decât o experiență care se dovedește până la urmă a fi benefică. În mod cert, întâlnirea cu „numinosul" le poate revela starea de beatitudine la care într-un mod surprinzător vor accede după o confruntare directă cu răul, precum este experiența eroului din basmul *Voinicul cel cu cartea în mână născut* de Petre Ispirescu. Or, confruntarea cu răul, dincolo de rolul inițiatic pe care îl are, reprezintă și o experimentare sau o trăire a unui miracol în care eroul basmului conștientizează că oricât de puternică ar fi vraja forțelor malefice, totuși, aceasta poate fi învinsă, fie prin dragostea împăratului față de unica fiică din basmul *Poveste* de Barbu Ștefănescu Delavrancea, fie cu ajutorul cărții pe care o purta Făt-Frumos din basmul *Voinicul cel cu cartea în mână născut* de Petre Ispirescu. Spre deosebire de nuvelele fantastice discutate anterior, aici răul nu mai este învins printr-un șiretlic gratuit al personalului, ci prin chibzuința și puterea de voință de-a reface echilibrul tulburat, de a restabili ordinea care în mod agresiv a fost perturbată. Un rol important în restabilirea acestui echilibru îl joacă însăși ingenuitatea naivă a personajelor ce se confruntă cu forțele malefice. În loc să identifice o cale prin care să se salveze, voinicul răpit de diavol continuă să citească din cartea care i-a fost pusă

în mână încă din pântecele mamei. Până la urmă, aceasta s-a dovedit a fi calea de scăpare din mrejele demonice. Fata de împărat răpită este salvată de dragostea nemăsurată a tatălui ei.

Într-un alt basm al lui Petre Ispirescu, *Poveste țărănească*, răul este învins atât datorită vitejiei, cât și a unor șiretlicuri și strategii machiavelice. Basmul debutează cu o atmosferă incertă, unde celor trei fii ai împăratului le revine sarcina să păzească mormântul tatălui lor de diavolul care amenința să-i răpească sufletul în primele „trei seri d-a rândul" după ce are să fie îngropat. Temere care în scurt timp se adeverește. Fiecare dintre fiii de împărat poartă o luptă cumplită cu forțele răului pe tot parcursul nopții până la cântatul cocoșilor. Iar cea mai de seamă luptă se dăduse în a treia seară, când îi veni rândul de strajă fiului cel mai mic. Așa cum era și de așteptat, răul este învins datorită vitejiei de care au dat dovadă fiii împăratului, mai cu seamă fiul cel mai mic. Acesta a luptat cu răul chiar și după cântatul cocoșilor, timp în care, furat de frământări interioare, zăbovește prea mult prin pădure, fapt care îl aduce față în față și-l face să se confrunte cu o altă expresie a răului, reprezentată de un alt personaj demonic din arealul basmului popular cu înfățișări zoomorfe – zmeul. Or, tocmai această figură demonică apare în primă instanță într-o ipostază ridicolă, primii șase zmei sunt nimiciți de către fiul de împărat mai mult datorită imbecilității naturii lor primare: „Și apoi, de! de zmei, zmei; de voinici, voinici; dară se vede că erau cam nătăfleți, de ascultară la gura băiatului să intre după dânsul câte unul, unul; căci fiul cel mic al împăratului sta acolo înăuntru cu paloșul în mână fără să știe de zmeii, și cum intrau, el hârșt! le lua capul și îi trăgea cu totul în cameră. Făcu unuia, făcu la doi, până la al șaselea. Dracul de zmeu cel d-al șaptelea, pesemne că el nu era tocmai atât de nătăflete, căci parcă-i spuse dracul la ureche ce prăpăd li se gătește acolo înăuntru că nu-i veni să intre și fugi" (Ispirescu, 1988, p. 239-240). Imaginea răului în ipostaza ludică a celui ce poate fi dus de nas sau pus pe fugă este preluată de către Petre Ispirescu din imaginarul basmului popular. Acolo unde lupta directă nu mai poate prevala asupra răului, rămâne a fi utilizată arma șiretlicului, motiv întâlnit și în basmul *Diavolul cu trei fire de păr de aur* a fraților Grimm. Această modalitate de luptă cu personajul înfățișând răul este observată și de Lavinia Bârlogeanu în careta *Diavolul în viziuni, povești și vise*: „În *Poveste țărănească* se prezintă modul în care trebuie combătut Diavolul: cu mijloacele pe care el însuși le-ar utiliza: nu există restricții: se pot folosi șiretlicuri, se poate recurge la păcăleală și la tot felul de capcane nebănuite. Când ai de-a face cu cel mai mare Rău, ne spune povestea, trebuie să uzezi de mijloacele adaptate acestuia. Puterea zmeului este punctul vulnerabil al acestei figuri demoniace, altfel de neînvins. În centrul puterii trebuia lovit zmeul, ceea ce se și întâmplă: fiul împăratului reușește să acapareze această putere și să o distrugă, răsucind puțin câte puțin gâturile celor trei viermi. Tactica eroului permite ca zmeul să fie nu numai distrus, dar și păcălit de fiul împăratului care-și ia identitate falsă pentru a-i smulge

și ultimele secrete legate de folosirea bicelor" (2014, p. 173). Evident, lupta cu răul și umilirea acestuia prin diverse șmecherii este un scenariu reprezentativ pentru cadrul fabulos. Înfățișările zoomorfe ale răului, precum sunt balaurii și zmeii din legendele și basmele românești, reprezintă nu atât o dimensiune diabolică. În aceste avataruri primare monstruoase se regăsesc, mai degrabă, proiecțiile de destin ale eroului de basm, puterile menite a suprima aspirațiile sale, de a-l pune la încercare. Balaurul sau zmeul sunt percepuți ca prezențe înspăimântătoare tocmai pentru că ilustrează prin propriile figuri diforme bestialitatea și sălbăticia. Sub incidența ridicolului cade de cele mai multe ori nu latura exterioară a acestor manifestări ale răului, ci inteligența redusă de care dau dovadă. Curajul eroului este în proporții egale cu înțelegerea superiorității facultăților sale de gândire și de reacție în fața elementarului acestor reprezentări ale răului.

O altă ipostază zoomorfă a răului este șarpele, simbolul biblic de reprezentare a „esenței satanice" în structura imaginarului uman. Însă și această entitate malefică, răul în reprezentarea șarpelui, este ridiculizat de către George Topârceanu în romanul satiric neterminat *Minunile sfântului Sisoe*. În raiul pe care George Topârceanu îl descrie cu atâta umor, șarpele este reprezentat într-o manieră total opusă a celui din grădina Eden. Având aceeași menire de a introduce răul în spațiul edenic prin intermediul ispitirii, șarpele este aici total neputincios, iar în raport cu modul obișnuit de reprezentare al acestuia este chiar ridicol. Imaginea răului la George Topârceanu este derizorie, de un umor irezistibil: „În jurul trunchiului uscat se vedea încolăcit un șarpe. După înfățișare, nici ăsta nu părea a fi mai de ispravă. Era un șarpe lung și slab din cale-afară, ca un țâr. De bătrân ce era, îi căzuse toți dinții și-abia mai putea clipi din ochii lui mici, de găină bolnavă. De demult tare trebuie să fi rămas el înnodat acolo, ca o curea veche care ar ține scoarța pomului să nu-i lunece la vale. Își luaseră vrăbiile năravsă-l ciugulească cu de-amănuntul de două ori pe zi, în batjocură. Și el n-avea putere nici să mai sâsâie măcar, cum fac șerpii ce-i întregi la fire când îi zgândărești; ci doar își încrețea pielea din jurul nasului, puțin, ca să-și arate scârba. Iar dacă-i venea-n minte să-și strecoare printre buze limbuța neagră și despicată, ca să sperie dușmanul, rămânea de multe ori cu ea afară, atârnată într-o parte: nu mai știa din ce pricină a scos-o și uita s-o mai tragă înlăuntru" (Topârceanu, 1998, p. 220). Prefigurarea burlescă a șarpelui din grădina Eden e o modalitate de a trata răul după modelul râsului lui Gogol despre care Dimitri Merejkovski spunea că „e teribil, că forța acestui râs ridică niște ultime acoperământuri, descoperă o ultimă taină a răului" (2016, p. 91-92). George Topârceanu ia în derâdere însăși existența răului, atitudine ce rezultă din întrebarea fundamentală: dacă e așa de rău răul (șarpele) ce caută în rai?

Prin răul proiectat în figura umoristică a șarpelui, George Topârceanu ironizează problema ontologică a răului. Sfinții care își duc existența în rai sunt în căutarea unor senzații de durere, de niște provocări ale răului, doar pentru a se bucura pe deplin de binele în care trăiesc, „de atâta amar de vreme, de când abia mai ține minte, pe Sisoe nu-l mai duruse nimic. Și ar fi vrut să mai simtă și el, măcar o dată , un pic de usturime ori de durere, ca să se poată bucura la urmă, cu adevărat, că nu-l mai doare. De altfel, toți tovarășii lui întru neștirbita fericire umblau ahtiați după așa ceva: - Rogu-mă sfinției-tale – se îmbiau ei unul pe altul când se întâlneau la câte un loc mai fericit – trage-mi un pumn în nas… Dar puteau ei să tot încerce, că nu-i durea nici cât un bobârnac, măcar de și-ar fi cârnit nasurile din loc" (op.cit., p. 217-218). Din câte putem observa, George Topârceanu mai degrabă ironizează binele care se manifestă în absența răului. Este de fapt imaginarea unui rai în care binele se produce excesiv, este un bine ce se manifestă necondiționat, care nu mai poate fi perceput ca un fapt spre care să se tindă. Într-un asemenea rai, sfinții și „binecredincioșii" se plictisesc de atâta bine și tânjesc să experimenteze, măcar pentru o clipă, niște efecte ale răului. Imaginarul răului este lipsit de orice putere în raiul lui George Topârceanu.

Tot în maniera unei ridiculizări a entității malefice este concepută și o bună parte din opera lui Ion Agârbiceanu, care a servit drept obiect de cercetare pentru studiul lui Cornel Regman *Agârbiceanu și demonii* (1973 și reeditat în 2001), iar, mai nou, pentru monografia lui Mircea Păduraru *Reprezentarea diavolului în imaginarul literar românesc* (2012). Deși din opera lui Ion Agârbiceanu sunt relevante pentru tematica cercetării noastre mai multe creații, ținem să amintim doar nuvela *Păscălierul*. Pus în situația de a fi cel ce trebuie să aibă putere asupra forțelor răului, personajului principal, preotul Constandin Pleșa, de fapt se vede neputincios în fața acestora și recurge la șiretlicuri prin care simulează, într-un mod ridicol, izgonirea diavolului din om. După ce i se pare că spectacolele sale de alungare a diavolului îi reușesc (mâța sare peste geam tocmai în momentul în care citea „cu multă înverșunare asupra diavolului"), își pregătește o întreagă recuzită de exorcizare și un scenariu gândit în cele mai mici detalii. Își pune copilul de trei anișori „să închipuie pe ghiavol" și în momentul culminant al pretinsei sale exorcizări, mai cu seamă la semnalul lui, copilul îmbrăcat în costum negru și dat cu funingine pe față e instruit „să dea buzna afară". Astfel, țăranul credul avea să se convingă, prin cele văzute, că într-adevăr a scăpat de diavol. Or, acest spectacol nu face decât să desființeze prin intermediul ironiei puterea înspăimântătoare a diavolului care pune stăpânire din când în când pe țărani. Comentând acest aspect, Mircea Păduraru opinează: „Cu această reorganizare a jocului, este reafirmat crezul pozitivist al protagonistului, potrivit căruia vindecarea, recte exorcismul, stă în *vizualizarea* Diavolului, în figura sa. Păscălierul ar fi, așadar, adeptul unei

terapii *sui generis* prin imagine: punând în scenă de fiecare dată ieșirea Diavolului din om, el li-l oferă încontinuu *în carne și oase*" (2012, p. 187). Ion Agârbiceanu „își bate joc" în felul acesta de diavol, procedeul fiind o demitizare a figurii malefice alimentată de reprezentările folclorice românești. Duhul necurat din reprezentările imaginare care pune stăpânire din când în când pe oamenii satului este astfel, prin ironie, anihilat. Alungarea necuratului din om prin intermediul unei simulări caraghioase reprezintă atât o totală negare a diavolului, cât și o modalitate destul de ingenioasă de a râde de acesta. Pentru că râzând de diavol, spune Răzvan Codrescu, „Omul își ia o distanță ironică față de rău, în tentativa sa de a-l domina" (2017, p. 69).

Așadar, ca să conchidem, închipuirile ludice ale răului pot crea o bună premisă de sfidare a diabolicului. A râde în fața morții sau a-l lua pe diavol peste picior este o manifestare de curaj. De aici și infinitele tentații și formule de ridiculizare, care în imaginarul popular românesc cu efectul minimalizării puterii diavolului, a reducerii în derizoriu a reprezentării sale angoasante. Până și unele supranumiri sau porecle ale sale sunt expresii ale ironiei și ale persiflării. Această manieră populară de înfățișare a răului a fost valorificată din plin de către literatura cultă. Închipuirea răului prin atribute puternic umanizate (antropomorfizate), precum sunt dracii hămesiți de foame, chirciți și tremurând de frig, neputincioși în fața vicleniei omului și, mai ales, în fața vicleniei femeii, care întrece cu mult puterea supranaturală a acestora, constituie suma unei demitologizări a caracteristicilor ce s-au conturat de-a lungul veacurilor sub influența spaimelor subliminale ale omului și ale religiosului. Acest mod de a trata răul alimentează cealaltă nevoie a omului atunci când acesta este pus în fața unor forțe malefice, nevoia de a râde „după pofta inimii". Doar așa umanul poate combate demonicul pentru ca binele să poată produce bucurie. Lucru pe care basmele populare, basmele culte, nuvelele fantastice sau chiar și cele realiste, ni-l ilustrează cu prisosință. O lume ce se creează din ironia față de diavol și a unor copioase hohotele de râs în adresa lui este, în fond, una a victoriei omului asupra fricilor și pasiunilor sale dezlănțuite într-un mod necontrolat, o lume orânduită și armonizată după categoriile binelui și frumosului, așa cum s-au sedimentat acestea în ontologia etică populară.

3.2. Percepția transcendentală/misterioasă a răului și reflecția sa literară

În percepție transcendentală, răul corupe ființa umană nu prin legi și restricții politice sau ideologice, ci prin distrugerea echilibrului spiritual. Astfel, sufletul nu se mai raportează direct la divinitate prin căutarea unor răspunsuri fundamentale pentru înțelegerea propriilor frământări, ci la o instanță negativă al lumii din cealaltă dimensiune a realității. Omul caută răspuns la toate frământările sale exclusiv într-o dimensiune iluzorie oferită de o entitate a răului ce se manifestă în imagini demonice, precum foarte bine este ilustrat în *Faust* (1808, prima parte a tragediei, urmată mai apoi de partea a doua în 1831) a lui J. W. Goethe – imagine mitică a tentației omului

față de lumea transcendentală, a năzuinței de a cunoaște cu orice preț lucrurile ascunse și tainice ale universului. Întâlnirea cu instanța demonică suscită ființa umană să-și însușească niște mistere, care de altfel fac parte din arealul tabuizat și camuflat al cunoașterii. Astfel, răul este relevat printr-o paradigmă echivocă în care fascinația și spaima de misterios prevalează asupra logicii raționale și de cele mai multe ori iau forma unor apariții stranii percepute în mare măsură de sensibilitatea artistică exacerbată.

Între ființa umană și dimensiunea metafizică persistă un *hiat*, ce nu poate fi înțeles decât în limitele unei conceptualizări ipotetice sau prin intermediul miturilor ce indică spre o lume ficțională, creând un bogat fond arhetipal ce va alimenta substratul imaginar din care se compune o operă literară. Cu alte cuvinte, registrul ficțional al unei expuneri artistice creează ceea ce numim „lumea imaginară", cu toate legitățile ei, și permite, în același timp, contopirea contrariilor după mecanismul simbolizării (unirii, unificării) sau, dacă e să ne exprimăm în termenii lui Mircea Eliade, *coincidentia oppositorum*. Or, în această ecuație a lumii imaginare intră și instanța ce contrariază din temelii toate percepțiile mentalului uman despre bine și despre rău, după mecanismul diabolizării (dezbinării, destrămării). Pentru că, în fond, conceptele „simbolizare" și „diabolizare" au aceeași rădăcină de la care este formată etimologia gr. Σύμβολον (sim-bolon) și Διάβολον (dia-bolon), aflate într-o relație de antinomie, unde particula Σιμ- (sim-) indică spre un grad de relație a unor elemente ce se adună, iar cealaltă particulă Δια- (dia) indică tensiunea elementelor ce nu pot fi puse niciodată la un loc (dezbinarea). Cu toate acestea, în plan ficțional pot fi abordate și problematici ce țin exclusiv de crize ale unor mistere metafizice, fără a putea fi învinuit autorul ca persoană empirică (expresia lui U. Eco, *Limitele interpretării*, 2016, p. 108-109) de comiterea vreunui hybris moral (dogmatic) sau estetic. Firește, în măsura în care misterele și crizele potențate de către o tentație demonică pot fi discutate în limitele registrului ficțional al gândirii parabolice și al expunerilor din cadrul unor fabule. Vorbim de fabulă în sensul reprezentării lucrurilor ca ținând de domeniul posibilului, narând însă lucruri și fapte imposibile. Or, după cum consideră și Ștefan Afloroaei în cartea *Ipostaze ale rațiunii negative*, „Dacă fabula va fi înțeleasă ca «vorbire» (povestire sau narațiune), ea spune în acest caz despre trecerea parțială a gândirii de sub un regim conceptual sub unul epic. Conceptele ajung întrupate ca întâmplări, reprezentări sau duhuri chiar, în felul «geniului rău». Cât anume intră într-o astfel de experiență, una epică, este greu de a delimita cu exactitate. Însă ele mai mult sugerează, spunând continuu și despre felul în care, ca idei, trăiesc. Țin mai mult, așadar, de o gândire analogică și intuitivă, și mai puțin de una apofantică, prin simplă adeverire și falsifiere. Sau mai curând aș spune că țin de o gândire *spectaculară*, care nu refuză demersul de tip *als ob* și reprezentarea ficțională" (1991, p. 43).

De aceea, în creațiile literare despre care vom vorbi în acest paragraf, răul este abordat ca fiind întâi de toate o problemă filozofică, precum foarte bine putem identifica în nuvela eminesciană *Sărmanul Dionis*, sau ca o problemă cu substrat mitologic, precum putem observa în literatura fantastică eliadescă. Astfel că răul într-o percepție misterioasă își are atributele interpretative în înțeles metafizic, dar care în limitele lumii ficționale este mai aproape de sensul conceptului transcendental. Asta ca să nu creăm confuzia că pretindem la o abordare filozofico-teologală.

În nuvela *Sărmanul Dionis* problema răului este asociată cu o accedere a omului la o altă paradigmă a cunoașterii, mai cu seamă la o cunoaștere ce vizează profunzimile straturilor metafizice ale gândirii umane și năzuința omului de a descifra misterul lumii de necuprins. Deși scenariul acestei nuvele fantastice se desfășoară pe mai multe planuri narative, totuși încadrarea tematică poate fi păstrată pe o singură axă a problematicului. În mare măsură ținem să atragem atenția asupra fascinantei călătorii a protagonistului nuvelei. Misterioasa călătorie în dimensiunea metafizică a călugărului Dan, cu un corespondent al numelui de mirean Dionis, pornește de la niște premise improprii cunoașterii. Aceasta este de fapt sondarea propriei lui conștiințe spre a putea discerne și restabili un raport de liber schimb, de natură aproape mistică, cu umbra ce sălășluiește în ființa omului. De altfel, marea taină la care este tentat să acceadă călugărul Dan reprezintă un tărâm obscur pe care i-l deschide cartea dată de bătrânul Ruben. Un tărâm care presupune *ab initio* și o confruntare cu amplul sistem de gândire proiectat în ființa umană de suma celorlalte ființe spre care s-a tot urmărit încă de la facerea lumii. Iar rolul umbrei se prefigurează în toată această ecuație drept un șiretlic din misteriosul depozitar spiritual al bătrânului Ruben spre a putea transcende spațiul și timpul, pe care i-l împărtășește cu precauția unui dascăl tânărului setos de cunoaștere: „Tot ca vremea, bucată cu bucată poți fi în orice loc dorit, pe care n-o poți părăsi neumplută. Știi că în puterea unei legi: Nu este spațiu deșert. Dar este un mijloc de a putea scăpa de această greutate… o greutate impusă de trecătorul corp omenesc. Ai văzut că în om e un șir nesfârșit de oameni. Din acest șir lasă pe unul să-ți ție locul pe câtă vreme vei lipsi din el. Se înțelege că acesta nu va putea fi întreg căci, întreg fiind, ți-ar nega existența ta. În faptă însă, omul cel vecinic, din care răsar tot șirul de oameni trecători, îl are fiecare lângă sine, în orice moment – îl vezi, deși nu-l poți prinde cu mâna – este umbra ta. Pe o vreme vă puteți schimba firile – tu poți să dai umbrei tale toată firea ta trecătoare de azi, ea îți dă ție firea ei cea veșnică, și, ca umbră înzestrată cu veșnicie, capeți chiar o bucată di atotputernicia lui Dumnezeu, voințele ți se realizează după gândirea ta… se-nțelege, împlinind formulele, căci formulele sunt vecinice ca cuvintele lui Dumnezeu pe care el le-a rostit la facerea lumii, formulele pe care le ai toate scrise în cartea ce ți-am împrumutat-o” (Eminescu, 1972, p. 20-21).

Misterul însă nu este revelat în totalitate. Acesta rămâne închis pentru tânărul Dan tocmai datorită proprietății sale de a se menține ca mister, pentru că dacă va fi revelat în totalitate, după cum susține Lucian Blaga, acesta își pierde statutul de mister.

Setea de cunoaștere a personajului Dan ar trebui totuși să nu depășească niște limite principiale. În caz contrar, ar urma niște consecințe nefaste ce se vor răsfrânge asupra statutului său ființial. Acesta trebuie să poată rezista tentației de-a nu pune totuși întrebări nepotrivite statutului său ontic. Lui nu-i este îngăduit să caute a afla taina din numărătoarea ciudată care se ascunde în fiecare a șaptea filă a cărții lui Ruben și să se mulțumească cu postura la care tocmai a acces prin revelație divină. Pentru că, în fond, pe cât de mare e revelația, pe atât de adâncă și de nepătruns rămâne taina ce se impune printre rândurile cărții celei vechi „cu buchiile neclare și cu înțeles întunecat" în posesia căreia intră neofitul Dan. Or, a afla taina din numărătoare încurcată este o tentație demonică. În principiu, pătrunderea unor mistere este pusă pe seama unei îndeletniciri diavolești. Prin urmare, bătrânul dascăl își atenționează discipolul despre riscul unui păcat capital, care este de fapt prefigurarea păcatului luciferic, ce a cauzat căderea și preschimbarea diavolului din înger luminat într-un înger întunecat. Bagă de seamă, îi spune Ruben lui Dan, „cartea mea, citind-o în șir, rămâne neînțeleasă… dar oriunde-i începe, răsfoind tot la a șaptea filă, o limpezime dumnezeiască e în fiecare șir. Aceasta e o taină pe care nici eu n-o pricep, și se zice că unui om încredințat despre ființa lui Dumnezeu nici nu-i poate veni în minte cugetul ascuns în această ciudată numărătoare. În zadar ți-i întreba umbra… ea nu știe nimic despre această taină. Se zice că Diavolului înainte de cădere i-ar fi plesnit în minte această obscură idee și de atunci a căzut. De ți-ar veni în minte să știi, se risipesc toate dimprejuru-ți, timp și spațiu fug din sufletul tău, și rămâi asemenea unei crengi uscate, din care vremea asemene a fugit" (op.cit., p. 22). Însă noul statut pe care tocmai îl căpătase tânărul Dan prin accederea sa la tainele universului era supravegheată foarte atent de către forțele întunericului în întruchiparea dracilor și chiar de către Satan. Ba chiar cunoașterea spre care accede protagonistul nuvelei eminesciene este de fapt o cursă întinsă de însuși diavolul. Asemenea sugestiei filozofice a lui Lucian Blaga din *Cunoașterea luciferică* cu trimitere la ispitirea din grădina Eden, diavolul a oferit perechii primordiale cunoașterea de care el era în stare, cunoașterea luciferică spre a corupe statutul privilegiat al omului de dinainte de cădere (2013, p. 290), tot așa și reflecția eminesciană încadrează tentația cunoașterii în aceeași structură arhetipală a accederii ființei create la statutul principiului dumnezeiesc.

Protagonistul nuvelei eminesciene urmărește în principiu nu starea de beatitudine obținută în urma accederii la niște taine, ci doar revelarea misterelor de dragul misterelor sau după cum spune Lucian Blaga, „deschiderea misterelor ca mistere", sugestie pe care o putem

observa și într-o nuvelă a lui Mircea Eliade, *Secretele doctorului Honingberger* (1940). De altfel, aceasta este o caracteristică specifică „cunoașterii luciferice", spre deosebire de celălalt tip de cunoaștere din sistemul filozofic blagian – „cunoașterea paradisiacă", care „își e sieși suficientă". Privită în contextul filozofic blagian, năzuința personajului eminescian poate fi interpretată ca un act de abatere de la „cunoașterea paradisiacă" pe care i-o propunea maestrul Ruben, și anume să se mulțumească cu limpezimea dumnezeiască în urma răsfoirii a fiecărei a șaptea filă din cartea misterioasă ce tocmai îi fusese împrumutată. Or, după cum susține Lucian Blaga, „Prin cunoașterea paradisiacă se statornicesc pozițiile liniștitoare, momentele de stabilitate, permanența vegetativă și orizonturile care nu îndeamnă dincolo de ele înseși ale spiritului cunoscător. Cu cunoașterea luciferică se introduc în împărăția acestuia «problematicul», tatonarea teoretică, construcția, adică riscul și eșecul, neliniștea și aventura, tot atâtea momente care repugnă cadrelor cunoașterii paradiziace" (2013, p. 254). În consecință, nuvela eminesciană prefigurează un Satan ce-și oglindește propria cădere în setea de cunoaștere a protagonistului: „– Mult a trebuit pân l-am prins în laț pe acest călugăr evlavios, dar în sfârșit… hâhâ… totuși… totuși… are să-l nimicească bătrânul meu dușman. I-am spus că nu-i poate veni în minte gândirea tăinuită de numărătoarea cărții?..." (Eminescu, 1972, p. 23). Avertizarea este de a nu încălca ordinea firească a lucrurilor și a nu încerca să afle ceea ce e cu neputință de-a fi cunoscut. Misterul devine la un moment dat o interdicție care se închide sub forma unui tabu, iar încercarea de a insista totuși asupra revelării lui este considerată o încălcare flagranta a principiilor imuabile din univers, respectiv o pângărire a sacrului. După cum fața lui Dumnezeu nu poate fi văzută precum își dorea tânărul Dan, care deja avea acces la cele mai înalte taine în raport cu alte ființe pământești, cunoașterea lui Dumnezeu trebuia să se producă în adâncul ființei sale, „Dacă nu-l ai (pe Dumnezeu) în tine, nu există pentru tine și în zadar îl cauți, zise îngerul serios (lui Dan)" (op.cit., p. 33). Iar dacă totuși e cu neputință ca fața lui Dumnezeu să fie cunoscută în maniera înțelegerii lui Dan, se dezlănțuie un alt scenariu după modelul păcatului luciferic, și respectiv căderea din cauza faptului că a îndrăznit să se gândească pentru o clipă că ar fi putut fi chiar Dumnezeu. Prin urmare, ființa creată pretinde la asumarea creației Creatorului său, „Oare fără s-o știu nu sunt eu însumi Dumne…", fapt care nu ilustrează doar comiterea păcatului capital, ci și reconstituirea în înțeles metafizic a originării răului, adică refacerea aceluiași mit arhaic, despre cum a fost posibilă apariția răului în lume. În dorința lui Dan de a vedea fața lui Dumnezeu putem identifica în mod simbolic sursa răului transcendental. Or, pretenția demonică de a surprinde fața lui Dumnezeu suscită un orgoliu greu de stăpânit al firii umane. E ceea ce Luigi Pareyson, parafrazând un concept nietzscheean, afirma „că omul nu-l poare recunoaște pe Dumnezeu fără să vrea să fie el" (2005, p. 65).

Oprindu-ne la reconstituirea scenariului originării răului, ilustrat atât de subtil de către geniul eminescian, am putea trece deja la un alt autor ales pentru a continua sondarea modului de reprezentare a răului în expresie transcendentală și asupra căruia am vrea să insistăm mai mult. O altă manifestare a răului sau a maleficului, consemnată de imaginarul creator al literaturii române, rămâne a fi desigur opera de factură fantastică. Așa după cum am putut observa în paragraful anterior, în care am analizat manifestări ale răului în expresii ludice surprinse de basmele și nuvelele fantastice întrețesut cu elemente fabuloase, miraculoase, acesta nu suscită neapărat elementul fricii în structura narativă sau a cadrului realist al percepției umane. Pe când în nuvelele și romanele fantastice ce le analizăm în acest paragraf vorbim de un fantastic de factură mistică cu implicații ale superstițiosului, al supranaturalului enigmatic, în care se dau lupte cu puterile întunecate, infernale, ducând de cele mai multe ori personajele la limita nebuniei, precum foarte bine surprinde E.T.A. Hoffmann în celebra sa operă *Elixirele Diavolului* (1815). Problematica surprinsă în acest tip de nuvele și romane fantastice rămâne a fi una cu implicații destul de misterioase a personajelor principale în ritualuri sau experiențe magice ce suscită în mare parte forțele unui tărâm de dincolo de sfera percepțiilor obișnuite ale ființei umane. Prin urmare, tipul de fantastic, pe care îl vom analiza în acest paragraf, ține în mare parte de un factor irațional și greu de pătruns prin explicații din realitatea obișnuită prin mijloace raționale. Asemenea tip de imaginar are o încărcătură superstițioasă alimentat din imaginarul folcloric și al credințelor arhaice, regăsit, bunăoară, în descântece, blesteme și vrăjitorii.

Reprezentarea răului într-o entitate misterioasă în proza lui Mircea Eliade, și mai cu seamă în cele ce le-am menționat în titlul acestui studiu, scoate în evidență legătura dintre modul de percepere a răului din imaginarul popular și valorificarea acestei manifestări în creații literare ca un element ce provoacă uimirea (misterul) și frica față de ceva „de neînțeles”. Ne referim la acel „rău” ce se manifestă ca o instanță a misteriosului, a nemaipomenitului. Iar prin conceptul de misterios, avem în vedere accepția lui Rudolf Otto atunci când consideră că acesta este un element distinct al manifestării sacrului. Rudolf Otto propune conceptul de *mysterium* care luat în mod general exprimă „doar o «taină», în sensul a ceva straniu, neînțeles și nelămurit. Ca atare, *mysterium* însuși nu este, în raport cu ceea ce vrem să spunem, decât un concept care, în virtutea unei anumite analogii, ne oferă posibilitatea de a desemna lucrul, fără a-l epuiza însă cu adevărat” (Otto, 2002, p. 33). În principiu, după Rudolf Otto, termenul *mysterium* nu are o semnificație diferită de adjectivul „misterios”, acesta fiind mai degrabă expresia uimirii și a neînțelesului față de „cu totul altul”, care în principiu este instanța ce provoacă frica, precum poate fi cea față de făptura demonică. Această experiență mai este numită și o trăire *numinoasă* (o formă de manifestare a sacrului din care este scoasă dimensiunea morală, o putere care poate

fi simțită fără a fi înțeleasă, adică se referă la arătarea unei puteri fără formă). De fapt trăirile misterioase sunt destul de proeminente în proza lui Mircea Eliade precum în *Nopți la Serampore* (1940), *Noaptea de Sânziene* (1955) sau chiar în *Nuntă în cer* (1938) ale căror personaje sunt implicate într-un miraj și într-o învălmășeală de evenimente stranii, aspect pe care l-am analizat și în studiul *REPRESENTATIONS OF EVIL IN THE NOVELS* MISS CHRISTINA, THE SNAKE *AND* ISABEL AND THE DEVIL'S WATERS *BY MIRCEA ELIADE* (Ivanov, 2021).

În cele ce urmează ne propunem să realizăm o exegeză a unor proze ale lui Eliade, în care să punem în lumină imaginile și reprezentările răului, cât și corelarea acestora cu imaginarul popular românesc, analizând în mod prioritar personajele cu valori caracteristice maleficului. Înțelegem prin termenul „exegeză" un demers metodologic care are în prim-plan interpretarea, în cazul nostru al interpretării unor proze din creația lui Mircea Eliade. Nu ne propunem ne axăm în mod deosebit pe interpretarea (*hermeneia*) textului literar propriu-zis, adică în întregime, ci doar pe exegeza unor reprezentări ale răului din-un text concret al prozei lui Eliade. Exegeza mai este numită de Adrian Marino „o hermeneutică aplicată", despre care spune următoarele: „Sensul originar este același: hermeneutica este o exegeză (comunicare, explicare de sensuri, texte etc). Practica introduce încă din Evul Mediu, o disociație, care se păstrează până astăzi: hermeneutica se referă la principiile și regulile de interpretare, ea este știința și metodica interpretării, în timp ce exegeza constituie aplicarea practică a regulilor hermeneutice, interpretarea propriu-zisă, concretă, aplicată pe texte. Hermeneutica este teoria exegezei; exegeza – o hermeneutică aplicată" (Marino, 2010, p. 39). Abordarea noastră mai uzează în mare parte și de instrumentele metodologice specifice cercetării imaginarului în siajul direcției propuse de Gilbert Durand, fapt care ne permite să realizăm o analiză comparatistă a romanelor *Domnișoara Christina*, *Șarpele* și *Isabel și apele diavolului*. Acest demers metodologic ne permite să identificăm substratul mitologic, realizând în asemenea mod o exegeză care să poată face trimitere și la factorul religios, la filozofie, antropologie sau la alte domenii de comparare „cu alte sfere ale expresiei umane" (Remak). Desigur, sunt foarte bine cunoscute un șir de exegeze ce vin cu abordări inedite a prozei lui Mircea Eliade, dintre care ținem să menționăm: *Mircea Eliade – un spirit al amplitudinii* de Eugen Simion, *Traversarea cercului. Centralitate, inițiere, mit în opera lui Mircea Eliade* de Grațiela Benga, *Mircea Eliade. Poetica fantasticului și morfologia romanului existențial* de Gheorghe Glodeanu, *Eliade prin Eliade* de Sabina Fânaru, *Eros și thanatos. Eseu despre Mircea Eliade* de Liliana Bahnă ș.a. În mare parte retorica acestor exegeți se axează pe expresiile mitice și pe încărcătura simbolică a unor imagini-cheie ce permit receptarea prozei lui Eliade într-un cadru mai larg decât cel al critici sau istoriei literare. Evidențiindu-se totodată și unele accente stabilite de către Mircea Eliade în calitatea sa de mitolog și istoric al religiilor. O

contribuție substanțială la interpretarea simbolurilor ce încifrează semnificații latente în proza lui Mircea Eliade este cea a Doinei Ruști, *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade,* care abordează în mod tacticos substratul mitic, precum și relația unor teme sau motive cu factorul religios. Deși nu putem face trimitere la exegeze ce abordează în mod implicit manifestările răului și a valențelor sale în proza lui Mircea Eliade, totuși este de remarcat studiul „*maginea nefratelui în literatură* de Simona Maria Drelciuc, care analizează la un moment dat și manifestările maleficului din romanul *Domnișoara Christina*, precum și modul în care alternează aceste reprezentări cu elemente ale folclorului românesc dar și cu imaginarul literar (Drelciuc, 2015, p. 305-311). Astfel, datorită încărcăturii sale mitice, figura diavolului în proza lui Mircea Eliade este cea care fascinează, dar și cea care poate zdruncina integritatea psihică a personajelor. Constituindu-se ca o emanație a supranaturalului superstițios, imaginea diavolului investigată în studiu nostru stă sub semnul fantasticului misterios.

Romanul fantastic *Domnișoara Christina* de Mircea Eliade, editat în 1936, reprezintă un tip de fantastic ce se construiește pe un substrat arhaic din imaginarul folcloric românesc, surprinzând în structura narativă elemente magice, fapte misterioase și o lume pusă sub semnul blestemului. Referindu-se la romanul *Domnișoara Christina*, George Călinescu afirma următoarele: „Programul scriitorului pare a fi de a traduce în câteva povestiri hermetice unele noțiuni de folclor magic. Dacă metoda de penetrație era în celelalte romane discuția în jurul experiențelor, aici ea este inițierea; și în chip vădit nu se pătrunde de intenția, mereu cognoscitivă, a autorului decât acela care sfâșie vălul mitic" (1993, p. 959).

În scenariul epic al romanului *Domnișoara Christina* sunt contopite elemente folclorice din zona „mitosuperstițiilor" (dacă e să folosim expresia lui Victor Kernbach), a credințelor arhaice și a unor reprezentări oculte despre lumea și tărâmul morților. Ancorat într-un cadru spațio-temporal verosimil, acțiunea romanului se desfășoară într-un registru aproape ezoteric, în care personajele masculine intră în contact cu forțele lumii aflate dincolo de granițele viului și viabilului. Aceste personaje, venite mai mult pentru a se reculege departe de tulburările cotidiene, sunt angrenate involuntar într-un ritual inițiatic de accedere la o dimensiune sacră. Prezența elementelor fantastice precum misticismul, mirajul și stranietatea în schema epică a romanului *Domnișoara Christina* caracterizează de fapt specificul operei fantastice eliadești din perioada de tinerețe a autorului. Comentând opera fantastică a lui Mircea Eliade de după 1936, Mihai Gheorghiu observă că fantasticul de tinerețe, din care face parte și romanul *Domnișoara Christina*, „este centrat mai degrabă pe jocul magic al iluziei, al pitorescului sau al straniului" (2014, p. 117).

Fenomenele stranii pătrund în realitatea cotidianului în primul rând prin intermediul situațiilor banale. Pe lângă atmosfera îngreunată sau a mișcărilor stranii sesizate în timpul nopții, profesorul Nazarie îi mărturisește lui Egor și o serie de legende misterioase aflate de la țăranii din sat despre conacul familiei Moscu sau despre trecutul domnișoarei Christina, fapt care amplifică și mai mult frica generală ce pune stăpânire pe oaspeții de la conac. Însă starea de frică a lui Egor rămâne în limitele unei stări controlate de un psihic bine echilibrat, pentru care tentația cunoașterii misterului ce se manifestă în jurul său rămâne a fi mult mai mare decât frica provocată de relatările înfricoșătoare ale lui Nazarie. Deși îl cuprinde frica și groaza, Egor „Se mira de luciditatea lui; stă atât de aproape de dl Nazarie, de un om pe care îl cuprinde iar groaza și-l privește cu destulă seninătate, îl poate analiza chiar. Nu cuteza totuși să privească spre parc. Brațul întins, o clipă, al dlui Nazarie îl înfiorase mai mult decât toate cuvintele lui înspăimântătoare. Poate că vede și el ceva acolo, gândea Egor; poate că vede același lucru ca și Simina… Și, cu toate acestea, era încă lucid; doar o foarte ușoară neliniște îi înfiora sufletul" (Eliade, *Domnișoara*, 2011, p. 77). Faptul că Egor își păstrează calmul și luciditatea și ignoră sfatul dat de Nazarie pentru a pleca de urgență de la conac, se datorează încă unui factor destul de important pe lângă tentația misterului. E vorba de dragostea față de Sanda. În pofida amenințării răului, Egor simte nevoia de a-și manifesta tandrețea și grija față de Sanda, amenințată direct de forța malefică provocată de bântuirea spiritului domnișoarei Christina. Cu toate că personajele conștientizează faptul că trăiesc sub amenințarea unei ființe moarte de treizeci de ani, resimt în mare parte atrocitățile și răul produs în timpul vieții de domnișoara Christina. Acest rău se resimte în atmosfera generală a romanului sub forma unei stări ciudate pe care personajele masculine cu greu și le pot explica: „O asemenea femeie într-o casă lasă urme […]" (conchidea domnul Nazarie) „De-aia mă simțeam eu apăsat, neliniștit abătut…" (op.cit., p. 76). „Calea destrăbălării și a cruzimii" pe care o luase în timpul vieții domnișoara Christina, a creat după moartea ei un spectru malefic ce bântuie conacul familiei Moscu în entitatea unui strigoi. Or, potrivit imaginarului arhaic, strigoiul reprezintă însușirea pedepsei unui suflet acaparat de forțele malefice și condamnarea lui la pribegie. Victor Kernbach susține că „Superstițiile ulterioare de pretutindeni consideră strigoii morții blestemați să-și părăsească noaptea mormintele spre a peregrina prin lume" (1995, p. 591). De asemenea, Mircea Eliade în cartea de eseuri de religie comparată *Ocultism, vrăjitorie și mode culturale* spune că „În limba română, vocabula a *striga* a devenit *strigoi*, însemnând «vrăjitor», viu sau mort (în acest – caz vampir). *Strigoii* vii se nasc cu căiță; când ajung la maturitate, și-o pun pe cap și devin invizibili. Se spune că dețin puteri supranaturale; de exemplu, pot pătrunde în case cu uși încuiate sau să se joace, fără să fie vătămați, cu lupi și cu urși. Ei săvârșesc toate faptele rele ale vrăjitoarelor"

(1997, p. 101). Atmosfera terifiantă din conacul familiei Moscu este produsul emanației răului în figura strigoiului. Acest rău e materializat nu doar în atmosfera stranie a conacului, el acționează și asupra integrității fizice și psihice ale celor ce locuiau permanent acolo. Astfel că doamna Moscu e nevoită să-i pună la dispoziție câte o vietate din care strigoiul domnișoarei Christina să poată sorbi sânge; mica Simina este implicată în tot felul de aranjamente stranii; iar Sanda e răpusă la pat doar pentru că un bărbat își manifestă dragostea față de ea.

În prima parte a romanului *Domnișoara Christina*, răul provoacă doar misterul și se manifestă printr-o „putere nevăzută" care bântuie fără a suscita anumite tulburări semnificative în planul percepției realității de către personajele din afara familiei Moscu. Răul este resimțit printr-o prezență terifiantă al unui exponent din cealaltă lume ce transcende spațiul și timpul realității imediate, empirice. Egor „Își dete seama că încerca să se păcălească singur, pentru că el *știuse* clipa precisă când domnișoara Christina plecase din odaie. Simțise cum dispare din spațiu prezența ei terifiantă; simțise asta după sângele lui, după răsuflarea lui" (op.cit., p. 83). Intruziunea răului cu urmările sale grave asupra factorilor psihici ale personajelor masculine din romanul *Domnișoara Christina* are loc doar într-un cadru nocturn și, la prima etapă, în dimensiunea onirică. Personajul cu însușiri malefice este introdus în atmosfera misterioasă din lumea ficțională a romanului datorită mărturisirilor stranii ale Siminei. Trecutul unei ființe din lumea de dincolo irupe în visul unei copile ce ia detaliile onirice drept fapte ce reflectă realitatea cotidiană. Profilul domnișoarei Christina este conturat mai întâi de indiciile aparent naive ale Siminei. Chiar și poveștile reproduse de către Simina, care pretinde că i le spunea doica, nu sunt altceva decât o evadare în lumea încurcată a basmelor și a miturilor ce împletesc stratul narativ al romanului spre a converti cadrul fantastic în dimensiunea cotidianului. De fapt, acesta este un procedeu destul de răspândit în proza fantastică a lui Mircea Eliade. Într-un comentariu asupra fantasticului din proza eliadescă, Marius Lazurcă este de părere că Mircea Eliade „introduce în strategiile prozei fantastice instrumentul retoric al contrastului dintre sacru și profan, așa după cum personajele cele mai plate profilează cel mai adecvat surpriza absolută și de neînțeles a hierofaniei. Dar cadrul comun al evenimentelor extraordinare e chiar mai mult decât un simplu ingredient al narațiunii: mai mult decât fundalul neutru al narațiunii: mai mult decât fundalul neutru al unor revelații, el este – pretinde Eliade – orizontul semnificativ al intervenției unor universuri paralele" (2015, p. 102). Figura personajului Simina contribuie la conturarea tabloului obscur al nuvelei până acolo, încât chiar ea devine un exponent al răului. Mai mult, Sorin Alexandrescu susține că Simina ia atributele malefice ale domnișoarei Christina: „Este evident, de altfel, că Simina nu are numai rolul minor de valet intrigant, ci, mai mult, că ea *devine* chiar domnișoara Christina (o a doua «întrupare», acum metaforică, a acesteia!), într-o variantă diurnă

care completează seducția nocturnă a celeilalte" (1999, p. 163). Nu în zadar Egor o considera pe Simina ca fiind o vrăjitoare mică, pentru că prin intermediul ei aveau loc unele zvâcniri ale strigoiului sau se creează tensiunea favorabilă materializării fricii provocate de prezența domnișoarei Christina. Observația ce i-o face profesorul Nazarie acestei fetițe năstrușnice de a nu se mai juca cu cuțitul pentru ca îngerul să nu fugă de la ea devine un prilej deja întemeiat ca Egor să o considere ca fiind parte componentă a suscitării maleficului: „Dacă i-ar sta în putință, vrăjitoarea asta mică ne-ar arde de vii acum…" (op.cit., p. 102). În aceeași ordine de idei, Monica Borș remarcă: „Simina face parte din seria acelor personaje demonice (Manoil, Diavolul, Șarpele etc.), sub a căror mască se află «instinctul cu chip de balaur fabulos» și al cărei rol este de a ispiti (jocul ei este ușurat și de faptul că, în viziunea artistului, «hotarul dintre însuflețit și neînsuflețit» este extrem de lax, și că, înzestrat fiind cu «harul de a transforma realitatea în imagine», are capacitatea de «a lua metafora drept realitate»)" (2015, p. 98).

Un alt element important al scenariului acestui roman îl reprezintă tabloul domnișoarei Christina pictat, conform detaliilor sugerate de narator, de pictorul Mirea. Fiind o întruchipare a frumuseții fizice a domnișoarei Christina, tabloul crea iluzia unei întruchipări feerice a unei ființe nevinovate, aproape feciorelnică. Cu toate acestea, chipul din tablou anima un suflu de vietate, de însuflețire, care parcă stabilea un raport de comunicare cu fiecare personaj masculin în parte. Chipul feminin din tablou fascina și bulversa în același timp, încât profesorul „Nazarie simți teroarea ca o gheară apăsându-i pieptul. Domnișoara Christina zâmbea din portretul lui Mirea, parcă l-ar fi privit într-adins pe el". Pe când Egor, rămas departe de portret, și care era de altfel pictor, „Se trudea să-și dea seama de unde izvora în sufletul său atâta melancolie și oboseală, în fața acestei fecioare care îl privea în ochi, zâmbindu-i cu familiaritate, parcă l-ar fi ales numai pe el din tot grupul, să-i spună numai lui de nesfârșita ei singurătate" (op.cit., p. 61). Perfecțiunea chipului din tablou amintește de unele motive romantice în care frumusețea era percepută ca fiind ceva ce înspăimântă, ceva ce poartă un caracter demonic. Angajarea în narațiune a textului eminescian din poemul *Luceafărul*, mai cu seamă domnișoara Christina îi vorbește în vis lui Egor, făcând trimitere la cuvintele Cătălinei adresate Luceafărului, adâncește și mai mult fantasma din timpul nopții. În romanul lui Mircea Eliade, personajul masculin devine cel ce cade pradă survolării ființei din lumea de dincolo, iar personajul feminin este cea care lansează perspectiva de cunoaștere a lumii transcendentale. Revenind la chipul animat din tabloul lui Mirea, acesta se pare că are o încărcătură simbolică aparte. Tabloul nu doar că ilustrează tangențial aspectul estetic, ci și posibilitatea revelării unei profunzimi metafizice în urma unui act de contemplație a produsului artistic (tabloul domnișoarei Christina). În cazul dat, tabloul din narațiunea eliadescă nu este doar interfața ființei pictate, ci și un portal dinspre profan spre sacru.

Asemeni portretului din romanul lui Oscar Wilde, *Portretul lui Dorian Gray* (1890), tabloul domnișoarei Christina încrustează o parte din matricea ființială a celui înfățișat. Prin urmare, atât tabloul domnișoarei Christina, cât și cel al lui Dorian Gray absoarbe ființa malefică și preia atributele personajelor luate în stăpânirea răului, transformându-le totodată în exponente ale devenirii demonice. Astfel, înfrângerea și anihilarea răului trebuia să înceapă nemijlocit de la nimicirea tabloului.

Aceeași spaimă și teroare emanată de tabloul domnișoarei Christina se resimte și în dimensiunea onirică. În speranța că va putea accede la o ființare în trup, fantasma domnișoarei Christina survolează conștiința lui Egor, încercând astfel să-l ademenească la comiterea unui act erotic. Însă împotrivirea lui Egor provoacă și mai mult maleficul. În primul rând, are de suferit Sanda, iar mai apoi prezența ei devine mult mai apăsătoare, mai demonică. Ba chiar angajează în calitate de instrument de presiune forțe mai diabolice, cu mult peste cele ale strigoiului. Subminând deja granița dintre vis și realitate din percepția psihică a lui Egor, Domnișoara Christina îl lasă pradă unei dezolări totale, pus în fața terorii „celuilalt", adică a terorii satanice. Astfel că „…Egor începu să simtă ceva, nevăzut și necunoscut, în preajma lui. Nu era prezența domnișoarei Christina. Se simțea privit de *altcineva*, a cărui groază nu o mai încercase. Frica i se lămurea acum cu totul altfel; ca și cum s-ar fi trezit deodată într-un trup strein, dezgustat de carnea, și de sângele, și de sudoarea rece pe care o simțea și care nu mai era totuși *a lui*. Apăsarea acestui trup strein era peste putință de suferit. Îl gâtuia, îi sorbea aerul, istovindu-l. *Cineva* care îl privea de-alături, de foarte aproape de el, și privirile acestea nu erau ale domnișoarei Christina" (op.cit., p. 110). De fapt, ființa lui Egor trecuse prin infern. Cele câteva clipe îi fusese de ajuns pentru a se convinge de puterea sinistră a răului absolut: „Există și lucruri mai înspăimântătoare decât apropierea mea de tine, Egor. Eu ți-am adus aici teroarea *celuilalt*, mai rău și mai drăcesc decât mine…" […] „*Cineva* a fost lângă tine și a fost de-ajuns ca să te pierzi. *Cineva* pe care nu-l cunoști, dar pe care nu-l vei uita niciodată" (op.cit., p. 110). Întâlnirea cu entitatea „numinoasă" (ca să ne exprimăm în termenii lui Rudolf Otto) prefigurează actul mistic al nașterii eroului din basmele populare românești. Astfel, Mircea Eliade reconstituie în plan ficțional traseul inițiatic al eroului. Întâlnirea cu ceea ce sperie, motiv reflectat în multe alte mituri, simbolizează punerea la încercare a limitelor ce vor constitui mai apoi actele eroice. Introducerea într-un cadru fantastic a unui scenariu mitic are pentru Mircea Eliade o însemnătate aparte. Într-o notă din jurnalul său, Eliade mărturisește următoarele: „întocmai după cum miturile ne dezvăluie fundarea Lumilor, a modurilor de a fi (animal, plantă, om etc.) a instituțiilor, a comportamentelor etc. În acest sens se poate vorbi despre prelungirea mitului în literatură: nu numai pentru că anumite structuri și Figuri mitologice se regăsesc în universurile imaginare ale

literaturii, ci mai ales pentru că în amândouă cazurile e vorba de creație, adică de «crearea» (= revelarea) unor lumi paralele Universului cotidian în care ne mișcăm" (*Jurnal*, 1993, p. 586).

O altă ipostază a răului despre care am putea vorbi în același înțeles de misterios sau transcendental o putem regăsi și în alt roman fantastic al lui Mircea Eliade, *Șarpele* (1937), roman crescut, după cum susține Sergiu Pavel Dan, „din sevele doctrinelor ezoterice ale Orientului" (1975, p. 49). Fabula romanului surprinde *in nuce* preocupările de mai târziu ale istoricului religiilor. Cu o bogată încărcătură de imagini simbolice, romanul *Șarpele* poate fi asimilat doar ca întrepătrundere a unor înțelesuri filozofice și a unei abisalități metafizice. Însuși Mircea Eliade recunoaște la un moment dat că „Fără să fi știut, izbutisem să «arăt» în *Șarpele* ceea ce voi dezvolta mai târziu în lucrările mele de filozofia și istoria religiilor, și anume că, aparent, «sacrul» nu se deosebește de «profan», că «fantasticul» se camuflează în «real», că Lumea este ceea ce arată a fi și totodată un cifru" (Eliade, *Domnișoara*, 2011, p. 283). Reconstituirea în fabula romanului a unor semnificații ce depășesc discursul narativ în sine vorbește foarte mult de modul în care imaginile artistice pot transmite și profunzimi de ordin filozofic, nu doar estetice.

Prin urmare, textul romanului *Șarpele* are un caracter polisemantic, în actul interpretării ce instituie un amplu material mitico-magic. Despre acest lucru ne vorbește până și titlul romanului. Imaginea șarpelui, cu o bogată încărcătură simbolică, este destul de răspândită atât în textele sacre, cât și în cele mai importante mitologii străvechi. În Vechiul și în Noul Testament, „mitologemul" „șarpe" desemnează figura înspăimântătoare a satanicului. În folclorul românesc, spune Mihai Coman, „șarpele este o prezență temută și malefică: o dată pentru relele pe care mușcătura le aduce omului; a doua oară pentru amenințarea, de natură mitologică, pe care șarpele o reprezintă pentru umanitate și chiar, pentru binele și echilibrul lumii în general" (1996, p. 208). Figura șarpelui din romanul lui Eliade devine instanța demonică ce înglobează trăsăturile mitice de prefigurare a misterului. Deși apare într-o ipostază latentă, simpla lui prezență provoacă personajelor spaimă și teroare. Mai mult, prezența lui în mijlocul odăii nu doar îi înfioară pe cei prezenți, ci suscită în imaginația unora ample semnificații superstițioase din fondul bogat al folclorului românesc: „Întocmai așa cum gândise dna Zamfirescu, îngrozită; șarpele acesta necurat e doară un suflet și el, venind din cine știe ce mormânt. Și are o soață moartă, întocmai ca toți ceilalți; întocmai ca toți oamenii care au morți, puși în pământ, de demult. De acolo vin ei, câteodată, ascunși sub chipul unui șarpe – vin în casele viilor și beau lapte lăsat pentru ei, vin amestecat cu miere… Groaza dnei Zamfirescu era foarte aproape de venerație. Numai dacă ar mai avea putere să facă o cruce, să se roage pentru sufletele morților. Cine știe cine n-are odină pe lumea cealaltă, și a trimis șarpele ăsta necurat, atât de departe,

tocmai în casă… Numai să nu mai ceară pe altcineva. Să nu mai ceară vreun mormânt, că sunt și semne din astea…" (Eliade, *Domnișoara*, 2011, p. 235-236). Spațiul în care se află șarpele este unul impropriu imaginarului uman. Or, casa reprezintă spațiul sacru în care posibile erupții sau intruziuni ale profanului nu-și au locul. Situația ajunge să fie mult mai stranie decât introducerea intenționată a șarpelui în camera în care se aflau puși la perete celelalte personaje. Ba chiar devine de-a dreptul halucinantă mai ales atunci, când șarpele este folosit de către Sergiu Andronic spre a săvârși un ritual sacru. Ritual care avea menirea să introducă personajele într-un spațiu magic al percepțiilor realității cotidiene prin prisma fantasticului. Șarpele din mijlocul odăii pe care îl ține Sergiu Andronic ar putea avea și unele conotații simbolico-ritualice, precum era figura șarpelui de aramă înălțat de Moise în „pustie". În accepția veterotestamentară, șarpele de aramă avea rolul de antidot pentru evreii mușcați de șerpii veninoși trimiși de către Dumnezeu spre a-i pedepsi. De fapt, fabula romanului este o provocare spre a deschide semnificația mitică a simbolului „șarpe". Pentru Dorina, începând cu ipostaza onirică, cuvântul „șarpe" devenea tabu, a cărui rostire era interzisă sub orice formă. Răul poate fi provocat prin încălcarea unor interdicții. Prefigurarea și amenințarea răului transcendental sunt camuflate și menținute într-o stare de latență tocmai datorită tabuurilor. Interdicția de a pronunța blestematul cuvânt vine în același context în care numele lui Andronic nu trebuie pronunțat, în caz contrar ar putea fi declanșate urmări nefaste.

O altă entitate obscură al acestui roman o reprezintă figura stranie a lui Sergiu Andronic, personaj care vine de nicăieri și urmărește niște scopuri oculte. Sergiu Andronic apare în fața grupului de călători asemenea personajului misterios crengian, Spânul, spre a îndeplini un deziderat inițiatic în care antrenează personajele din colectivitatea profană a narațiunii. Astfel că acestea se pomenesc în mijlocul unor evenimente bizare ce stau de-a dreptul sub semnul unui amalgam de superstiții ce contrariază și înspăimântă în același timp. În acest sens, cercetătoarea Nadejda Ivanov observă: „Întâlnirea misterioasă cu Andronic eliberează imediat personajele de sub ritmurile istoriei, de sub robia civilizației și chiar de sub dominația propriilor «demoni» manifestați prin angoasele violente ale inferiorității și ale nedesăvârșirii lor, oferindu-le în schimb, o uitare de sine. Lanțul nefericirii și necazurilor spirituale este rupt, oprit, odată ce în fața lor apare un om ce umple toată mașina cu o bucurie neînțeleasă. Fericirea inexplicabilă a personajelor este definită ca o reacție spontană la contactul cu sacrul" (Ivanov, *Arhetipul*, p. 95). Personajul enigmatic infiltrat în grupul de petrecăreți manifestă un comportament echivoc, „aproape aviator", trezește suspiciuni, luând totodată inițiativa de partea sa. Imaginea străinului, ipostaza în care apare Andronic, provoacă în mare măsură o suspiciune, nu ca un eventual rău ce ar trebui izolat, ci ca o figură enigmatică ce fascinează și sperie în același timp. Sperie pentru că

se arată, după cum susține Matei Călinescu, ca „o forță impersonală, un principiu, manifestarea unei forțe sacre” (2002, p. 124). Or, faptul de a vorbi cu un șarpe și încă de a-i porunci denotă în mare parte o însușire supranaturală. În acest mod se încearcă plăsmuirea unei alte realități, în care fantasticul se instaurează prin intermediul „misteriosului” Andronic. Prin asemenea gesturi ale lui Sergiu Andronic se prefigurează ceremonialul unui ritual magic, care fascinează și impune teama față de imprevizibilul puterilor transcendentale. Deși comportamentul lui pare a fi deplasat și tulburător în ochii celorlalte personaje, personificând totodată apropierea omului față de o instanță supranaturală, totuși el nu este izgonit din mijlocul grupului. Ba chiar continuă să se impună, fapt tratat de căpitanul Manuilă drept șarlatanie, tocmai pentru că supranaturalul se produce într-un cotidian profund banalizat și în împrejurări cu prea multe atribute banal cotidiene. Imaginea lui Andronic oscilează între vrăjitor și șarlatan, între reprezentare a maleficului, dar și a beneficului, între spiritistul ce cheamă spiritele rele și puterea ce are capacitatea să le izgonească. Puterile nevăzute sunt provocate de el ca sfidare a principiilor general acceptate, contrariază legile realității, reușind să-i deschidă Dorinei enigmele transcendentale. Andronic se infiltrează în interiorul grupului petrecăreț în momentul în care începe a se întuneca, lucru ce lasă să se înțeleagă că ar putea dispărea la răsăritul soarelui. Natura sa demonică se prefigurează odată cu detaliile halucinante oferite de acesta în legătură cu o întâmplare necurată petrecută în incinta mănăstirii. Povestea misterioasă despre moartea Arghirei în pivnița mănăstirii, „frumoasa din lapte”, este de fapt o suprapunere a profanului peste spațiului sacru. Maniera de a vorbi a lui Sergiu Andronic despre lucruri inaccesibile omului simplu și mai ales despre întâmplări petrecute într-un alt registru temporal la care a fost de față este specifică personajelor demonice din marile opere ale literaturii universale. Strania afirmație a lui Andronic, „Eu cunosc zidurile astea, ca și cum aș fi stat aici de la începutul începuturilor…” (op.cit., p. 224), scoate la iveală nu doar preeminența sa față de celelalte personaje și a lucrurilor din preajmă, ci și posibilele hierofanii sau întruchipări ale profanului. Fapt ce contrariază percepția obișnuită a personajelor asupra realității de reprezentare a faptelor verosimile, provocând astfel un dezacord între cele afirmate și cele ce pot fi cu putință. E un fapt ce poate fi observat și în afirmațiile unui alt personaj demonic, Woland, din romanul lui Mihail Bulgakov *Maestrul și Margareta* (1940 – ultima redactare, publict postum în 1967), care se prezenta ca fiind cel ce asistase la discuțiile dintre Pilat și Isus sau că a stat de vorbă cu mari filozofi din diferite spații temporale ce nu-și pot găsi explicații plauzibile în momentul enunțării, aspect analizat pe larg în articolul *Imaginea spiritului răuvoitor în romanul* Maestrul și Margareta *de Mihail Bulgakov* (Ivanov, 2015).

Prin urmare, răul de sorginte misterios din romanul *Șarpele* este doar o ipoteză, o premisă de propagare în spațiul nocturn al pădurii, doar ca o posibilitate de reconstituire a unui scenariu transcendental. Refacerea traseului inițiatic în care sunt introduse personajele străine de elemente sacrale denotă însușirile esențiale ale unui scenariu cosmogonic de recreare a lumii, de revenire la starea primordială. Datorită ritualului nunții cu Dorina, demonicul Andronic parcurge un traseu de reconstituire ființială, de revenire în sânul unui nou Eden. În aceeași ordine de idei, cercetătoarea Lăcrămioara Berechet spune că „Andronic este simbolic o ipostază a lui Abaddon, Apollion, înger al Adâncului, unde o cheamă pe soața sa mistică, Dor-in-a. Textul își construiește o izotopie fonică, menită să detensioneze clivajele: diavolul poate fi salvat și mântuit prin iubire. Mântuirea eschatologică a lui Andronic (în text i se atribuie adjectivul drăcos) susține schema mitului inductor al textului. Îngerul căzut se întoarce alături de soața sa mistică în Eden, ca înger al lui Dumnezeu (*Nous*)" (2017, p. 248). Imaginea unui diavol ce poate accede la un nou statut ontologic, adică la mila și salvarea de propria demonie (condiția Răului), o putem identifica și în alte proze de tinerețe ale lui Eliade din ciclul *Eu, sfântul diavol și cele șaisprezece păpuși* (1927), scrise sub influența lecturii operei lui Goethe *Faust* și poate impulsionat de cursul lui Nae Ionescu despre *Problema salvării în Faust*, ținut la începutul anului 1925. Chiar și imaginea simbolică a jocului inițiat de către Sergiu Andronic transfigurează perspectiva ludică în una magică. Participanții sunt provocați, astfel, să pătrundă în zona obscură a psihicului pentru a-și identifica în adâncul inconștientului sursa contrariilor și a contrarierilor. Răul ajunge în acest mod să fie semnificat mai mult de un „dat" ontologic (experiență metafizică) decât de un „clișeu" existențial perceput în accepție fenomenală. Un „dat" pe care Sergiu Andronic încearcă să și-l schimbe prin intermediul experienței erotico-mistice.

O altă modalitate de percepere a răului, mai cu seamă prin prisma unei lupte în plan metafizic, se identifică și în romanul de debut al lui de Mircea Eliade, *Isabel și apele Diavolului* (1929), publicat în primăvara anului 1930 cu subtitlul „roman de aventură spirituală", în care se poate întrezări o obsesie aproape magică a autorului față de figura diavolului. Diavolul apare în percepția unei „lupte metafizice" și a voluptății pe care le are un tânăr atât în plan existențial, cât și la nivelul sensibilității psihice. Imaginea diavolului este proiectată dintr-o perspectivă intimă și profund personalizată a personajului narator, aspect despre care am vorbit și în articolul *Imaginea unui Diavol personal în* Isabel și apele diavolului *de Mircea Eliade* (Ivanov, 2019). Cu precizări în sprijinul acestui roman, întâmpinat de critica vremii cu unele rezerve, vine într-un articol exegetic Ionel Jianu, afirmând următoarele: „*Isabel și apele diavolului* e povestea pasionată a unei lupte metafizice cu diavolul, ce se petrece în sufletul unui «geniu sterp». Pentru a-și dovedi propria existență, eroul acționează asupra celor din jurul său, sădind în ei sâmburele

păcatului. Dar, în gândul și fapta ce rodesc în ceilalți, el nu-și poate recunoaște paternitatea. Căci nu acționează el, ci diavolul din el. Și de aceea adevăratul lui geniu e sterp. Păcatul subjugă, dar tot păcatul izbăvește. Și eroul nu va scăpa de sub stăpânirea diavolului decât înfăptuind păcatul cel mare, păcatul asupra fecioarei. Nu prin act, ci prin sădirea gândului. Nu prin posesiune, ci prin stârnirea poftei. Izbânda asupra diavolului, eroul o câștigă în sens simbolic creștinesc prin fecioară. Și fructul păcatului, stârnit de el, dar săvârșit cu altul, e adevăratul rod al geniului său redat vieții, obținut prin fecioară”[4]. Cu unele problematizări filozofice extinse pe alocuri în accepții teologice, romanul *Isabel și apele diavolului* surprinde, după cum spune chiar personajul-narator, „o metafizică strategică a diavolului” (op.cit., p. 67).

Deși nu are factura prozei fantastice specifice lui Eliade din a doua perioadă a tinereții, totuși acest roman dezvăluie o perspectivă mistică de abordare literară a problemei răului. Pus sub semnul unei reprezentări ficționale, diavolul devine în acest caz nu o proiecție ingenuă a celui din imaginarul folcloric românesc, ci unul mult mai perfid, cu însușiri mefistofelice. Ba chiar e reprezentarea unui diavol angajat într-o luptă vicleană cu personajul prins în agitația unei experiențe spirituale. Astfel, o conștientizare a „realității răului” este, în accepția protagonistului, cea care poate confirma existența diavolului nu doar ca o figură mitică sau iluzorie, ci ca pe o entitate a alterității: „…Al doilea mare eveniment a fost identificarea «celuilalt», cel care mă împiedeca să creez, cel care îmi secase geniul. Intimitatea mea cu diavolul începe din acea zi. Cred că puțini moderni au crezut mai sincer și s-au luptat mai persistent cu diavolul ca mine. Poate mulți m-au învinuit de superstițios. Dar eu le-am dovedit întotdeauna existența diavolului prin realitatea răului. Dacă diavolul ar fi o închipuire, o noțiune, o spaimă, o vechitură, un mit, răul ar fi aerian și aburiu, răul n-ar putea fi întrupat”(Eliade, *Isabel,* 2014, p. 66). Diavolul devine pentru „doctor”, după modelul marilor experiențe mistice, o chestiune personală, o „revelație” (arătare) pe care o surprinde în propria-i intimitate. Un diavol care participă activ în procesul de creație al protagonistului, asemenea diavolului din romanul lui Thomas Mann *Doctor Faustus* (1947), devine parte componentă a personalității protagonistului ce-și dorește cu orice preț faima, după modelul vechiului mit *faustic* al condiției geniului ce-și alimentează puterea creatoare dintr-o sevă neomenească, demonică.

Aventura spirituală în care se lansează protagonistul romanului *Isabel și apele diavolului* se împletește cu un tulburător sentiment al neînțelesului cauzat și de năzuința acestuia de a crea, care îl vor induce într-o labirintică căutare de sine. Din această aventură se naște cartea despre „metafizica strategică a diavolului”, datorită căreia legătura cu diavolul trece de la stadiul ideatic,

[4] Ionel Jianu. Apud: Liviu Bordaș. Prefață la „Isabel și apele diavolului”, Mircea Eliade. București: Editura Litera, 2014, p. 34-35, 201 p., ISBN 978-606-686-681-1.

adică trece de la intimitatea psihică a protagonistului la înfățișarea lui (a diavolului) într-o persoană distinctă. În reflecțiile „doctorului", răul era o posibilitate ce se materializa în figura unui diavol înfățișat în vise sau în intimitatea psihică. După publicarea cărții, diavolul devine o realitate ce spulbera deja toate reprezentările mitice despre lume și despre esența tainică a universului: „după câteva luni după publicarea *Metafizicii*, în culmea zarvei am observat într-o dimineață, aproape de patul meu, atingându-mă cu răsuflarea lui, un om care părea un diavol. M-am scuturat, mi-am frecat ochii. Nu, nu era o nălucire. Era un om ce părea un diavol. *Și nu era asemenea diavolului meu*, diavolul adevărat, diavolul vrăjmășind și luptând cu Dumnezeu. Nu știu ce s-a petrecut în sângele meu când omul ce părea diavol s-a apropiat, mi-a atins trupul, mi-a apucat mâna și mi-a șoptit: «Chemat am fost și am venit»" (op.cit., p. 68-69).

Prin urmare, sensul vieții unui „creator" este spulberat odată ce acesta nu mai poate vedea lumea prin prisma reprezentărilor ideatice, lucru imputat de altfel și de criticii cărții protagonistului: „Toți au crezut-o (cartea) imaginată, poetică, ireală, operă de vis și gând nutrit cu vise". „Doctorul" gândea problema răului de pe o poziție ideatică și nu a constatatorului de fenomene și lucruri. Gândea problema ca un adevărat creator de opere, a unui poet chiar, pentru că lumea pe care o gândea era cea ideală, cea despre care vorbește și geniul eminescian în *Venere și Madonă* atunci când afirma: „Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,/ Lume ce gândea în basme și vorbea în poezii,/ O! te văd, te-aud, te cuget, tânără și dulce veste/ Dintr-un cer cu alte stele, cu alte raiuri, cu alți zei". Or, problema răului abordată din perspectiva metafizicii și în sens transcendental era singura cale de a putea pătrunde abisalitatea fascinației mitice. Teza de bază a cărții sale despre metafizica diavolului vorbea despre „Acel rău ce trece dincolo de voință, de om, de destin, de lege. Acel rău neașteptat, imens, pe care nimeni nu-l combate, pentru că fiecare s-a născut alături de el, a respirat cu el și s-a bucurat de operele sale. Diavolul e un creator tot atât de vast ca și Dumnezeu. Dacă diavolul n-ar fi mare și real, viața noastră nu ar avea sens" (op.cit., 66). Odată ce această problemă nu mai este abordată în plan metafizic, imaginar, atunci „FILOZOFUL"/„ARTISTUL" nu-și mai vede rostul de a mai trăi de dragul creației. Toată grandoarea și frumusețea tainelor (fie și a răului, adică a *numinosului*) își pierde orice însemnătate, devenind lipsit de importanță: „Tot ce fusese mit și lege în existența mea am privit ca pe o superstiție, o păcăleală de sine". În momentul când diavolul nu mai are nicio încărcătură mitică, respectiv imaginară, atunci acesta devine un diavol gol, un diavol care nu mai fascinează, un diavol care nu mai poate deschide taine ale cunoașterii (cel ce l-a „dăruit cu gânduri rari"). Așa că pentru „doctor", „Diavolul (a încetat să mai fi)e un creator tot atât de vast ca și Dumnezeu" (op. cit., p. 66). Năframa misterului a căzut de pe imaginea mitică a

diavolului, devenind o simplă figură a răului împeliţat într-un om ce părea a fi diavol, însă acest diavol este diferit de cel „personal” care era cel adevărat „vrăjmăşind şi luptând cu Dumnezeu”.

Odată ce îl percepe pe diavol ca fiind gol, sfârşeşte puterea protagonistului de a mai crea şi a mai fi creator, „Tot ce fusese mare a ajuns mic.”, iar viaţa lui, „de atunci, s-a mărginit printre şi pentru nimicuri”. E tocmai ceea ce accentuase (avertiza) în cartea sa: „Dacă diavolul nu ar fi mare şi real (în sens metafizic), viaţa noastră n-ar avea sens”. Astfel, percepţia diavolului, atât în sens metafizic, cât şi existenţial a celui ce i s-a arătat în întruchiparea unui om a încetat să mai fie o reprezentare imaginară în viaţa protagonistului, pentru că în fond, „doctorul”, renunţând la contemplarea şi la crearea lumii imaginare (artistice), acesta a renunţat şi la diavol: „renunţând la diavol, am renunţat la tot ceea ce mai rămăsese mare şi înalt în sufletul meu” (op.cit., p. 68). Protagonistul romanului nu că doar a devenind un simplu om fără aspiraţii spirituale, fără năzuinţe artistice, ci a „cultivat de atunci, cu furie, nimicul; libertatea şi puterea de a crea şi nimici nimicuri” (op.cit., p. 68). Abia după ce i se naşte un copil, acesta îşi recapătă un nou sens al existenţei sale, „Acum am pentru ce trăi; pentru fiul meu” (op.cit., p. 185), creând astfel ceva, însă deja fără ajutorul diavolului. Aşa că problema mântuirii diavolului din cartea sa despre metafizica diavolului devine o problemă a propriei sale mântuiri, o reconciliere cu Sinele său, respectiv o izbăvire a protagonistului de sub puterea răului care l-a ţinut rob al plăcerilor şi păcatelor trupeşti: „Diavolul nu mă mai poate întuneca, de acum. Pentru că am rod. S-a născut şi e viu, e viu, şi e al meu… Nu mai sunt sterp, nu mai sunt blestemat, pentru că o fecioară s-a îndurat pentru mine. Iar pruncul meu e născut prin fecioară (Isabel)” (op.cit., p. 185).

Însumând cele spuse până acum, putem spune că problema şi reprezentarea diavolului din *Isabel şi apele diavolului* are o semnificaţie şi un rol metafizic în devenirea personajului principal. Prin reprezentarea răului transcendental, înţelegându-se starea larvară, adică starea de stagnare din evoluţia ontologică şi existenţială a „doctorului”, manifestată în mare parte prin ură faţă de sine, faţă de soţia sa Isabel şi faţă de lumea exterioară fiinţei sale. Izbăvirea de sub puterea maleficului reconstituie în mod simbolic izbăvirea în accepţia creştină.

După cum am putut observa, încărcătură simbolică a lumii altor dimensiuni, a necuprinsului şi a nevăzutului din naraţiunile primordiale, mituri şi creaţii folclorice, poate fi remarcată cu prisosinţă şi în unele producţii literare fantastice. În acest context, nu putem vorbi de „rău” în calitate de *natură* în percepţia imaginarului literar, ci doar ca pe o *expresie* (a-l gândi) reflectată în construcţii ficţionale, fără a-şi lua vreun angajament de afirmare sau infirmare a existenţei răului. Singurul angajament rămâne a fi doar cel ce poate produce desfătare, adică al specificului operei de artă despre care vorbeşte şi Aristotel în *Poetica* (1965, p. 71), care mai apoi va substitui setea omului de cunoaştere, oferindu-i astfel o alternativă a înţelegerii

misterelor ce-i contrariază capacitatea de cunoaștere prin care să-i permită depășirea condiției existențiale și de a accede la ordinea celor transcendentale sau a se identifica cu însuși „Transcendentul": „…veți fi ca Dumnezeu, cunoscând binele și răul" (*Geneza* 3:5). O astfel de imagine a diavolului ce promite revelarea unor mistere este oarecum însușirea forțată a caracteristicilor ce-i depășește în esență atributul mitic. Iar tentația de a distruge bariera ce protejează misterul închis față de făptura umană, numit de către Lucian Blaga „Cenzura Transcendentală", rămâne a fi nefericita iluzie pe care o poate da omului în locul celei promise de instanța divină într-o dimensiune escatologică. Însă, în locul revelării tainelor din univers, personaje precum Dionis din nuvela eminesciană sau a doctorului din *Isabel și apele diavolului* au acces doar la misterele revelate de către personajul demonic sau prin intermediul unor ritualuri mistico-magice.

În concluzie putem spune că investigarea modalității de percepție a răului și a reprezentărilor sale din nuvela fantastică *Sărmanul Dionis* a lui Mihai Eminescu și din romanele lui Mircea Eliade *Domnișoara Christina*, *Șarpele* și *Isabel și apele diavolului* ne-a determinat să interpretăm unele imagini și simboluri dintr-o perspectivă mai largă spre a înțelege dimensiunea ființială a personajelor. Am constatat că răul din nuvela *Sărmanul Dionis* este reprezentat în imaginea unei instanțe ce poate deschide unele taine spre a cunoaște misterele ascunse de ființa umană. De asemenea, am putut remarca cum unele personaje ale lui Mircea Eliade fie trăiesc sub amenințarea răului manifestat sub însușirea unui strigoi, expresie a spectrului malefic ce bântuie în timpul nopții din imaginarul folcloric, fie sunt prinse în vraja „străinului" enigmatic în figura lui Sergiu Andronic. Răul fiind resimțit printr-o prezență terifiantă din cealaltă dimensiune a realității imediate, care moștenește trecutul malefic a ceea ce fusese cândva Domnișoara Chritina sau figura în expresie mitică a lui Sergiu Andronic. Astfel, teroarea și întâmplările stranii din romanele *Domnișoara Christina* și *Șarpele* contribuie la configurarea unui traseu inițiatic al nașterii eroului, în care personajele acced la o dimensiune a sacrului. Pe când imaginea diavolului din *Isabel și apele diavolului* are o semnificație și un rol metafizic în devenirea personajului principal. Prin reprezentarea misterioasă a răului înțelegându-se starea larvară, adică starea de stagnare din evoluția ontologică și existențială a „doctorului" (a personajului narator), manifestată în mare parte prin ură față de sine, față de soția sa Isabel și față de lumea exterioară ființei sale. Iar prin Izbăvirea de sub puterea maleficului, Eliade reconstituie în mod simbolic izbăvirea în accepția creștină. Prin urmare, analiza pe care am întreprins-o scoate în evidență o latură mai puțin abordată în exegezele literare asupra prozei lui Mircea Eliade și a nuvelei *Sărmanul Dionis* a lui Mihai Eminescu, fapt care am constatat că răul reprezentat printr-o

entitate misterioasă are atât legături cu imaginarul folcloric românesc, cât și cu unele implicații filosofice sau teorii împărtășite de către autorii „empirici” ca atare.

3.3. Expresia ideologică a răului: hybris-ul dezumanizării și distopii ale postumanului

Deși am insistat poate prea must asupra aspectului introductiv în paragraful 3 al primului capitol, am ținut totuși să elucidăm unele elemente principiale care ne vor ajuta să înțelegem implicațiile unui rău ce nu poate fi pus pe seama unei instanțe ontologice. Răul identificat de noi în expresia dogmatic-ideologică apare în imaginarul artistic literar în formulele sale coercitive instituționalizate. Am insistat asupra acestor precizări, pentru că, în caz contrar, am fi fost nevoiți să ne limităm doar la abordarea pe gen a scrierilor distopice (anti-utopii). Acest tip de literatură a fost realizat în spiritul implementărilor imaginare a unor societăți ideale descrise de Platon în *Republica* (aproximativ 370-360 î.Hr.), Thomas Morus în *Utopia* lui (1516), Tommaso Campanella în *Cetatea soarelui* (1602), Jonathan Swift în *Călătoriile lui Gulliver* (1726) ș.a. Altfel spus, nu ne interesează exclusiv scrierile distopice sau anumite discuții asupra acestui gen de scriere literară, ci mai degrabă o abordare tematică a unor creații literare relevante subiectului în discuție. Ne interesează în mod deosebit acele ficțiuni literare din literatura română în care se denunță mecanismul, la nivelul sensibilității imaginare, ce declanșează răul în urma implementării unor politici impuse de ideile unor „societăți ideale” cu derivatele lor instituționale și efectul acestora asupra conștiințelor și conduitei umane. Spre exemplu, la Kafka persistă un rău ascuns în mecanismele supraetajate birocratice, precum în *Castelul*; un rău ascuns în simțul vinovăției, după cum putem observa din nuvela *Metamorfoza*; un rău ce se naște din nesăbuință și din neputința de a lua atitudine, după cum apare în *America*; un rău care se transformă într-o vină pe cât de absurdă, pe atât de imposibil de-a fi contestată, întrezărit atât de bine în *Procesul*; sau un rău ce se impune prin teroarea manifestată de un tată asupra unui fiu aproape neajutorat, mărturisit cu atâta sinceritate în *Scrisoare către tata*. Astfel, Kafka, prin îngrămădirea de situații absurde, reușește să redea drama individului sugrumat de mașinăria birocratică a statului polițienesc.

Problema dezumanizării reflectată în opere literare este legată în mare măsură de un *standard* ideologic, care se suprapune peste factorul ce definește personalitatea umană, gândirea liberă și constituția sa spirituală ca imagine a divinului. Or, factorul ideologic de constrângere suprapus peste personalitatea umană nu face decât să o anuleze și să-l transforme pe om într-o „piuliță” anonimă. Dacă această personalitate se manifestă cumva, imediat devine un pericol pentru sistem, un *hybris* împotriva entității sociale „ideale”. Dacă însă această manifestare umană, impulsionată de un caracter și o sensibilitate aparte, atinge abisalitatea unor manifestări fundamentale, atunci se deschide calea pentru afirmarea liderului spiritual prin care poate fi

salvată întreaga comunitate. E o situație pe care foarte bine o reflectă Ioan Petru Culianu în romanul său științifico-fantastic *Hesperus*, unde înfățișează o lume căreia i-a fost restricționat accesul la Artă spre a putea supraviețui unui cataclism nuclear. Însă adevărata libertate e descoperită doar atunci când un membru al comunității (hesperiene) persevereză în „tehnicile" de receptare a Artei și devine astfel „Maestru al Artei". Datorită acestui Maestru, devine posibil un nou act de creație a lumii. O nouă creație vine să ia ființă pe ruinele celei vechi, iar „Maestrul Artei", după cum sugerează Culianu la finalul romanului, ia atributele instanței divine: „Lester s-a împreunat cu nevasta sa Linda. Ea a rămas însărcinată și a născut pe Daleth. Și a zis: «Am căpătat un om cu ajutorul maestrului Artei!»" (Culianu, *Hesperus*, 2019, p. 199). Astfel, reconstituirea și reconfigurarea unei lumi ajunse în derivă poate fi posibilă doar prin intermediul individului care a încetat să mai existe ca o entitate socială, sfidând, prin urmare, întreaga gamă de restricții și prejudecăți impuse de către raționamentele ideologice, care, în mod tacit, îi dicta ceea ce trebuie să „fie", nu ceea ce voia (simțea) a „fi".

În aceeaşi ordine de idei, este potrivit să analizăm un alt roman relevant pentru subiectul în discuție despre răul ideologic, romanul lui Antonie Plămădeală *Trei ceasuri în iad* (1970), scris în contextul unor constrângeri politice fără precedent în România comunistă, lucrare pe care am analizato și cu alte ocazii (Ivanov, *The ideological*, 2020). Pe lângă semnificațiile alegorice ale romanului, putem întrezări o demascare a unor principii care stau la baza dezumanizării individului și a suprimării libertății pe care un regim totalitar le urmărește. De teama ca individul să nu acționeze cumva pe cont propriu, acest regim reușește să inducă senzația că știe tot despre toți și că poate controla pe oricine. E condiția umanului nevoit să-și ducă existența într-un iad creat cu bună știință de societatea totalitară. Parabola celor „trei ceasuri în iad" dezvăluie procesele de constituire a realității totalitare, modalitățile de suprimare a individualității umane și felul în care individul se raportează la această realitate artificială, ostilă ființei umane. Individul este supus dezumanizării prin anihilarea oricăror manifestări sociale particulare, peste tot insinuându-se teroarea fricii, unicul „liant" al acestei comunități lipsită de libertate.

Subiectul romanului nu ține de relatarea faptelor istorice concrete. Transgresând limitele istoricității, autorul își construiește axa narativă pe elemente ce sunt mai aproape de zona posibilului, a *science fiction*-lui (aproape de zona operei științifico-fantastică). E un roman realizat în maniera marilor distopii, în care, cu ajutorul elementelor distopice de narațiune, se conturează atmosfera sufocantă din societatea totalitară cu interconectările forțate și reacțiile nefirești dintre oameni impuse de un model utopic al binelui. Pentru binele său și al comunității, statul îi cere personajului principal Anton Adam să fie Peter Gast. AntonAdam/PeterGast e parte dintr-un proiect secret de stat. Secretomania este una din armele poliției politice ale regimurilor

totalitare. De aceea secretul de stat e binele suprem, asupra căruia veghează, prin extincția „responsabilității" (a se citi fricii colective) toate personajele.

Deși fabula romanului ține de un timp plasat în Germania din perioada sfârșitului celui de Al Doilea Război Mondial, e de remarcat faptul că acțiunea nu cuprinde în „prima linie narativă" evenimente și fapte din segmentul de timp istoric, ci doar stări și trăiri ale indivizilor, frământări interioare, frustrări și temeri față de sistemul ce-și manifestă în mod continuu represiunile defulări ale conștiinței. Prioritar în expunerile narative sunt relatările din perspectiva protagonistului Anton Adam, care își trăiește drama interioară la intensitate maximă. Nici toposul propriu-zis al romanului nu este cel mai important sau cel puțin, nu este unul de care ar depinde în mod prioritar acțiunea romanului. Acesta fiind mai degrabă un topos imaginar, un topos al experienței posibilului, e aproape un *ne-loc* după cum e specific romanelor distopice. Toposul poate fi oriunde, iar prin amplasarea orașului german R (în edițiile anterioare e vorba de orașul D), indică mai degrabă o geografie simbolică circumscrisă unui regimul totalitar decât o realitate tipică. Așadar, orașul R. poate fi oriunde, acolo unde se organizează viața comunitară după niște principii ideologice instrumentate de o politică represivă, acolo unde fiecare mișcare trebuia raportată, respectiv explicată, cu argumente temeinice, pentru că orașul era împânzit de germenii suspiciunii sau, după cum remarcă naratorul, „În orașul acesta, în care lipseau cu desăvârșire florile, era plantată peste tot buruiana rapace, otrăvitoare, care se cheamă «bănuială»" (Plămădeală, 2013, p. 88).

Romanul lui Antonie Plămădeală a reușit să ilustreze condiția individului dintr-o societate totalitară. Despre romanul *Trei ceasuri în iad*, criticul literar Andrei Țurcanu spune că „reprezintă periplul inițiatic al unei scoborâri pe diverse trepte ale existenței umane și sociale și o mișcare în mai multe cercuri ale supliciului ca experiență a căutării adevărului și efort al regăsirii și înțelegerii de sine. Într-o societate totalitară, «esențialitatea de suflet și de conștiință» a omului are semnificația unui exercițiu profund dramatic, este o încercare traumatizantă, cu infinite scindări, dedublări și refulări interioare, cu pierderea identității și *plasarea în incertitudine și aleatoriu*, cu prinderea și prăbușirea omenescului în capcana imobilizantă a fricii generalizate. Agresiunea brutală, neîntreruptă, metodică, vizând toate nivelele de conștiință și de comportament, face ca discrepanțele să se multiplice și să se adâncească în mod abuziv, tragic, fără putință de recoagulare ori de revenire la unitatea primordială a firescului și normalității. O cumplită nepotrivire se instituie între conștiința de sine, între *chipul* și *asemănarea* dumnezeiască a omului, între *cuvânt* și *sensul lui*, dezacord care afectează totul: sentimente, reacții, aspirații, relații interumane, mediu comunitar" (2020, p. 143). Omul devine o mică piesă în toată

mașinăria sistemului totalitar, o piesă care a fost pusă în mod intenționat și abuziv, fără a ține cont de menirea sau de specificul ei.

Într-un asemenea sistem social viața individului depinde în totalitate de ordonanțele date de la centru. Se înțelege că acest centru și-a instalat punctul de comandă în castelul în căutarea căruia sau, mai bine zis, a legendei despre acest castel a pornit Anton Adam. Însuși castelul, ca topos al legendei, nu era altceva decât un factor de reprezentare a ceva ce produce fascinație, cel puțin pentru profesorul de istorie Anton Adam, pasionat de legende populare. Datorită acestei pasiuni, Anton Adam pornește în nordul țării în căutarea unor legende ciudate ce reflectă un anumit regim de organizare comunitară. Nu în zadar personajul principal face referire la această legendă în care împăratul dicta regulile după care avea să fie organizată viața socială, dar și cea individuală. Fabula în căutarea căreia s-a avântat Anton nu este altceva decât un procedeu parabolic peste care se va suprapune întregul mecanism narativ ce vine să ilustreze o realitate factologică în maniera evanghelică de expunere pilduitoare a învățăturilor. Desigur, parabola despre împăratul rău intenționat este foarte importantă în constituția narativă a romanului. Relevantă însă, în acest moment al discuției, este imaginea castelului care apare atât în etapa legendară a narațiunii, cât și în cea din realitatea narativă a romanului.

Odată ce acest castel își deschide ușile și își arată matricea realității, năframa mitică, legendară cade, iar personajul devine cel asupra căruia vor fi impuse reglementările aspre ale unui experiment de schimbare a identității după care își va duce existența de mai departe. Castelul are aceeași menire pe care o avea și în dimensiunea legendară, îi dicta individului principiile după care să-și ducă existența, situație oarecum asemănătoare cu cea descrisă în romanul *Castelul* de Franz Kafka, devenind instanța (sau laboratorul) ce schimbă viețile și destinele oamenilor. Parabola din *Trei ceasuri în iad* are, în perspectiva expresiei răului, două fațete: un rău dictat nu doar de un bine impus, ci și un rău dictat de însuși cel pus să coordoneze viața unei comunități. Această comunitate este în permanență amenințată nu de un rău pus pe seama măsurii accidentale, adică a posibilului, ci pe seama unui rău ce se poate manifesta dintr-o bănuială generalizată „Tot răul pornește de la bănuială” (Plămădeală, 2013, p. 197), sau cum ar spune Nicolae Steinhardt în *Jurnalul fericirii* „Marea taină a tuturor nenorocirilor: bănuiala”, care a ajuns să fie „prefăcută în boală endemică” (2008, p. 200). În ținutul cârmuit de tiranul castelan, al cărei parabolă este invocată de către Peter Gast în discursul său la deschiderea anului școlar, bănuiala devenea păcatul de moarte. Bănuiala că poate cineva, într-un mod accidental, a ajuns cumva să se bucure de un mic bine, însă cel mai tragic era ca acest bine să fie manifestat: „Nici frații nu trebuia să se iubească între ei. Nici între părinți și copii dragostea nu era îngăduită. Toți trebuiau să se vâneze și să se pârască pentru orice urmă de bunăvoință” (op.cit., p. 228).

Din motive lesne de înțeles, deși i se declarase o pretinsă înlocuire a creierului (memorie grefată), personajul Anton Adam, impus să fie Peter Gast, ar vrea foarte mult să-i comunice medicului din castel care a intervenit asupra destinului său că ceea ce face e o crimă împotriva instituției umane: „Aș fi vrut să-i spun că experiența lui e o crimă împotriva umanității, că nu mă consider deloc fericit că a reușit-o cu mine, că voi lupta pentru o moralitate a descoperirilor științifice și a aplicărilor ei, că migrația minților va afecta însăși substanța umană, dar Murnau nu mi-a mai lăsat timp. A ieșit, ca și cum mi-ar fi spus totul și nu mai aveam dreptul la nici o nelămurire" (op.cit., p. 289). Însăși intervenția asupra destinului, mai cu seamă asupra imaginii (înfățișării) umane, este o crimă împotriva firii. Or, a schimba din temelii ceea ce definește individualitatea umană este tragedia asupra căreia Antonie Plămădeală ar vrea să ne atragă atenția. Este de fapt expunerea mecanismului sacru, devenit în aceste circumstanțe un mecanism ideologic, care odată ajuns să fie implementat în a orândui o lume, va produce cu siguranță în locul „lumii noi", o lume întoarsă pe dos. Acest mecanism, propriu realităților celor două mari totalitarisme ale sec. XX, nazismul și comunismul, este valabil pentru orice formă de utopie.

Nu în zadar autorii de romane distopice (anti-utopice) precum Evgheni Zamiatin, George Orwell, Aldous Huxley ș.a., au reflectat, cu anticipări ficționale considerabile, modul de existență a indivizilor dintr-o lume ce încă nu era sau abia se năștea. Tot în aceeași manieră a demascării aspirațiilor utopice în anticipare, Dostoievski scrie romanul *Demonii*, roman în care reflectă cu o surprinzătoare precizie societatea și criza care avea să răvășească Rusia în secolul următor. Nikolai Berdiaev a observat acest mecanism ce duce la crearea unei lumi totalitare prin implementarea unei forme utopice de constituire a lumii, într-un comentariu pe marginea fragmentului *Legenda Marelui Inchizitor* din romanul *Frații Karamazov* (1880) de Dostoievski. În contextul denunțării în intenția Marelui Inchizitor a unor impulsuri utopice, Nikolai Berdiaev afirmă următoarele: „Marele Inchizitor vrea să ia povara libertății de pe umerii oamenilor în numele fericirii tuturor. Această ispită a dat naștere în trecut la inchiziția istorică, iar în prezent la religia socialismului, care nu este altceva decât religia Marelui Inchizitor, bazată pe substituirea căilor libertății cu căile constrângerii, pe ridicarea de pe umerii omului a poverii libertății tragice. Astfel se desfășoară drama istoriei, cu lupta sa permanentă între principiul libertății și al constrângerii și cu trecerea permanentă de la un principiu la altul" (2013, p. 176).

Totul devine o uneltire îndreptată spre crearea unei lumi a controlului absolut cu disprețul total față de om. Reprezentanții sistemului, agenții poliției secrete, prezenți pretutindeni în societate, sunt mereu gata să intervină de îndată ce apare o cât de infimă expresie de personalitate și dorință de libertate: „Te pot descompune când vreau. Ești o formulă, domnule. H_2O, carbon, azot şi încă ceva. Când arde, sfârâie. Dumnealui e om! Ce grozav se crede!"

(op.cit., p. 302) (op.cit., p. 302). Acest dispreț este indus prin dezbrăcarea omului de umanitatea sa (destrucție), iar dezbrăcarea la propriu a lui Anton Adam de ceea ce-i acoperă goliciunea avea menirea să-i amintească despre nimicnicia lui tocmai prin banalizarea omului din el: „Nu-i așa că e ridicol să ai idei când ești gol? Nu valorezi nimic. Nu ești nimic atâta vreme cât ești om. Abia Uniforma face ceva din tine. Uniforma îți dă dreptul să vorbești, pentru că nu te mai exprimi pe tine, ci națiunea și idealurile ei". Omul trebuie să reprezinte prin sine numai ceea ce este conform directivelor de stat devenite norme de conviețuire socială. Dacă societății i s-a inoculat „adevărul" că persoana are o identitate și nu alta, atunci acest „adevăr" rămâne lege care nu se discută: „Noi vrem să fii Peter Gast și ești Peter Gast. Pe nimeni nu interesează ce ai tu în cap" (op.cit., p. 303). Existența individului este instrumentată în mod abuziv de regulamente și constrângeri, care nu iau în calcul valoarea spirituală a omului.

Nu întâmplător personajul lui Antonie Plămădeală îl poartă în conștiința de sine pe Adam, nume care ne trimite la primul om din grădina Eden, a „Adamului" primordial. Naratorul ni-l prezintă pe Peter Gast, pretinsa identitate reală a lui Anton Adam, nu ca pe un personaj-mască ce are menirea să-l ascundă pe Adam, ci ca pe un accident nefericit al unor experimente inumane sau chiar antiumane. De la complexitatea expresiei adamice, de la manifestarea imaginii lui Dumnezeu în om (*imago Dei*), de la omul ca mister, acesta ajunge la o structură reducționistă plasată într-un cotidian morbid, terorizant, construit de voința arbitrară a sistemului totalitar. Acest mecanism de obstrucționare a individualității umane are menirea să-i înstrăineze pe indivizi unul de celălalt, întocmai precum observă naratorul că s-a întâmplat în legenda-„parabolă" despre Cronica de la Emden.

Suspiciunea generală, înstrăinarea și ura între indivizii unei comunități este o condiție *sine qua non* pentru a-i ține pe toți sub control și a-și menține puterea discreționară, după cum menționează în mod parabolic personajul Gast-Adam în legenda despre Hans: „Urându-se între ei, Hans știa că nu se vor putea uni niciodată împotriva lui" (op.cit., p. 229). În „lumea narativă" a romanului realitatea nu este departe de strategia de exercitare a controlului lui Hans: „În decursul anilor, numărul celor culeși de Poliție în miez de noapte din așternuturi și trimiși în locuri de nimeni știute și pe timp de nimeni cunoscut crescuse proporțional cu creșterea fricii. Abuzurile trebuiau impuse cu violențe, iar frica trebuia întreținută, ca un foc sacru al Diavolului, tot cu violențe" (op.cit., p. 123). Lăsat singur, în izolare, omul stăpânit de frică și incertitudine devine o piuliță fără voință de manifestare, incapabilă de orice sentiment de revoltă. Frica se insinuează chiar și în oamenii precauți până la patologie, precum, bunăoară, părintele Heiler, care ar fi vrut poate să iasă și să strige în gura mare „că nu e de acord", dar care, imobilizat de teamă, e în stare doar de niște reflecții interioare despre situația în care s-a pomenit: „Dumnezeu

îl părăsise, credea el. Poate pentru că abuzase de resortul de siguranță și se ascunsese mereu, bizuindu-se pe acest resort, în loc să rămână afară cu ceilalți și să facă ceva. Nu faci nimic ascunzându-te. Nu te poți eschiva din calea răului. Când dai înapoi sau te ascunzi, te-a și biruit. Ocupă el terenul. Nu poți rămâne în afara acțiunii lui, crezând că-l înșeli și că te păstrezi neatins dacă te retragi, dacă taci, dacă te prefaci că nu-l vezi, că nu știi că e rău, că nu ai nimic cu dânsul, că nu te privește – el cu ale lui, tu cu ale tale! Te contaminează chiar când te izolezi, mai ales când te izolezi" (p. 178). Desigur, părintele Heiler face o constatare destul de îndrăzneață pentru firea acestui tip de personaj. Câtă vreme problema răului nu l-a vizat, acesta și-a văzut de interesele proprii. Odată ce s-a pomenit asaltat de constrângerile sistemului, după uriașa și rușinoasa lașitate de care a dat dovadă față de omul Anton Adam, respectiv față de individul Peter Gast, preotul, care trebuia să stea neclintit de partea valorilor umane și să empatizeze cu cel aflat în suferință, preferă să se ascundă în zona de confort a unei lașități generale, disociindu-se de suferințele celui care tânjea după ascultare și înțelegere.

Asemenea disociere poate fi înțeleasă, pentru că, până la urmă, ea consonează cu instinctul autoconservării, manifestat bunăoară și față de Fiul Omului (Isus) atunci când Petru s-a dezis de trei ori de „Omul" dat în mâna tâlharilor. Drept scuză pentru lașitatea sa de a nu-l fi înțeles pe Gast-Adam, părintele Heiler îi reproșează lui Seebek că însuși cel ce are nevoie de înțelegere și compasiune nu pricepe realitatea și că de fapt Anton Adam ar trebui să știe „pe ce lume trăiește. Dacă îl întâlnești, să nu mi-l mai trimiți. Spune-i dumneata ce vrei. Eu sunt un om mai mort decât dânsul. Oricare ar fi el, să știe că suntem în felul nostru niște Petergaști, care înăbușim în noi câte-un Antonadam. Să nu se creadă buricul pământului. Noi la cine să ne ducem? Noi, ceilalți, Petergaștii!" (op.cit., 170-171). Așa după cum deduce însuși părintele Heiler, nici cea mai drastică vigilență nu l-a putut scăpa de ochiul feroce al poliției secrete, trimis într-un lagăr de concentrare și sfârșind în una din camerele de gazare, supranumite de narator drept „Cele mai bune școli ale tăcerii". Sistemul totalitar, ca expresie a răului absolut, nu iartă nimic. Căzut în angrenajele sale, omul este condamnat, chiar dacă mimează supunerea totală.

Un mijloc de teroare asupra omului pentru sistemul represiv este inocularea fiecărui individ a unui sentiment de vinovăție. Toți cetățenii orașului R erau în mod automat, anticipat, potențiali dușmani ai ordinii. Viața personală se limitează la o siluită solidaritate colectivă de opinii, convingeri, principii de viață de-a gata impuse de sus. Nu întâmplător oamenii vin de bună voie la poliție să denunțe orice și pe oricine. Întreaga societate trăiește sub teroarea delațiunii. E un principiu primordial surprins și de Aureliu Busuioc în romanul *Pactizând cu diavolul* în fraza-imperativ „denunță primul!" (1998, p. 192). Individul e pus sub semnul „prieteniei cu împăratul", impus să se asocieze și să se supună celui ce dictează binele său pentru

societate. Când nu mai „este prieten cu Cezarul”, omul devine „obiectivul” poliției secrete. Pe frontispiciul clădirii acesteia, menționează naratorul, s-ar potrivi să fie încrustată bine-cunoscuta sintagmă din infernul lui Dante „*Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*”. În calitatea sa de instrument al represiunii și deformării umanului, poliția secretă are mereu în vizor libertatea de conștiință a individului, până în cele mai ascunse cute ale vieții sale particulare. Întreaga comunitate a orașului R. se află sub teroarea de a nu fi chemat sau dus într-o bună zi la poliție ca să povestești cine și ce a vorbit. E modelul istoric de recunoscut și în regimul instaurat în România cu tancurile sovietice. Este o practică, pe care Nicolae Steinhardt o demască în *Jurnalul fericirii* (redactat la începutul anilor 1970), relatând cum trebuia să povestești anchetatorului, de exemplu, despre ceea ce „s-a discutat duşmănos” la o serbare de familie (2008, p. 58). Antonie Plămădeală surprinde un spectru larg de dezumanizare, atent la profunzimile tragice, dar și sublime (acolo unde curajul demnității înfrunta moartea) ale existenței umane dintr-o societate totalitară. Un Adam (Anton) care a vrut să le vorbească celorlalți despre sine, deschis și fără pilde este lepădat și dat pe mâna poliției secrete. De el s-au lepădat și cei apropiați. Chiar dacă Carol, supranumit nebunul, a ajuns la rădăcina adevărului, nu a putut să înduplece nici măcar inima unei mame, doamna Adam. E oarecum o retranscriere a scenei din afirmația evanghelică „A venit la ai Săi, și ai Săi nu L-au primit” (*Ioan* 1:11).

Identitatea lui AntonAdam/PeterGast este una fabricată de către sistem și forțat să i se supună. Orice abatere de la prescripțiile autorităților e pedepsită crunt prin epurarea individului. Până și povestea inserției de memorie, care i-a fost inoculată lui Anton Adam, pe care nu avea voie să o împărtășească, se dovedește până la urmă un fals. Până la urmă, adevărul se descoperă pentru cititor, nu și pentru personajele romanului, rămase în incertitudinea unor falsuri etajate într-un proces complicat de manipulare a conștiințelor. Cel care ajunge la castelul unde doctorul Murnau făcea experiențele sale de schimbare totală a fizicului uman este Carol, personajul cu cel mai redus grad de rudenie cu Anton Adam. Prieten din copilărie, el a fost unicul care a înțeles în mod sincer drama și suferința lui Gast-Adam. Deși de la bun început admitea faptul că individul care i se recomandase ca fiind Anton Adam era ceea ce spunea că este, fiind convins de identitatea lui Anton Adam, pune la îndoială verosimilitatea poveștii (detaliilor) din care sistemul a constituit această identitate (inserția de memorie). Dilema pentru Carol rămânea: care dintre cele două nume ale individului din fața lui exprimă adevărata sa identitate ființială? Or, după cum e lesne de înțeles, numele unei ființe umane este reprezentarea identității celui numit sau, după cum afirmă René Guénon, „«numele» unei ființe, chiar înțeles în mod literal, e efectiv o expresie a „«esenței» sale” (2013, p. 189). De asemenea, Antonie Plămădeală ilustrează în stilul dubitativ caracteristic situația de incertitudine a lui Carol: „Dacă povestea cu grefarea memoriei

era adevărată – și nu avea motive s-o pună la îndoială atâta vreme cât nu avea temeiuri științifice s-o refuze, acum, când știința făcea progrese nevisate și atâta vreme cât nu avea altă explicație verosimilă, după cum nu avea nici el însuși, Gast-Adam –, însemna că în fața lui se afla Peter Gast cu memoria lui Anton Adam, și nu era deloc o situație din care să alegi ușor numele omului, și nu numai numele, ci întreaga lui ființă, identitatea lui ontică, cum ar zice filosofii"(op. cit., p. 305). De aceea, Carol pornește în căutarea adevăratei povești sau a adevăratei realități care ar dezlega enigma unei sau altei identități Anton-Adam/Peter-Gast.

Surprinzător este faptul că nebunul Carol își dă seamă că dezlegarea misterului se află chiar în legenda din Cronica de la Emden ce povestește despre atrocitățile castelanului Hans. Dacă întregul roman *Trei ceasuri în iad* poate fi considerat o expunere parabolică despre crimele comise împotriva umanității de către un regim totalitar, atunci punctul focal în care converg toate nuanțele lumii artistice ale romanului este parabola despre castelanul Hans. Redus la tăcere, silit de către agentul lui Murnau să fie Peter Gast, Anton Adam nu găsește altceva de făcut decât să le vorbească celor dragi și prin această legendă de parcă le-ar vorbi în pilde. Prin discursul său de la început de an școlar, Peter Gast le vorbea de fapt nu despre atrocitățile lui Hans, ci despre cele trei ceasuri petrecute de Anton Adam în iad, încât unul din profesorii ce-l asculta ajunge să exclame: „– Vrea el să spună ceva cu legenda asta, dar nu înțeleg ce". Iar, în loc de răspuns sau o eventuală interpretare a legendei, profesorul aude în calitate de replica aproape axiomatică a societății lor (refrenul): „Mai bine că nu înțelegi" (op. cit., p. 230). Așadar, Carol, cel ce avea o menire aparte printre locuitorii orașului R., devine figura care aduce lumină peste întreaga poveste a transformării lui Anton Adam. Acest fapt se datorează firii sale de a sfida cu nebunia (prefăcută) normele și conduitele sociale impuse. Nefiind naivul ce ar vrea să răstoarne orânduirea socială, inventează ca pavăză de protecție nebunia. Carol are în comunitatea sa un rol aproape sacru (imaginea țapului ispășitor), este vocea tuturor celor ce se temeau să vorbească, e izbucnirea ființei lor fără a risca să fie trași la răspundere. Acest „nebun" devine manifestarea libertății de expresie a celor constrânși la tăcere de regimul totalitar polițienesc. Când Carol a dispărut în comunitatea orașului, Gast-Adam îl avertizează pe alt personaj, Seebeck: „Aveți nevoie urgentă de un nebun. Abia acum vă dați seama că acest Carol era sistemul vostru de scurgere a energiilor inhibate, refulate. Fără dânsul veți plesni, vă veți otrăvi. Era comod să luați focul cu mâna altuia. Cât îl lua Carol nu vă ardea, și voi, cu mâinile libere, puteați aplauda. Fiindcă nu mai este Carol, vă pândește pe toți ispita de a-i lua locul, așa ca un rău de înălțime, și voi nu sunteți prea inteligenți pentru asta" (op.cit., p. 310). Mai mult, Carol pare a fi „nebunul" care îl caută pe Anton Adam, de parcă ar căuta în societatea de indivizi dezumanizați identitatea de Om generic, pierdută, desfigurată de experimentele sinistre ale lui Murnau. Dispariția din

rândul comunității a lui Anton Adam leagă în conștiința mutilată de frică și teroare a cetățenilor din R. adevărul susținut de Gast-Adam și cel confirmat de Carol „nebunul", trezind un sentiment, târziu, de vinovăție: „Rămase «Carol nebunul». Doar cei mai apropiați, familia și prietenii, înțeleseră că «nebunul» spusese adevărul și că Gast fusese într-adevăr Anton, dar aceștia își trăiră în suflete durerea și vinovăția – , se izolară, și în cele din urmă pierdură și ei din vedere amenințarea lui Murnau" (op.cit., p. 343). De fapt amenințarea identității fizice și spirituale, desfigurate de un Murnau al regimului, aplana deasupra fiecărui individ ca un rău ce-și întindea umbra peste întreaga comunitate a orașului. Pornirea lui Carol în căutarea lui Adam este, de fapt, năzuința omului de a-l întâlni într-o bună zi pe „Adam" cel pierdut în deșertăciunea lumii și reconstituirea ființială a omului ce s-a lepădat de „Adam". Este năzuința permanentă de a ajunge la esența desăvârșită a „adamului" regăsit. Nu în zadar naratorul plasează spre final activitatea lui Carol într-o continuitate desfășurată într-un timp etern, numit după Eliade, *illud tempus*, din care nu a mai ieșit, „Carol nu s-a mai întors în R. Ultima oară când s-a auzit de el, îl mai căuta încă pe Anton". Romanul lui Antonie Plămădeală reconstituie în cheie parabolică atât drama existențială a individului mutilat de ideologia demonică a statului totalitar, cât și pe cea ființială ce se află în căutarea esenței chipului lui Dumnezeu în om, adică a „adam-ului" primordial. Răul poate fi învins sau anihilat doar prin angajarea continuă de căutare a omului în ființa fiecărui individ mutilat cândva de un „Murnau".

O reprezentare a răului în expresie ideologică totalitară o putem identifica și în alt roman scris în aceleași condiții existențiale din societatea comunistă, *Povestea cu cocoșul roșu* (1964) de Vasile Vasilache. Romanul lui Vasile Vasilache ilustrează în același mod parabolic povestea de început a unei noi orânduiri sociale. Este vorba despre satul moldovenesc, care „tam nisam" ajunge peste noapte că trebuie să-și ducă viața de acum în acolo după noile principii impuse de ideologia comunistă. Acțiunea romanului se desfășoară într-un cadru realist cu puternice accente parabolice și are în prim-plan noile condiții de viață ale țăranului basarabean impus de regimul totalitarist sovietic experimentelor colectivizării și masificării conștiințelor. Peste satul moldovenesc, scrie autorul, „veneau vremuri noi-nouțe", încât țăranii se minunează și se miră în modul mucalit propriu lui Vasile Vasilache: „- Măi, da ce de-a tehnică vine! Măi, da ce ordine pogoară! Ce are să fie, ce are să fie…" (Vasilache, 2013, p. 57). Bineînțeles, între atâtea „noutăți", cel mai straniu este povestea cu cocoșul roșu, poveste tragică și hazlie, care, odată pornită, nu mai pare să mai ajungă la un sfârșit oarecare, despre colectivizarea țăranilor și presiunile de standardizare a conștiințelor lor conform prescripțiilor ideologiei comuniste. Noua condiție a individului, care deja nu mai este țăranul de odinioară, ci colhoznicul sau „prim-colhoznic", după dorința expresă a președintelui de colhoz Mihuț Ivanâci.

De fapt, Serafim Ponoară reprezintă în mod parabolic eșecul imperativelor de partid de integrare a omului în „minunata" lume nouă a satului colhoznic. O lume în care sentimentul de „eu" trebuia înlocuită cu cea de „noi", precum surprinde și Evgheni Zamiatin în romanul antiutopic *Noi*. Acest lucru îl sugerează puternic în romanul lui Vasilache mustrarea aspră a profesoarei Elena Ivanovna, înfuriată pe un copil care voia să formuleze un răspuns la persoana întâi: „– Nu e frumos să spui: «Eu, eu», individualistule! De câte ori vă spun și repet: «Noi!». Așadar, cine e în stare să-mi descrie ceea ce vedem cu toții, dracilor?" (Vasilache, 2013, p. 259). Această nouă ordine apare, într-o reprezentare caricaturală, în agitația propagandistică asumată de văcarul satului, Anghel. Or, după cum ar fi trebuit să-i fie destinul său prevăzut de conotația sa onomastică (după principiul „numele este destin", „numele este predestinare"), personajul Anghel din *Povestea cu cocoșul roșu* este în aparență un trimis al binelui. În realitate, acesta este mai degrabă întruchiparea răului. Cuvântul grecesc ἄγγελος (ángelos) înseamnă trimisul, împuternicitul, mesagerul, crainicul și are de cele mai multe ori conotații pozitive. În contextul romanului, personajul Anghel devine totuși un mesager, întocmai după principiul observat și de Nikos Kalampalikis, „Les noms créent des réalités symboliques et sous-tendent, font naître – ou renaître – des représentations sociales"[5] (2015, p. 2018). După ce renunță să mai fie văcarul satului, se angajează poștaș. Însă țiganul Anghel devine mai întâi de toate un „anghel" al ideologiei comuniste, cu toate ingredientele propagandistice și de comportament de „împuternicit", de comisar ideologic al noii ordini politice și sociale. Fiind și crainicul radioului din sat, când are ocazia, nu ezită să-l denigreze, în stilul „tovărășesc" binecunoscut al intransigenței bolșevice, pe Serafim Ponoară, țăranul naiv și autentic. Astfel, Anghel ajunge să fie cel ce dictează legea în sat, „scornește zacoane" dintre cele mai deocheate, așa încât oamenii, din bunăcuviință, tac, lăsându-l să-și facă mendrele. Mai bine să taci, socoteau ei, și să „nu-l zădărî(i) pe Anghel, că n-o scoți la capăt cu el nici la Paștele calului" (op.cit., p. 218). Or, tocmai un asemenea om, impulsionat de rea voință, neînduplecat și insensibil la nevoile oamenilor, ajunge să fie „funcționarul" ocupat de propaganda ideologică a comunismului, impunând oamenilor un proiect utopic de societate, un „bine" colectiv:

> „[…]Ce se mai aude pe acolo, pe la voi, pe la activ, Anghele!
>
> – Bine, răspunde văcarul, care din *cultaarmeeț* (ostaș al frontului cultural) a devenit acum agitator. Facem poreadcă, ordine, disciplină… Brațul de fier spre fericire ne mână! Ai să vezi mata ce viață are să se aștearnă în satul nostru, prin casele noastre… Nu crucile și răstignirile, da secera și ciocanul ne-mbie!

[5] Trad. Proprie: „Numele creează realități simbolice și stau la baza lor, dau naștere – sau renaște – reprezentări sociale"

– Frumos, Anghele, chiar aşteptăm. Of, dacă te-ar auzi Cel de Sus şi s-ar milostivi să aştearnă binele de care grăieşti…" (op.cit., p. 56).

Romanul lui Vasile Vasilache reface aceleaşi reprezentări de principiu ale răului totalitar, ca şi în romanul *Trei ceasuri în iad*. Numai că în acest caz răul ideologic este ilustrat în nuanţe ironice, efectele sale apar ridicule prin grotescul intenţiilor şi consecinţele burleşti. Ridicolul este alimentat abundent de faptul că agentul „noului" nu este nimeni altul decât văcarul satului, despre care criticul literar Andrei Ţurcanu spune că e o „creatură străină, cu o genealogie incertă şi confuză, una dintre primele întruchipări literare ale devenitului sovietic «om nou»" (2015, p. 146-151).

În sens existenţial, Serafim ajunge să „coabiteze cu dubletul său ontologic" (expresia lui A. Ţurcanu) pentru un compromis de circumstanţă spre a reface ceea ce Anghel strică. Serafim e personajul care pare că se asociază cu Anghel, însă e conştient că acesta e cel ce aţâţă răul. Nu în zadar naratorul menţionează că acolo unde sunt ei la un loc încăierarea este iminentă. Doar în acest sens am putea spune că Serafim coabitează cu Anghel, doar pentru ca situaţia să nu degenereze iremediabil. Mai mult, ce era de lepădat pentru Anghel, era luat de bun de Serafim, însă nu era luat neapărat pentru sine, ci pentru a face un bine dezinteresat. Prima dată ia de nevastă o fată lăsată însărcinată de Anghel, care a ajuns disperată la moaşa satului, Nădejdea, să-i dea ceva ca să scape de „plod". Al doilea lucru lepădat de Anghel a fost cireada satului. În infinita mărinimie a sufletului său, Serafim acceptă să facă un bine sătenilor şi să meargă cu cireada. Astfel, el ajunge să dea prioritate nevoilor celor din jur în detrimentul propriilor nevoi, aşa după cum anunţase iniţial: „Oameni buni, cu dragă inimă m-aş duce eu, da am rămas să-i duc mâncare nevestei… şi după aceea să trag o fugă la PEDERE (locul de muncă unde a fost repartizat Serafim), că s-o supăra şi acolo" (op.cit., p. 173).

Un asemenea caracter pare a fi similar cu al personajului Carol din romanul lui Antonie Plămădeală sau a idiotului Prinţul Mîşkin din romanul lui Dostoievski, care nu se integrează în societate, tocmai din cauza elanurilor lor altruiste. Sunt personaje care vor şi înfăptuiesc binele din însăşi puritatea şi inocenţa fiinţei lor. Nu în zadar „Povestea cu cucoşul roşu" debutează cu bine-cunoscuta parafrază de la începutul *Evangheliei* după Ioan (dar şi a cărţii *Facerea*), „La început era bouţ". Este, credem, expresia prin intermediul căreia naratorul vrea să accentueze faptul că realitatea fiinţială din lumea lui Serafim se află sub semnul inocenţei, nealterării, tainei primită ca şi Prinţul Mîşkin din învăţătura evanghelică. Până şi scripcarul despre care naratorul sugerează că şi-a vândut sufletul diavolului („unei minciuni"), recunoaşte în Serafim mărinimia esenţei sale umane: „– *Fato, ce bărbat ai tu, nu-s aşa suflete nici pe Lună: vorbeşte cu necuvântătoarele*. De dimineaţă aştept, poate a sudui, poate a cârti, poate a cruci, da' el numai de

dragoste vorbește" (op.cit., p. 214). Cu toate acestea, Serafim trebuia să „intre în rând cu lumea", adică să renunțe la comuniunea lui cu natura și să se civilizeze. Posibilitatea pactizării cu lumea nouă „propovăduită" de către Anghel trebuia să pornească de la înăbușirea personalității lui Serafim, respectiv a altruismului său, și să treacă de la un *bine* perceput la nivelul individual la un *bine* comunitarist utopic, întocmai cum era silit s-o facă și sălbaticul John din *Minunata lume nouă* a lui Aldous Huxley.

În personajul Serafim Ponoară regăsim proiectată parabolic marea dramă provocată de regimul sovietic satului basarabean: moartea „ȚĂRANULUI" și suprimarea „OMENIEI". Teroarea prin colectivizare și propagandă sovietică asupra satului și a oamenilor său are drept consecință fracturarea identității arhaice a țăranului, îndepărtarea lui de lumea mitică a satului moldovenesc, distrugerea ființială a habitatului său (satul de dinaintea colectivizării). În acest sens, se poate aminti și de unele similitudini cu problematica răului ideologic dintr-un alt sistem represiv (venirea albilor peste populația africană sau capitularea vieții tradiționale africane în fața modernității aduse de omul european) surprinse în romanul *Things Fall Aport* (*O lume se destramă*) (1958) de Chinua Achebe. Sub pretextul înfăptuirii binelui (misionarii propovăduiau un alt etalon al binelui), se distruge în fond latura identitară a unei lumi. În cazul romanului *Povestea cu cocoșul roșu*, vorbim de o lume în care cântarea pitpalacului era urmărită cu respect de către om, precum o făcea bătrâna găsită de Serafim în ponoarele satului vecin distrus de alunecările de teren. Femeia poartă același nume cu al mamei lui, Ileana, supranumită în aceeași manieră ca dânsul Râpoaica (Ponoară), fiindu-i pe deasupra, după cum se află mai târziu, și soacră. Pentru bătrâna Râpoaia timpul și veșnicia erau legate de cântarea pitpalacului, de comuniunea cu acest cânt despre care îi povestește lui Serafim cu cea mai mare înflăcărare: „Știi tu, copile, că nu ceasornicul măsoară vremea? Ceasornicul numa' a micnicitomul, de nu-și vede fapta decât în ceasornic! și, grav, încheie: Da' pitpalacul îi dă cuprindere…" (op.cit., p. 280). Nu întâmplător Serafim simte nevoia să mai dea o dată pe la ponoare, să mai „guste" din misterele cosmice, după care are să se așeze și el la casa lui alături de nevastă. Nu însă înainte de a spăla rușinea achiziției sale de la iarmaroc, în care este sugerat intertextual schema trocului păgubos al lui Dănilă Prepeleac. Or, într-un caz și-n altul, ambele personaje de poveste, Serafim și Dănilă, nu au trecut examenul de capacitate numit *Iarmaroc*, pentru că prin însăși achiziția făcută se putea defini personalitatea și incapacitatea individuală de a se putea integra într-o comunitate cu alte valori decât cele ale satului tradițional.

Într-o oarecare măsură, și personajele din cele două romane de referință ale lui Vladimir Beșleagă (*Zbor frânt* (1966) și *Viața și moarte nefericitului Filimon…* (scris în 1969-1970 și publicat în 1988)) sunt încadrate în perspectiva terorii la care este supus omul satului

moldovenesc de ideologia totalitaristă sovietică. Un Isai, care acceptă coabitarea cu puterea, „prietenia cu Cezarul" având drept victimă tragică pe fratele său Ilie; un Filimon, sacrificat de tatăl său, sclav al viziunilor sale comuniste despre lume. Prin proza sa, Vladimir Beşleagă ţine să ilustreze regimul totalitar comunist, nu doar ca pe un fenomen socio-politic ce instalează o nouă ordine a „răului", precum în romanul lui Vasile Vasilache, ci ca pe un agent agresiv care produce drama fiinţială a omului. Regimul politic vizează deopotrivă comunitatea în întregime şi personajele în particular. Ca şi în cazul romanului *Trei ceasuri în iad*, personajului lui Beşleagă, Filimon, regimul, în înfăţişarea tatălui devorator, îi mutilează conştiinţa, istoria, fiinţa omului, în aşa fel, încât personajul însuşi nu se recunoaşte, nu se mai înţelege, iar viaţa şi destinul îi este un adevărat coşmar, fără un rost şi fără scop uman. Tatăl devorator, Nechifor Fătu, este, după cum afirmă criticul literar Alexandru Burlacu, „produsul firesc al disciplinei şi ordinii totale, o jertfă a sistemului totalitar. Este ceva ce uneşte lumea romanului, ceva obscur ce coboară în rădăcinile fiinţelor; toţi sunt cuprinşi de spaimă, sfâşiaţi de dureri fizice şi metafizice, se simt în pericol permanent, şi stăpân, şi slugă se mişcă într-un univers terifiant; toţi parcă nu au scăpare trăind concomitent în două lumi: reală şi imaginară" (2014, p. 111). Vladimir Beşleagă, ca şi Antonie Plămădeală, au abordat problema laturii obscure, nevăzute, a omului, dilemele şi confruntările lui interioare, nu mai puţin importante ca problemele mari ale istoriei: foamea, războiul, deportările şi alte fapte sângeroase ale regimului. Fiecare personaj al autorilor basarabeni caută o cale de recuperare a fiinţei pierdute, întorcându-se acasă, la obârşia neamului cu care individul reface legătura metafizică. Învinşi, ei învinge oarecum sistemul, eliberându-se de sub povara acestuia prin experienţe interioare dramatice.

Problema răului ideologic a fost abordată şi de către Aureliu Busuioc în romanul *Pactizând cu diavolul*. Publicat în 1998, acţiunea romanului se desfăşoară în Basarabia anilor '50 ai secolului trecut şi are în prim-plan integrarea „de bunăvoie ori de nevoie", prin resemnări sau compromisuri, a indivizilor în sistemul politic totalitar-sovietic. Nu e surprinsă doar situaţia social-politică din Basarabia anilor '50, dar şi mecanismele diabolice de deznaţionalizare a populaţiei prin distrugerea individualităţii umane şi a identităţii culturale (îndeosebi lingvistice) puse în funcţiune de noul regim. Acest mecanism de constrângere este unul străvechi, regăsit şi în pilda lui Esau care şi-a vândut dreptul de întâi născut pentru o „ciorbă de linte" (*Facerea* 25:29-34). Naratorul nu lasă niciun dubiu: „Cât de uşor cedăm, cât de uşor ajungem la compromisuri cu noi înşine când e vorba de ciolan! În cazul meu friptura este posibilitatea de a înţelege şi de a fi înţeles cât mai uşor de cei din preajmă… Mizerabilă chestie! E cum ai lua un prunc de la ţâţa secată a mamei şi l-ai potrivi la sfârcul generos al doicei: un pic de mofturi la început, oricum, nu mai răsună glasul acela pe care-l ştie din embrion, dar plinătatea debitului de

lapte șterge repede memoria duioșiei neprefăcute…" (Busuioc, 1998, p. 61). Or, după cum bine am putut observa, și în acest caz, răul ideologic are aceeași țintă, ca prin intermediul unor mijloace restrictive să mutileze conștiința umană, să-i corupă identitatea, să-i șteargă sentimentul de apartenență națională, în cazul în care individul se opunea era eradiat din societate sau deportat în Siberia, aspect pe care l-am analizat cu referire la reconstituirea dramei naționale într-un film documentar realizat de Leontina Vatamanu (Ivanov, *Reconstituirea*, 2020). Capitularea în fața sistemului și încadrarea în acesta este pus de către Aureliu Busuioc sub semnul „pactului cudiavolul": „Cred că pentru prima oară în lume ar putea vedea oamenii un semen de-al lor rugându-se lui Dumnezeu să-l ajute a deveni ticălos. Să-l ajute în încheierea unui pact cu diavolul…" (op. cit., p. 193). Ceea ce nu este doar drama personajului Mihai Olteanu, din ale cărui însemnări se constituie subiectul romanului, ci și drama unei întregi națiuni, și drama fiecărui individ dintr-o societatea cu politici represive și impunere de ideologii utopice.

O situație oarecum asemănătoare o putem observa și în romanul *Iepurii nu mor* (2002) de Savatie Baștovoi cu intruziuni în spațiul basarabean din anii socialismului dezvoltat. Specificul acestei lumi datorează mult viziunii de narator – un copil din clasa a III-a pe nume Alexandru Vakulovskii, zis Sașa. Represiunea comunistă este înfățișată prin sinceritatea și inocența copilului, supus unui proces de sovietizare continuu prin intermediul sistemului de educație al epocii, despre care am mai vorbit și cu alte ocazii (Ivanov, *Hibris-ul*, 2020). Viziunea despre lume, pe care și-o formează micul protagonist, oscilează între ceea ce i se predă la școală și între experiențele personale, reale și imaginare, de acasă și din mijlocul naturii. Savatie Baștovoi surprinde foarte bine pervertirea imaginației copilului de către profesorii care apreciază doar aparențele, doar ceea ce e conform prescripțiilor ideologiei de partid. Or, gândirea copilului, imaginația sa luxuriantă, visele sale par a fi cu mult mai presus chiar și decât a profesorilor obtuzi, care nu-l scot din etichetările vulgare de bou și prost. Pentru ei mirificul copilăriei emanat de lumea interioară a acestui elev este de neînțeles.

Tânăra generație este educată în spiritul unui colectivism radical după principiul „hipnopediei" (sugestii induse în timpul somnului) din romanul *Minunata lume nouă* explicat cu înflăcărare de către Directorul Centrului de Incubație și Condiționare: „mintea copilului *se contopește* cu aceste sugestii și suma sugestiilor *formează* mintea copilului. Și nu numai mintea copilului. Și mintea adultului – pentru toată viața. Mintea care judecă, și dorește, și decide – alcătuită din aceste sugestii. Dar toate aceste sugestii sunt sugestiile *noastre*!" (Huxley, p. 2011, p. 34). Într-o manieră similară universul copilăriei din romanul *Iepurii nu mor* este construit în timpul careurilor școlare prin raportarea antitetică la copiii de dinainte de revoluția lui Lenin și la copiii din spațiul capitalist, evidențiindu-se desigur marile privilegii ale minunatei lumi din care

fac parte. Fragmentul din textul lui Leonid Leonov, dat citirii de către profesorul Profir Matveevici în fața întregii școli, este edificator: „Toți oamenii celebri ai epocii, ale căror portrete vă înfrumusețează școlile voastre, de mici au trăit în lipsuri, au trecut prin viața grea din subsoluri și au cunoscut vocea aspră a stăpânilor. Ei munceau la egal cu tații lor și au cunoscut pe pielea lor prețul bucății de pâine, puternic sărată de lacrimile nemângâiate ale copilăriei. Ei n-au avut nici case de pioneri, nici stadioane și nici Artec… Puterea sovietică v-a izbăvit de sărăcie, subsoluri și insuportabile înjosiri sociale. Nicio hotărâre a conducerii nu are loc fără a ține cont de faptul cum se va răsfrânge ea asupra copiilor și viitorilor copii și a propriilor voștri copii. Zâmbetul copilului devine scopul principal al statului nostru. De la voi se cere doar a învăța bine la școală și o atenție iubitoare pentru bunurile obștești" (Baștovoi, 2012, p. 171).

Educația este realizată prin intermediul unor sloganuri și prin relatarea unor povești moralizatoare ideologizate. Idealurile umane sunt raportate la modele pseudo-exemplare dictate de la centrul de propagandă, spre a inocula copiilor pseudovalorile comuniste. În mare parte, aceste valori se referă la figura lui Lenin ca model al omului perfect, la eroii care au luptat în război și au apărat Uniunea Sovietică „de teroarea capitalistă" și la importanța afilierii la un „grup", iar acest grup trebuia să fie neapărat cel comsomolist. Surprinzător este faptul că, în ciuda propagandei unde copiilor nu li se vorbea nimic despre Dumnezeu, insuflându-le constant doar ura față de pretinșii dușmani ai URSS, totuși din conștiința copilului Sașa n-a putut fi ștearsă percepția despre Dumnezeu. Dumnezeu era exclus din ecuația lumii. Divinitatea în conștiința individului sovietic este marcată de figura „hegemonică" a lui Lenin. În conștiința copilului din romanul *Iepurii nu mor*, Lenin supraveghează fiecare gând, fiecare acțiune a copilului. Prin intermediul tabloului plasat deasupra clasei copilului i se insuflă gândul că Lenin îi observă fiecare mișcare („Lenin stătea deasupra clasei și vedea tot" (op.cit., p. 11)), întocmai precum figura lui *Big Brother* (Fratele cel Mare) din romanul lui George Orwell, „O mie nouă sute optzeci și patru" („FRATELE CEL MARE STĂ CU OCHII PE TINE" (op.cit., p. 8)). Savatie Baștovoi surprinde cu subtilitate perfidia cu care acționează structurile de propagandă pentru suprimarea credinței, a voinței de gândire și de acțiune spontană, liberă.

O bună parte a reflecțiilor personajului principal își au izvorul în frământările sale din sânul naturii, departe de matricea ideologică a școlii. Mersul în pădure după brebenei pentru porci reprezintă pentru protagonist un prilej de liniște și contemplație, un moment pe care și-l oferă spre a se bucura de frumusețea naturii. Evadarea lui Sașa în sânul naturii, după cum era și obișnuința lui Serafim Ponoară din romanul *Povestea cu cocoșul roșu*, este un bun prilej pentru bucuriile simple ale copilăriei. Pentru Sașa, Dumnezeu încă mai este prezent în mijlocul naturii, iar scara de care se împiedica este un indiciu că Dumnezeu încă nu a plecat în cer: „Era însă un

sentiment plăcut să știi că el se află acolo. Și că de fiecare dată când te împiedicai de scara aceea uriașă îți venea în minte gândul că Dumnezeu nu a plecat încă și încă se mai poate să-l întâlnești într-una din zile" (op.cit., p. 97). Astfel, rutina zilnică de acasă devine pentru copilul Alexandru unica posibilitate de a se sustrage din câmpul de opresiune al ideologiei oficiale. În gândurile lui ia naștere o altă lume, liberă de viziunile profesorilor îndoctrinați și obtuzi, care se identifică, în temei, cu „Poliția gândirii" din distopia lui Orwell. Nu întâmplător romanul se încheie cu ziua de 31 mai, o sugestie parabolică a unei libertăți adevărate. În această zi se termină anul școlar, iar Nicolai Arsenievici dă drumul iepurilor în pădure.

Năzuința lui *homo sovieticus* de a gusta într-o bună zi din bucuria adevăratei libertăți devine mai pronunțată în alt roman al lui Savatie Baștovoi, *Audiență la un demon mut* (2009). Deși acțiunea romanului pare a avea unele coordonate ușor de recunoscut în istoria recentă a Basarabiei, autorul schițează un itinerar fantastic conspiraționist, în spatele căruia s-ar ascunde un guvern mondial. Personajul central, Victor Rotaru, este o figură proeminentă de pe scena politicii statului nou creat, Republica Moldova. Prezentat drept un etalon al demnității umane, el este plasat în mijlocul unei lumi a deconstrucției tuturor valorilor fundamentale. Romanul ne prezintă lupta disperată a omului care vrea să fie corect în primul rând față de sine, dar și față de poporul din care face parte. Într-o lume în care se acționează în mod vădit în numele răului, Victor Rotaru este naivul ce luptă asemeni lui Don Quijote cu morile de vânt, cu sistemul construit după un model diabolic, un sistem de guvernare care a luat naștere din pactizarea noilor reprezentanți ai clasei politice cu structurile obscure ale unei ordini gândite și promovate din centrul unor grupuri oculte. Noua ordine mondială descrisă de către Savatie Baștovoi ia naștere pe ruinele fostului sistem totalitar comunist al unei Românii în care o bună parte dintre liderii religioși au slujit mai degrabă sistemul decât Biserica. Noua ordine mondială asociată principiilor democratice preia moștenirea abuzurilor din societatea totalitară. Mizează pe caractere lipsite de caracter. Fenomenul „marionetelor", atât de caracteristic suprimării libertății din societățile totalitare, este valorificat din plin de noua ordine mondială. Dacă în totalitarism organul represiv prin care statul acționa și își impunea punctul de vedere erau serviciile speciale, cunoscute în alte distopii amintite de noi ca fiind poliția secretă, funcționarul de partid, poliția gândirii ș.a., în noua ordine mondială organul represiv prin care acționează statul este presa.

Omul din romanul *Audiență la un demon mut* este controlat de către mijloacele de informare în masă, îndeosebi a conferințelor și a comunicatelor de presă, folosite drept un mijloc de constrângere și de amenințare. Viața unui individ depinde de cel mai neînsemnat reportaj, care îl prezintă fie într-o lumină favorabilă, fie una denigratoare: „dacă n-o să vă faceți treaba, tu și colegii tăi o să vă vedeți mutrele astea idioate în ziarele de mâine, cu toată povestea vieții

voastre!" (Baștovoi, 2009, p. 44). Astfel, partea cu adevărat demonică prin care se intervine asupra unor procese din societate este tocmai că omul a ajuns să fie foarte ușor șantajat de către această nouă putere numită mass-media: „Arma tradițională într-o astfel de luptă rămânea calomnia. Presa românească, aservită masoneriei mondiale, avea să devină vehiculul principal care avea să ducă tonele de murdărie în casele și în inimile oamenilor creduli și dezinformați" (op.cit., p. 46).

Pervertirea caracterelor și a valorilor umane prin intermediul manipulării opiniei publice a creat premisele unui control absolut chiar și atunci când oamenilor li se vorbește de libertate și democrație. În funcție de interesele urmărite de către oculta mondială, se aprobă reguli și legi impuse, ulterior spre a fi respectate, societății deja pregătite de dinainte pentru a le accepta. Deși pare să anunțe subiectul celuilalt roman distopic al lui Savatie Baștovoi, *Diavolul este politic corect* (2010), romanul *Audiență la un demon mut* este continuarea reflecției supra problemei răului ce se manifestă prin intermediul orânduirilor sociale și al legilor făcute de către păpușarii politici. În orice caz, autorul dezvoltă un fir logic după principiul – efectul are o cauză sau, altfel spus, probarea în plan ficțional a posibilelor deveniri (sau devieri) ale răului care se manifestă în societatea controlată politic din ce în ce mai agresiv. Nu în zadar se consideră că autorii de texte distopice au capacitatea de a anticipa unele evenimente ce-au să se producă în viitorul apropiat. Și acest fapt se datorează înțelegerii mecanismului după care se produce și are să se producă un anume experiment social, după cum foarte bine au reușit la vremea lor s-o facă Evgheni Zamiatin sau Aldous Huxley. Sau poate datorită deschiderii sensibilității artistice la înțelegerea problemelor sociale, lucru de care era convins și Jung atunci când afirma că „arta întotdeauna cuprinde, în avans, în mod intuitiv, schimbările viitoare ale conștiinței generale" (*Opere*, vol. 10, 2011, p. 99).

Gradul de percepere a răului în cele trei romane ale lui Savatie Baștovoi se desprinde parcă dintr-o axă temporală gradată în care răul se manifestă din ce în ce mai grav. În romanul *Iepurii nu mor*, răul se manifestă oarecum inofensiv în raport cu recentele atrocități ale războiului, însă, odată cu impunerea unor modele existențiale și suprimarea prin intermediul legilor a libertăților fundamentale ale omului, răul devine în romanul *Audiență la un demon mut* mult mai grav și mai incisiv decât cel din perioada sovietică, resimțit de către personajul Sașa din romanul *Iepurii nu mor*. Iar gravitatea acestuia pare să se amplifice după principiul – din rău în mai rău. Autorul indică o posibilă pistă de escaladare, probând în plan ficțional o posibilă direcție spre care se poate îndrepta sau până unde poate ajunge acest rău, situație enunțată oarecum profetic de către protagonistul romanului Victor Rotaru: „familia ca atare va dispărea în viitorul apropiat. Copiii vor fi crescuți și educați în cazarme, ca nașteBatalioane, iar cei care vor

arăta semne de boală vor fi uciși la naștere sau în primii ani de viață. Nu vor mai exista invalizi și bătrâni incapabili de muncă. Viața va avea un termen limită, după care «mașinăria umană», cum o numea autorul acestui proiect demonic publicat cu mulți ani în urmă în *Times*, va fi oprită. Moartea asistată va fi la fel de răspândită ca avortul" (op.cit., p. 240). Autorul denunță mecanismele prin care se produce dezumanizarea și masificarea individului. Romanul *Audiență la un demon mut* poate fi considerat o parabolă necruțătoare la adresa funcționarilor care, în loc să fie de partea lui Hristos sau de partea intereselor naționale ale poporului din care fac parte, aleg să fie supușii unui „demon mut", reprezentantul ocultei având drept scop noua ordine mondială. Punând față în față două tipuri de caracter, cel doar numit Preasfințit și cel ce prin ascultare și smerenie a ajuns să fie Preasfințit, autorul surprinde efectele produse în timp: unul seamănă ură, altul înmulțește iubirea față de aproapele. Unul făcut Episcop de către serviciile speciale ale ocultei mondiale, iar altul devenit Episcop prin trăirea intensă a valorilor creștine în comuniune cu Dumnezeu, un Episcop ce risipește pe credincioșii plini de râvnă pentru Hristos și alt episcop ce adună credincioșii în jurul adevărului evanghelic. Un exemplu de individ fabricat în laboratoarele de dezumanizare și un exemplu de demnitate umană care nu a acceptat colaborarea cu sistemul chiar și cu riscul vieții. Aceste dublete de ființe umane total opuse denotă o expresie mitică de constituire ființială a omului după modelul celor două naturi coexistente în acesta, binele și răul, relevat, după cum am observat, și în mitologia românească (omul „meșterit" de către Nefârtate și desăvârșit de către Fârtate). Acest motiv al dublării, în care un personaj este reflexia inversă a caracterului celuilalt, poate fi întâlnit și în romanele analizate anterior, *Trei ceasuri în iad* și *Povestea cu cocoșul roșu*, unde unul e produsul sistemului, numit Peter Gast și altul e omul originar, autentic, nerecunoscutul Anton Adam sau opoziția dintre firea propagandistului și arțăgosului Anghel și firea țăranului credul și săritor la nevoie Serafim Ponoară.

Prin definiție, un Episcop este considerat a fi un etalon al demnității umane și ar trebui să fie „fără prihană", adică să întrunească toate virtuțile. Or, Episcopul „K" din romanul lui Savatie Baștovoi este prea departe de semnificația primară (în accepția apostolică) a ceea ce presupune a fi un episcop (επίσκοποϛ-supraveghetor). În acest caz, naratorul surprinde cu lux de amănunte toate dedesubturile care au contribuit la crearea unui pseudo-episcop, un Episcop fără merite, „făcut" în urma unor înțelegeri de culise. Episcopul „K" e lipsit de verticalitate, „moștenind caracterul tatălui său", care „a fost un om cuminte și fără personalitate", e considerat de către Mitropolitul responsabil de șlefuirea piuliților pentru sistem ca fiind „o lepădătură din Bucovina, bastard nenorocit și prost". Este ilustrarea tipului uman pe care sistemul îl selectează și-l pregătește ca să-i fie slugă supusă și docilă.

Toate acțiunile întreprinse în raport cu acest viitor Episcop sunt îndreptate spre crearea tipului de caracter mai aproape de demonic decât de unul evlavios. Astfel, „Episcopia îl transformă pe sfiosul Dacian (numele de mirean al Episcopului „K") într-un tiran". Timp în care căpătase „putere să comande și să hotărască destinele a mii de oameni. Această putere îl nebunea și îl făcea să schimbe tot ce ieșea în cale. Preasfințitul schimba chiar și lucrurile care mergeau aparent bine" (op.cit., p. 69). Pentru Preasfințitul „K" schimbarea devine un scop în sine sau, cum am mai spune, reformă de dragul reformei. Un fel de „revoluție permanentă" ca la Lev Davâdovici Troțki. Scopul urmărit de reformă nu este schimbarea lucrurilor în bine. Astfel, răul ia naștere din însăși reaua intenție a celor ce fac legi, care uneltesc răul prin fiecare ordonanță emisă, asemenea Castelanului din legenda din Emden din romanul lui Antonie Plămădeală *Trei ceasuri în iad*. Funcția de mutilare a ființei umane originare din legenda din Emden este preluată de către doctorul Murnau, „modelator de chipuri și de identități umane" (Țurcanu, 2020). Aidoma castelului predestinat să fie un loc al desfigurării de oameni, tot așa este și sistemul descris de către Savatie Baștovoi ce are menirea să fabrice servi. Când aceste slugi nu mai sunt trebuincioase, sunt schimbate cu altele, mai bine pregătite și mai eficiente. Tocmai cu asemenea tipare umane vine să lupte personajul Victor Rotaru. În schimbul renunțării la cauza sa de a lupta cu „morile de vânt" și acceptarea ofertei de a fi până și mitropolit, alege disocierea de tot acest sistem de înrobire, iar în semn de refuz exclamă sec: „– Să mă ferească Dumnezeu de mitropoliții făcuți de voi!" (op.cit., p. 256). Deși știa într-adevăr cum stau lucrurile, alege să meargă în audiență la unul din factorii de decizie a acestui sistem și să se convingă de ceea ce doar a dedus în timpul cercetării sale. Iar datorită faptului că nu a îngenuncheat în fața „demonului mut" și nu a pactizat cu sistemul pe care-l conduce a fost eliminat din ecuație, după cum fusese eliminat și imprevizibilul și incontrolabilul Episcop Mitrofan.

Amploarea răului capătă cote grave în romanul *Diavolul este politic corect* (2010) prin implementarea la scară mondială a unor legi diabolice. Legile sunt adoptate ținând cont de statistici seci și nicidecum de realitățile omului concret. Omul a devenit doar ce se poate exprima prin consum, o cifră dintr-un ansamblu de cifre. Rostul lui se limitează la un număr dintr-o listă, nimic mai mult sau, cum se exprima Jung cu referire la condiția individului masificat din societatea modernă, „omul ca unitate socială și-a pierdut individualitatea și a devenit un număr abstract în statistica unei organizații. El nu mai poate juca decât rolul de unitate interșanjabilă și infinitezimală" (*Opere*, vol. 10, 2011, p. 282). Sistemul a scos din calculele sale factorul uman, a lipsit omul de sentimente umane. Grăitoare în acest sens este scena în care protagonistul află despre moartea mamei sale, Iacob Kohner. Scena e reflectată oarecum în maniera lui Albert Camus (*Străinul*). O simplă lege, și anume Legea 182/110, reglementa (impunea) 65 de ani ca

termen limită a vieții umane. Astfel, legea devine o paradigmă radicală prin intermediul căreia se impune un control absolut în raport cu libertățile omului, iar unicul drept al omului care totuși este respectat în această distopie este doar dreptul la moarte. Acest radicalism politic nu face decât să scoată din om până și cea mai mică fărâmă de milă sau de compasiune față de durerea aproapelui. De fapt, aproapele este scos din viața individului, lăsându-l pe acesta de unul singur în fața statului și în fața sistemului de legi care trebuie respectate cu orice preț.

Or, legile și reglementările din romanul lui Savatie Baștovoi sunt pentru a justifica acțiunile din ce în ce mai multe ale răului, întocmai după principiul enunțat de Apostolul Pavel în Epistola către Romani 5:20, „Legea a venit pentru ca să se înmulțească greșeala", idee enunțată și în celebrul aforism preluat de Cicero în *De officiis* (Despre datorie) Cartea I, X, 33, „Summum ius summa iniuria", acolo unde justiția este prea multă este și multă nedreptate. Legea suprimă liberul arbitru și îngenunchează individul. Factorii de decizie profită din plin de puterea ce le-o poate da însuși faptul de a face legi, cum e, bunăoară, personajul fost premier al Marii Britanii, Lordul Richard, care își declama puterea în fața tânărului Artur (servitorul): „Oamenilor le plac legile! Și noi le facem legi! Noi! Mă auzi, tinere? Noi facem toate legile! Toate! Mă auzi? Legi! Legi! Legi! Ador legile, pentru că prin ele poți îngenunchea lumea!" (Baștovoi, 2010, p. 71). Mulțimea este învățată să se supună orbește legilor făcute de către clasa politică. Indivizii de caracter și atitudine nu mai există, au fost eliminați. Astfel, „Nu mai există fanaticii de altădată, capabili să omoare pentru o idee…" și statul are mână liberă să acționeze după bunul plac.

O lume lipsită de fascinația iubirii regăsim în romanul *Diavolul este politic corect*, o lume în care ura și jocurile politice obscure sunt la ordinea zilei, iar „blestemul legii" îi urmărește pe toți. Aparatul de stat produce doar politici demonice, reducând personalitatea umană, cum s-ar exprima Jung, la „o funcție a societății". Individul nu își mai aparține. În această societate pretins ideală o serie de expresii eufemistice de corectitudine politică camuflează adevăratele atrocități comise de către structurile statului împotriva omului și a umanității. Pruncuciderea, spune naratorul, este numită eufemistic „întrerupere a sarcinii", uciderea propriu-zisă a omului este numită „întreruperea vieții" sau și mai bizar „întreruperea funcțiilor vitale", iar semnificațiile primordiale ce definesc omul sau, cel puțin ceea ce se poate exprima prin cuvântul *om*, sunt distorsionate și substituite cu semnificații abstracte despre om. Astfel, cuvântul *om*, pentru a se promova ideea că este o ființă socială și nicidecum una individuală, este substituit prin expresii banale precum: „ființe umane" sau „mașinărie umană". Legile lui Dumnezeu au fost anihilate și înlocuite cu legi de stat, pe care naratorul le atribuie diavolului, pentru că în principiu „Diavolul, atunci când își propune ceva, are un singur scop: să ucidă" (op.cit., p. 161). Astfel, legea este însăși întruchiparea răului, ba chiar o expresie mai

perfidă decât figura diavolului însuși. După ce conștientizează gravitatea răului din jurul său, protagonistul romanului, Iacob Kohner, care la început încearcă un zel orb de luptă cu acest rău, își găsește mai apoi pacea interioară în experiența religioasă și desfătarea în învățătura Evangheliei. Chiar dacă este atras și înrobit de tehnologiile puse la dispoziție de către societatea modernă, în special a canalelor de informare în masă, datorită experienței religioase autentice, el simte totuși că a fost eliberat de aceste false necesități, „Întors acasă (după ce primise botezul și petrecuse o vreme în comuniune cu Dumnezeu, nota ne aparține), Iacob nu mai simțea nevoia să pornească televizorul sau computerul. Inima lui era plină și gândurile care îl purtau spre tainele propriului suflet îi erau suficiente"(op.cit., 166).

Marea surpriză pe care o aduce romanul lui Savatie Baștovoi în spațiul literar basarabean nu este doar evocarea unei lumi distopice prin care se atrage atenția la eventuale pericole și capcane în care societatea poate cădea, dar este și un manifest a unei lumi a posibilului în contextul recrudescenței extremismului „diavolului politic corect". Subiectul plasat într-un timp „nemaiîntâmplat" încă nouă, omenirii în ansamblu, creează impresia că actualele (momentul lecturii) mișcări sociale și politice vor converge mai devreme sau mai târziu în hidoșenia unui curs de viață imaginat de narator. Astfel, romanul este o parabolă asemănătoare până la un punct cu unele exemple și reflecții pilduitoare ale lui Dostoievski din romanul *Frații Karamazov,* spusă (expusă, cu sensul de povestită/narată) aproape în stilul predicilor duminicale despre necesitatea stringentă a omului de a se apropia de Dumnezeu. Abundența de cugetări și învățături din Scriptură sunt prezentate ca fiind unica posibilitate de înțelegere a omului și a realității răului din lumea care îl devorează, întoarcerea la valorile creștine fiind singura modalitatea pentru a scăpa de răutatea însăși a omului și de capcanele diavolului, de legea politic corectă.

Așadar, am urmărit și identificat în unele opere literare, exclusiv pe o filieră tematică sau pe subiectul ce vizează în mare parte expresia răului ce se constituie după o matrice ideologică totalitară, caracteristicile ce pot confirma ipoteza noastră, precum că aplicarea cu forța a unui ideal utopic poate distruge cea mai sensibilă latură a omului, identitatea sa. Această expresie a răului are un caracter existențial și poate doar să-i mimeze dimensiunea ontologică și nicidecum nu-l poate substitui, pentru că idealul ține de dimensiunea metafizică, de divinitate. Or, a impune dimensiunii existențiale modelul ideal, ar fi tot una cu făurirea și impunerea, poate și fără voie, a răului. E totuna cu ceea ce admitea Platon: fie recunoști că lumea sensibilă este copia celei imaginare și admiți din start că este imperfectă, fie îi impui modelul celei imaginare și obții astfel dezastrul și ruinarea individului. Lucru de care ne-am putut convinge pe deplin din analiza operelor literare abordate. Chiar dacă libertatea presupune ființarea binelui și a răului deopotrivă, totuși în cadrul „lumii narative" este verificată doar una dintre aceste posibilități, cea a binelui

impus sau a răului voit ca necesitate sau, după cum afirmă Luigi Pareyson, „atât binele cât și răul sunt astfel numai ca fiind libere, într-atât încât răul necesar încetează de a fi rău, și e mai bun răul liber decât binele impus” (2005, p. 199-200). Pentru ca binele să se poată manifesta ca atare este nevoie în aceeași măsură și de libertatea răului. Mai presus de bine și de rău este libertatea sau, după cum afirmă Berdiaev, „Libertatea devine și libertatea răului, fără libertatea răului, binele nu ar fi liber, ar fi determinat, impus cu forța. Și, în același timp, libertatea răului creează necesitatea și sclavia. Sclavia e rodul libertății, și fără această posibilitate de a crea sclavia, n-ar exista deloc libertate, ci o sclavie a binelui. Totuși, sclavia binelui e un rău și libertatea răului poate fi un bine mai mare decât un bine forțat” (2016, p. 2269-270). Punând aceste problematizări filozofice în limitele unui exercițiu de imaginație (imaginare), adică în scenariul unei opere literare, se poate observa cum societatea utopică se transformă într-o societate antiutopică cu valori răsturnate și idealuri ce se transformă cu ușurință în „anti-idealuri”. E o societate ce-și construiește propriul om, despre care spune că este „nou”, dar care devine infinit mai rău decât cel vechi. Adaptând întreaga masă de oameni la condiția „omului nou”, observăm din operele analizate că societatea totalitară nu-și dorește altceva decât niște inși dezumanizați, capabili doar de instincte primare și subiectivism abuziv.

În concluzie, putem spune că răul cu implicații și manifestări ideologice totalitare este sursa constrângerilor personajelor din narațiunile analizate și e îndreptat spre desfigurarea conștiinței umane prin atacul deliberat asupra identității personajelor, nevoite să accepte cele mai abominabile legi și restrângeri ale libertăților în favoarea fericirii colective. Un bine impus cu forța sau o condiție aplicată uniform tuturor se transformă neapărat într-un rău manifestat în factorul existențial. Iar regăsirea identității pierdute sau a relațiilor cu experiențele sensibile din afara lumii empirice, devine în aceste narațiuni un factor decisiv pentru personajele ce nu mai acceptă să trăiască după legi și condiții impuse de un sistem de coerciție totalitară.

3.4. Concluzii la capitolul 3

Așa după cum am putut observa, prin reprezentarea răului în expresii ludice poate fi posibilă o diminuare a imaginii demonice ce a ținut în spaime firea omenească de-a lungul istoriei. Tratarea ironică a răului în basmele, legendele și narațiunile fantastice exprimă năzuința omului de a se opune forței ce-l depășește și de care îi este frică. A face glume pe seama unor reprezentări malefice denotă în primul rând o recunoaștere a unei puteri inflexibile imposibil de anihilat altfel decât prin luarea în râs. Această atitudine de a râde, de a face haz de ceva ce ne depășește și ne înspăimântă reprezintă o stare prin care omul își poate imagina că ar ține situația sub control. Pentru a prinde curaj în fața a ceea ce produce teama, adică teama față de realitatea

indefinită a răului, imaginația populară recurge la elemente burlești. Astfel, percepția ironică sau umoristică a răului se înscrie în măsura de autoapărare în fața acestuia.

După cum ne-am putut convinge, răul se manifestă într-o ipostază a misteriosului și într-o imagine a celuilalt, a străinului venit dintr-o altă dimensiune. Misterul ține de expresia celuilalt prin însuși modul lui de a fi, iar ceea ce definește alteritatea ajunge să fie înțeles printr-un proces de cunoaștere și de pătrundere a lucrurilor și fenomenelor ce trec dincolo de sferele existențiale, adică spre o sferă a fenomenalului și a cuprinsului transcendental al ființei totale – Dumnezeu ca origine atât a binelui, cât și a răului. Pentru că doar în sens metafizic, diavolul poate fi perceput ca o expresie de alteritate a lui Dumnezeu, pe când în plan existențial diavolul se manifestă ca un accident nefericit.

Investigarea modalității de percepție a răului în expresie misterioasă sau transcendentală în creații literare ne-a permis interpretarea inedită a unor simboluri și imagini artistice. Realizând o exegeză atât a personajelor literare, cât și a subînțelesurilor filozofice ce țin de problema răului, am putut identifica diferitele modalități de percepție a diavolului în imaginarul literar românesc și nu numai. Figura diavolului rămâne a fi în plan imaginar cea care fascinează, datorită încărcăturii sale mitice, dar și cea care poate zdruncina integritatea psihică a personajelor. Constituindu-se ca o emanație a supranaturalului superstițios, imaginea diavolului investigată în acest paragraf stă sub semnul fantasticului misterios și al transgresiunilor metafizice. Percepția răului în expresie misterioasă sau transcendentală și reflecția sa în creații literare denotă în mare parte un substrat de semnificații din arealul mistic și folcloric românesc. Astfel, prozele fantastice precum *Sărmanul Dionis*, *Domnișoara Christina* *Șarpele* și *Isabel și apele diavolului* au fost puse într-un cadru interpretativ diferit, scoțându-se în evidență profunzimea unor simboluri și imagini artistice, care fac într-adevăr ca aceste opere să fie valoroase.

Răul pe care l-am numit misterios sau transcendental este reflectat cel mai bine în creații literare de factură fantastică. Această percepție a fost valorificată din plin în producții literare din perspectiva unei entități ce poate fi reprezentată doar ca pe un element ce ține de dimensiunea supranaturală, nu a neverosimilului, ci a nefirescului paranormal, a inadmisibilului, a misticului-magic. Intruziunea situațiilor nefirești în cadrul obișnuit al cotidianului stârnește un conflict de percepție în dimensiunea obiectivă a realului, lucru pe care l-am putut identifica în proza lui Mircea Eliade.

Cadru problematic al scrierilor ce reflectă condiția umană dintr-o societate totalitară scoate în evidență drama omului silit să-și nege propria identitate. Personajul, ca entitate a expresiei umane din societățile ideale, utopice, probează în plan imaginar un posibil scenariu de construire forțată a unei lumi perfecte. În cadrul acestei lumi perfecte se poate observa cum, spre

a putea supraviețui, personajul se lipsește de cea mai nobilă condiție a sa, libertatea, care ține în primul rând de conștiință și apoi de exprimare, problemă pe care am analizat-o în repetate rânduri (Ivanov, *Logica,* 2017). Suprimarea acestor libertăți simbolizează un atentat asupra *liberului arbitru*, adică a imaginii lui Dumnezeu în om.

Răul de tip ideologic este reflectat în unele creații literare surprinzând drama dezumanizării din societățile totalitare drept un factor din afara firescului existențial, care se manifestă datorită unor legi sau condiții politice menită să suprime libertatea individului.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

În urma cercetării întreprinse asupra tematicii răului reflectat în literatura română sub aspectul unor reprezentări imaginare, am putut consntata că anumite imagini sau simboluri regăsite în diferite circumstanțe artistice ne pot dezvălui dimensiuni analitice integratoare ale semnificațiilor de ordin mitologic, filozofic, religios, de profunzimi psihologice și chiar ale unor structuri antropologice. Abordată din perspectiva arhetipologiei, opera literară își poate „deschide" o gamă largă de semnificații ale unor modele primare de comportament și de viziune asupra problemelor existențiale sau de reflecții metafizice, timp în care pot fi înțelese paradigmele comportamentale precum și „istoria condiției umane" (expresia lui Eliade). Astfel că, datorită unui „filtru interpretativ" (expresia lui Culianu) care să țină cont și de datele furnizate de istoria mentalităților sau manifestările religioase, putem constata că imaginarul literar este cel ce potențează reprezentarea răului sub diferite percepții ale expresiei umane. Prin realizarea acestui studiu în siajul cercetării inter- și transdisciplinare care să abordeze problematica răului din imaginarul literar românesc, ne-a permis să identificăm reprezentările definitorii, imaginile, motivele și semnificațiile artistice ale răului, precum și modul de corelare a tematicii analizate cu matricea identitară a imaginarului cultural (național), fapt care a permis formularea următoarelor concluzii:

1. Datorită stabilirii reperelor filozofice, teologice, istorice și estetice au putut fi reliefate mai multe semnificații noi ale tematicii răului. Astfel că abordarea problemei răului în raport cu semnificațiile care îl implică, explică necesitatea utilizării noțiunii de *expresie a răului*, pentru că ea denotă, în mod implicit, dimensiunea filozofică cât și cea arhetipală a tot ceea ce numim și reprezentăm la nivel imaginar prin conceptul de rău. Prin urmare, este justificată nevoia unei hermeneutici a imaginilor literare, a personajelor și a unor experiențe ce descriu modele sau tipare universale. Iar prin analiza expresiilor arhetipale pot fi înțelese semnificațiile profunde ale conceptului de rău în operele literare abordate în corpusul acestei teze.

2. Sistematizând unele direcții de cercetare, am putut realiza o panoplie a principalelor accepții ale expresiei răului. În consecința acestui fapt, am identificat anumite contribuiții ce au determinat lărgirea cadrului interpretativ, precum și stabirea unor accepții specifice ale tematicii răului. Astfel că studiile filozofice, antropologice, psihologice, tratate și istorii ale diavolului consultate ne-au permis să venim cu unele aprecieri ale principalelor contribuții asupra problemei în discuție, realizate în spațiul cultural românesc și în cel universal. Prin urmare, am sistematizat unele reflecții strategice expuse atât pentru clarificarea conceptului de rău, cât și a conturării unui spectru ideatic al motivelor demonice și ale altor nuanțe ce rezonează cu tematica cercetări noastre.

3. Prin examinarea unor aspecte conceptuale principale precum și expunerea demersului nostru metodologic am putut determina că cea mai potrivită perspectivă de analiză într-o investigație tematologică poate fi un demers comparatist oferit de arhetipologie. Atunci când în epicentrul demersului nostru de cercetare plasăm interpretarea și actul hermeneutic ca emblemă a problemei, arhetipologia ar fi una din modalitățile care ne va permite să descoperim semnificații profunde într-o operă supusă unei astfel de analize. Este, mai întâi de toate, o modalitate de analiză multiaspectuală și pluridisciplinară a unor tipologii structurale ale imaginarului uman. Altfel spus, modul de analiză din perspectiva arhetipologiei constă într-o filozofie a imaginilor arhetipale sau a reprezentărilor arhetipale din arsenalul imaginarului uman, fapt ce ne determină să trecem dincolo de imagine, unde vom putea descoperi sensuri latente și profunzimi ale operei literare.

4. Evaluând cele mai importante contribuții în cercetarea mitologiei cosmogonice, expuse pe larg în anexa nr.1, am analizat unele modele primare de manifestare și de reprezentare ale răului. Prin urmare, am remarcat că mitologia cosmogonică românească este destul de bogată în narațiuni și legende populare, în care forța opusă lui Dumnezeu, forța răului, devine implicată în actul creației cosmogonice. Răul este așadar un principiu fără de care nu poate fi posibilă Lumea (cu sensul de univers) în tot ansamblul ei, devenind un actant indispensabil atât de binele ontologic (Fârtatul), cât și de cel existențial (lumea posibilului). Tot ceea ce este, poartă în sine și niște accente drăcești. Ceea ce înseamnă că răul presupune și o completare a binelui. Or, binele are nevoie de acest rău pentru a-și putea face simțită prezența, după bine-cunoscutul principiu – acolo unde este răul, binele se înmulțește și mai tare. În aceste legende despre începutul lumii, am putut identifica reflecții mitice arhaice, unde sunt expuse niște „modele exemplare” (expresia lui Eliade) de cum ar trebui să fie și chiar perceput întregul univers. Iar modul în care acest univers este constituit în viziunea mitică, indică și atitudinea omului arhaic față de principiul răului.

5. În funcție de contextul istoric sau cultural, de specificul curentelor filozofice, de caracterul sistemelor religioase și de credințele populare, putem distinge un anumit grad de reprezentare în imaginarul colectiv a ceea ce numim a fi *răul* cu atribute malefice, dimpreună cu expresiile și construcțiile mentale ce reflectă stări sau atitudini față de ceea ce ne depășește și ne înspăimântă. Prin urmare, constatăm trei tipuri de expresii ale răului. *Expresia ludică* cuprinde doar o anumită atitudine față de o imagine care înspăimântă (imaginea terifiantă a răului, a demonicului), dar și față de manifestările comice/ironice ale acestei imagini. O atitudine de ridiculizare a diavolului, dar și de minimalizare a puterilor supranaturale care i-au fost atribuite de tradiția creștină, este mai degrabă o camuflare a fricii omului față de o posibilă confruntare cu

răul. Celălalt mod de reprezentare a răului în imaginarul literar ține întâi de toate de un tip de reprezentare fantastică, pe care noi am numit-o percepția transcendentală sau misterioasă a răului, respectiv *expresia transcendentală / misterioasă*. Această formulă artistică a răului se referă nemijlocit la dimensiunea misterioasă și se înscrie prin urmare într-o percepție ce depășește experiența din domeniul lumii fizice. Această percepție a fost valorificată din plin în producții literare din perspectiva unei entități ce poate fi reprezentată doar ca un element ce ține de dimensiunea supranaturală, nu a neverosimilului, ci a nefirescului paranormal, a inadmisibilului, a misticului magic. O altă expresie, *expresia ideologică a răului*, ia naștere în urma unui proiect politic, de regulă utopic, impus cu forța și prin manipularea conștiințelor, adică prin inventarea și afirmarea unei ideologii. Nu mai este un rău de care se poate râde sau de un rău de factură metafizică, ci este un rău care ia naștere prin aplicarea unor decizii politice cu menirea să instrumenteze viața umană ancorată într-o anumită realitate. Odată ce aceste decizii devin obligatorii pentru majoritatea indivizilor umani, atunci ia naștere o anumită orânduire socială cunoscută a fi drept un regim de conducere.

6. Arhetipurile care desemnează fenomenele ce țin de sentimentul de sacralitate al omului, contrapuse cu imaginarul spiritelor demonice din poveștile lui Ion Creangă, reprezintă imaginea primordială a proiecției în care „omul" (ca entidate a imaginarului) își poate exprima posibilitatea de „îmblânzire" și anihilare a răului primar. Confruntarea directă a personajelor crengiene cu trimișii lui Scaraoțchi reprezintă reacția arhetipală a lui *homo religiosus,* cel ce are misiunea de a neutraliza acțiunile acestui rău. Imaginarul demonic care ar fi trebuit să inspire spaima și groaza în poveștile crengiene este tratat cu umor. Prin urmare, devine un instrument de cunoaștere și de punere în valoare a unor arhetipuri fixate în imaginarul colectiv, precum este imaginea unui diavol ajuns obiectul ironizării. Așadar, hermeneutica imaginilor arhetipale ne-a oferit un model de interpretare deosebit a poveștilor lui Ion Creangă. Astfel, în povestea *Dănilă Prepeleac, Ivan Turbincă* și *Povestea lui Stan Pățitul,* surprindem la nivel de reprezentare cum religiozitatea personajelor poate deveni un instrument prin care răul este învins. Pe lângă un model de manifestare a sacrului, am putut identifica unele semnificații ale spațiilor damnate, precum și rolul acestora in poveștile crengiane, care de cele mai multe ori au tangențe cu credințele și superstițiile populare. Odată impregnate în memoria colectivă, aceste superstiții alimentează imaginarul popular românesc. Fapt ce permite perpetuarea unor silogisme populare care iau aspectul unor snoave. Astfel, elucidarea stărilor psihologice ale personajelor și identificarea motivelor ce au permis pătrunderea în spațiile înfiorătoare ne-au deschis alte perspective de abordare a expresiei răului în creația povestitorului humuleștean.

7. Am investigat în unele basme, povești și nuvele fantastice din literatura română modul ludic de percepție a forțelor răului. Acestea se manifestă prin ironii față de diavol și hohote copioase de râs în adresa lui, ce exprimă, în fond, o victorie a omului asupra fricilor și pasiunilor sale dezlănțuite într-un mod necontrolat. Până și unele supranumiri sau porecle ale personajului demonic sunt expresii ale ironiei și ale persiflării. Această manieră populară de înfățișare a răului a fost valorificată din plin de către Costache Negruzzi, I.L. Caragiale, Ion Agârbiceanu, George Topârceanu ș.a.. Închipuirea răului prin atribute puternic umanizate (antropomorfizate), precum sunt dracii hămesiți de foame, chirciți și tremurând de frig, neputincioși în fața vicleniei omului și, mai ales, în fața vicleniei femeii, care întrece cu mult puterea supranaturală a acestora, constituie suma unei demitologizări a caracteristicilor ce s-au conturat de-a lungul veacurilor sub influența spaimelor subliminale ale omului și ale religiosului.

8. Încărcătură simbolică a lumii din sfera altor dimensiuni, a necuprinsului și a nevăzutului din narațiunile primordiale, mituri și creații folclorice poate fi remarcată cu prisosință și în unele producții literare de sorginte fantastic precum e nuvela *Sărmanul Dionis* de Mihai Eminescu sau romanele fantastice ale lui Mircea Eliade: *Domnișoara Christina*, *Șarpele* și *Isabel și apele diavolului*. În acest context, nu putem vorbi de „rău" în calitate de *natură* în percepția imaginarului literar, ci doar ca pe o *expresie* (a-l gândi) reflectată în construcții ficționale, fără a-și lua vreun angajament de afirmare sau infirmare a existenței răului. Singurul angajament rămâne a fi doar cel ce poate produce desfătare, adică cu funții artistice, oferindu-i astfel o alternativă a înțelegerii misterelor ce-i contrariază capacitatea de cunoaștere, prin care să-i permită depășirea condiției existențiale și accederea la ordinea celor transcendentale.

9. Unii autorii de ficțiuni literare au reușit să reprezinte și să analizeze catastrofele ontologice dintr-un proiect idealist (utopic). În urma exegezei întreprinse asupra acestor producții literare, am constat că răul ia naștere prin aplicarea unor decizii politice cu menirea să instrumenteze viața umană ancorată într-o anumită realitate. Odată ce aceste decizii devin obligatorii pentru majoritatea indivizilor umani, atunci se instaurează o anumită orânduire socială cunoscută a fi drept un regim de conducere totalitar (de reprimare a libertăților). Prin urmare, un regim ce impune modelul unei realități sociale în numele unui bine impus, dar și un anumit mod de raportare la aceasta, determină creare tuturor premiselor de instaurare a răului de factură ideologică (răul politic).

Recomandări: Teza de doctorat „Expresia răului în literatura română" vine să propună o grilă mitico-arhetipală de lectură și analiză a creațiilor literare, care să țină cont și de perspectiva matricei filozofice specifice contextului cultural și a structurilor imaginare. Prin urmare, recomandăm ca în procesul exegetic ce vizează creațiile literare să fie adoptat, pe lângă

instrumentele metodologiei structuraliste, și un demers de analiză mai larg a imaginilor artistice, a simbolurilor și a motivelor literare, ce ar permite înțelegerea structurilor psihice ale personajelor, care, în mare parte, sunt reprezentarea unei culturi dimpreună cu traumele și tensiunile sociale, ce ar putea fi în fond expresia unor viziuni integratoare din substratul mitic și arhetipal. Interpretarea imaginilor literare și a actului artistic sub aspect tematologic oferă o deschidere spre universalitate, trecând dincolo de ceea ce ne poate oferi perspectiva criticii textualiste. Astfel că o critică a profunzimilor își poate găsi aplicabilitate și în contextul structuralist înrădăcinat în cultura postmodernă ce persistă în societatea actuală.

BIBLIOGRAFIE

1. AFLOROAEI, Ștefan. *Ipostaze ale raţiunii negative. Scenarii istorico-simbolice*. Bucureşti: 1991, 314 p., ISBN 973-44-0023-1.
2. AFLOROAEI, Ștefan. *Lumea ca reprezentare a celuilalt*. Iași: Institutul European, 1994, 228 p. ISBN 193-9148-49-2 .
3. AFLOROAIEI, Lucia. *Mitul Cosmogonic. Variante româneşti şi interpretări actuale*. Iaşi: Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi, 2009, 314 p., ISBN 978-973-703-494-6.
4. ALEXANDRESCU, Sorin. *Privind înapoi, modernitatea*. Bucureşti: Editura Univers,1999, 360 p., ISBN 193-34-0688-0.
5. ALIGHIERI, Dante. *Divina comedie. Infernul*. Text bilingv, cu noua versiune românească a lui Răzvan Codrescu. Bucureşti: Editura Cristina, 2006, 528 p., ISBN 973-8125-82-0.
6. ANTONESCU, Romulus. *Dicţionar de simboluri şi credinţe tradiţionale româneşti*. Anul apariţiei 2009, Ediţie digitală 2016, 725 p., http://cimec.ro/Etnografie/Antonescu-dictionar/Antonescu-Romulus-Dictionar-Simboluri-Credinte-Traditionale-Romanesti.pdf (vizitat la 17.06.2017)
7. ARISTOTEL. *Categorii. Despre interpretare*. Traducere, cuv. înainte, note, comentariu şi interpretare de Constantin Noica. Bucureşti: Editura Humanitas, 2005, 391 p., ISBN 973-50-0947-1.
8. ARISTOTEL. *Metafizica*. Traducere, comentariu şi note de Andrei Cornea. Bucureşti: Editura Humanitas, 2007, ediţia a II-a, 539 p., ISBN 978-973-501680-7.
9. ARISTOTEL. *Poetica*. Studiu introductiv, traducere şi comentarii de D. M. Pippidi. Bucureşti: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1965, 97 p.
10. AUGUSTIN, Sfântul. *Soliloquia = Solilocvii; De natura boni = Despre natura binelui; De agone christiano = Despre lupta creştină. Opera Omnia volumul V*. Ediţie bilingvă. Traducere, note introductive, note şi comentarii de Vasile Sav. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2003, 294 p., 973-35-1621-X.
11. BACHELARD, Gaston. *Apa şi visele. Eseu despre imaginaţia materiei*. Traducere de Irina Mavrodin. Bucureşti: Editura Univers, 1995, 219 p., ISBN 973-34-0303-2.
12. BAŞTOVOI, Savatie. *Audienţă la un demon mut*. Bucureşti: Editura Cathisma, 2009, 262 p. ISBN 978-973-88443-1-5

13. BAȘTOVOI, Savatie. *Diavolul este politic corect*. București: Editura Cathisma, 2010, 189 p. ISBN 978-973-88443-7-7
14. BAȘTOVOI, Savatie. *Iepurii nu mor*. București: Editura Cathisma, 2012, ediția a III-a, 335 p., ISBN 978-606-8272-06-1.
15. BATAILLE, Georges. *Literatura și răul*. Traducere din franceză de Vasile Savin și Laura Teodor. București: Editura RAO Internațional Publishing Company, 2008, 219 p., ISBN 978-973-103-748-6.
16. BAUDELAIRE, Charles. *Paris spleen*. Translated by Luise Varése. New York: New Directions Publishing Corporation, 1970, 118 p. ISBN 0-8112-0007-8.
17. BĂICUȘ, Iulian. *Eminescu și arhetipurile. Scurt tratat de arhhetipologie eminesciană*. Fragment publicat într-o variantă pre-print pe site-ul: http://books.corect.com/ro/books/preview/1677/pdf, p. 12. Site vizitat la data: 08.12.2019, ora 19
18. BÂRLEA, Ovidiu. *Folclorul românesc*. București: Editura Minerva, 1981, vol. I, din II vol., 496 p.
19. BÂRLEA, Petre Gheorghe. *Perspectiva lingvistico-mitologică asupra locurilor imaginare din basmele populare românești*. În: Simona Palasca. *Locuri imaginare în basmul românesc. O abordare lingvistico-mitologică*. București: Editura Universitară, 2014, 286 p., ISBN 978-606-28-0049-9.
20. BÂRLOGEANU, Lavinia. *Diavolul în viziuni, povești și vise*. București: Editura Nemira, 2014, 349 p., ISBN 978-606-579-805-2.
21. BERDIAEV, Nikolai. *Dialectica existențială a divinului și umanului*. Traducere de Stelian Lăcătuș și postfață de Gheorghe Vlăduțescu. București: Editura Paideia, 2010, 222 p., ISBN 978-973-596-652-2.
22. BERDIAEV, Nikolai. *Încercare de metafizică eshatologică (Act creator și obiectivare)*. Traducere de Stelian Lăcătuș, postfață de Gheorghe Vlăduțescu. București: Editura Paideia, 2016, 281 p., ISBN 978-606-748-140-2.
23. BERDIAEV, Nikolai. *Sensul istoriei*. Traducere de Radu Părpuță. Iași: Editura Polirom, 2013, 194 p., ISBN 978-973-46-35-91-7.
24. BERDIAEV, Nikolai. *Spirit și libertate. Încercare de filozofie creștină*. Traducere de Stelian Lăcătuș și postfață de Gheorghe Vlăduțescu. București: Editura Paideia, 2009, 381 p., ISBN 978-973-596-557-0.

25. BERECHET, Lăcrămioara. *Supraviețuirile sacrului. Scenarii posibile în literatura lui Mircea Eliade*. Prefață de Angelo Mitchievici. Iași: Institutul European, 2017, 318 p., ISBN 978-606-24-0200-6.
26. BERNEA, Ernest. *Spațiu, timp și sacralitate le poporul român*. București: Editura Humanitas, 2005, ed. a II-a, 328 p., ISBN 973-50-0051-2.
27. BLAGA, Lucian. *Izvoade*. București: Editura Minerva, 1972, 297 p.
28. BLAGA, Lucian. *Opere. Eseuri*. Ediție îngrijită de Dorli Blaga. București: Editura Minerva, 1980, vol. 7, 412 p.
29. BLAGA, Lucian. *Trilogia cunoașterii*. București: Editura Humanitas, 2013, 649 p., ISBN 978-973-50-3575-4.
30. BLANARIU, Nicoleta Popa. Mentalitate şi structură lingvistică. Reminiscenţe ale imaginarului cosmo şi antropogonic. În: *Distorsionări în comunicarea lingvistică, literară şi etnofolclorică romanească şi contextul european*. Volum îngrijit de Luminiţa Botoşineanu, Elena Dănilă, Cecilia Holban, Ofelia Ichim, Iaşi, Institutul de Filologie Română „A. Philippide" şi Editura Alfa, 2009, p. 297 – 304. http://www.philippide.ro/distorsionari_2008/297-304%20POPA%20BLANARIU%20Nicoleta%202008.pdf (vizitat: 30.01.2019).
31. BORȘ, Monica. *Mitologii nominale în proza lui Mircea Eliade*. Prefață de Radu Vancu. Iași: Institutul European, 2015, 246 p. ISSBN 978-606-24-0144-3.
32. BRAGA, Corin. *10 studii de arhetipologie*. Cluj-Napoca, 2007, ed. a II-a, p. 2-22, 257 p., ISBN 978-973-35-2258-4.
33. BRAGA, Corin. *De la arhetip la anarhetip*. Iași: Editura Polirom, 2006, 287 p., ISBN 973-46-0181-4.
34. BRANIȘTE, Ene și BRANIȘTE, Ecaterina. *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*. Caransebeș: Editura Diecezană, 2001, 560 p., ISBN 973-97569-7-2.
35. BRATESCU, Gherghe V. *Vrăjitoria de-a lungul timpului*. București: Editura Politică, 1985, 318 p.
36. BRILL, Tony. *Tipologia legendei populare românești*. Volumul I, „Legenda etiologică". Prefață de Sabina Ispas, ediție îngrijită și studiu introductiv de I. Oprișan. București: Editura Saeculum, 2005, vol. I, 655 p., ISBN 973-642-078-7, ISBN 973-642-079-5.
37. BUDGE, Wallis. *Babylonian Lifeand History*, p. 127. Apud: Paul Carus. *Istoria diavolului: ideea de rău începând cu zorii omenirii și până în prezent*. Traducere de Iustina Cojocaru. București: Editura Herald, 2015, 398 p., ISBN 978-973-111-505-4.

38. BURLACU, Alexandru. *Proza lui Vladimir Beşleagă*. Hermeneutica romanului. Chișinău: Editura Gunivas, 2014, 132 p., ISBN 978-9975-4467-4-7.
39. BUSUIOC, Aureliu. *Pactizând cu diavolul*. Chișinău: Editura Litera, 1998, 199 p., ISBN 9975-74-2016-5.
40. CAILLOIS, Roger. *În inima fantasticului*. Traducere de Iulia Soare, cuvânt introductiv de Edgar Papu. București: Editura Meridiane, 1971, 78 p.
41. CAMUS, Albert. Apud: Nicolae Steinhardt. *Jurnalul fericirii*. Ediție îngrijită, studiu introductiv, repere bibliografice și indice de Virgil Bulat. Iași: Editura Polirom, 2008, 756 p., ISBN 978-973-46-1079-2.
42. CANDREA, A., Ov. Densușeanu. *Dicționarul etimologic al limbii române*. Elementele latine (A – putea). București: Publicat de librăria SOCEC & Co, 1907, 224 p.
43. CARAGIALE, Ion Luca. *Nuvele*. București: Editura Cartex, 2003, 275 p., ISBN 973-8202-12-4.
44. CARTOJAN, Nicolae. *Cărțile populare în literatura românească*. Cuvânt înainte de Dan Zamfirescu și postfață de Mihai Moraru. București: Editura Enciclopedică Română, 1974, vol. I din II vol. 338 p.
45. CARUS, Paul. *Istoria diavolului: ideea de rău începând cu zorii omenirii și până în prezent*. Traducere de Iustina Cojocaru. București: Editura Herald, 2015, 398 p., ISBN 978-973-111-505-4.
46. CĂLINESCU, George. *Istoria literaturii române: De la origini până în prezent*. Text stabilit de Al. Piru. Ediție nouă, revăzută de autor. Craiova: Editura Vlad & Vlad, 1993, 1058 p. ISBN 973-95572-2-8.
47. CĂLINESCU, Matei. *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*. Traducere din limba engleză de Mona Antohi. Ediția a doua, revăzută și adăugită. Iași: Editura Polirom, 2002, 231 p., ISBN 973-681-064-X.
48. CHEVALIER, Jean și GHEERBRANT, Alain. *Dicționar de simboluri*. București, Editura Artemis, 1995, vol. 3, 533 p., ISBN 973-566-029-6.
49. CHEVALIER, Jean și GHEERBRANT, Alain. *Dicționar de simboluri*. București, Editura Artemis, 1995, vol. 2, 423 p., ISBN 973-566-028-8.
50. CHEVALIER, Jean și GHEERBRANT, Alain. *Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, nume*. Traducere de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș, Daniel Niculescu ș.a. Iași: Editura Polirom, 2009, 1072 p., ISBN 978-973-46-1286-4.

51. CIMPOI, Mihai. Sinele arhaic. Ion Creangă: dialecticile amintirii şi memoriei. Iaşi: Editura Princeps Edit, 2011, 177 p., ISBN 978-606-523141-2.
52. CIORAN, Emil. *Demiurgul cel rău*. Traducere din franceză de Emanoil Marcu. București: Editura Humanitas, 2017, 159 p., ISBN 978-973-50-5572-1.
53. CIORANESCU, Alexandru. *Dicționarul etimologic al limbii române (1911-1999)*. București: Editura Saeculum I. O., București, 2001, 1055 p., ISBN 973-9399-86-X.
54. CODRESCU, Răzvan. *Gîlceava dracului cu lumea. Sau de ce este dracul chiar așa de negru cum pare*. București: Editura Cristiana, 2017, 156 p., ISBN 978-973-1913-95-7.
55. COMAN, Mihai. *Bestiarul mitologic românesc*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1996, 262 p., ISBN 973-577-056-3.
56. COMAN, Mihai. *Mitologie populară românească*. Volumul I, „Viețuitoarele pământului și ale apei". București: Editura Minerva, 1986, 233 p.
57. COSMA, Aurel jr. *Mitologia română: cosmogonia, lumea spiritelor, originea omenirii*. Ediție îngrijită și prefață de Ionel Oprișan. București: Editura Vestala, 2015, 159 p., ISBN 978-973-120-085-9.
58. COȘERIU, Eugeniu. *Istoria filozofiei limbajului. De la începuturi până la Rousseau*. București: Editura Humanitas, 2011, 520 p., ISBN 978-973-50-3430-6 (pdf).
59. COȘERIU, Eugeniu. *Omul și limbajul său: studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2009, 457 p., ISBN 978-973-703-386-4.
60. CREANGĂ, Ion. *Scrieri – Amintiri din copilărie, povești, povestiri, teatru, corespondență, rostiri, zicători, cuvinte*. Prefață de Mihai Cimpoi. Selecție de texte, note, bibliografie, itinerar biografic și postfață de Daniel Corbu. Iași: Editura Princeps Edit, 2011, 419 p., ISBN 978-973-1783-86-4.
61. CRISTEA, Valeriu. *Dicționarul personajelor lui Creangă*. București: Editura Fundației Regale Române, 1995, vol. I, 318 p., ISBN 973-9172-16-4.
62. CULIANU, Ioan Petru. *Hesperus*. Prefață de Mircea Eliade. Iași: Editura Polirom, ediția a IV-a, 2019, 199 p. ISBN 978-973-46-7930-0.
63. CULIANU, Ioan Petru. *Iocari serio. Știință și artă în gîndirea renașterii*. Traducere de Maria-Magdalena Anghelescu și Dan Petrescu, postfață de H.-R. Patapievici. București: Editura Polirom, 2017, 220 p., ISBN 978-973-46-6674-4.
64. CULIANU, Ioan Petru. *Studii românești*. Traducere de Corina Popescu și Dan Petrescu. Volumul I: Fantasmele nihilismului: secretele doctorului Eliade. Ed. a-II-a, Iași: Editura Polirom, 2006, 404 p., ISBN 973-46-0314-0; 978973-46-0314-5.

65. DAN, Sergiu Pavel. *Proza fantastică românească*. București: Editura Minerva, 1975, 353 p.
66. DAVIDSON, Gustav. *A Dictionary of Angels: Including the Fallen Angels*. New York: The Free Press, 1967, 386 p.
67. DEFOE, Daniel. *The history of the Devil*. Boston: Printed by Down & Jackson, 1845, 296 p.
68. *Dicționar de filozofie și logică*. Consultant editorial Antony Felew. Traducere de D. Stoianovici. București: Editura Humanitas, 1996, ediția a III-a, 368 p., ISBN 973-28-0602-8.
69. *Dicționar de proverbe și zicători românești*. Alcătuitori: Grigore Botezatu și Andrei Hâncu. București: Editura Litera Internațional, 2003, ediția a II-a, 272 p., ISBN 973-7916-12-3; 9975-74-506-7.
70. *Dicționarul biblic*. Editor J. D. Douglas. Traducere de Liviu Pup și John Tipei. Oradea: Editura Cartea Creștină, 1995, 1354 p.
71. DRELCIUC, Simona Maria. *Imaginea nefratelui în literatură*. Prefață de Antoaneta Olteanu. Iași: Editura Lumen, 2015, 362 p., ISBN 978-973-166-404-0.
72. DUQUESNE, Jacques. *Diavolul*. Traducere din franceză de Emanoil Marcu. București: Editura Humanitas, 2014, 224 p., ISBN 978-973-50-4368-1.
73. DURAND, Gilbert. *Arte și Arhetipuri*. Traducere de Andrei Niculescu. București: Editura Meridiane, 2003, 255 p., ISBN 973-33-0426-3.
74. DURAND, Gilbert. *Figuri mitice și chipuri ale operei*. De la mitocritică la mitanaliză. Traducere din franceză de Irina Bădescu. București: Editura Nemira, 1998, 320 p., ISBN 973-9301-91-1.
75. DURAND, Gilbert. *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. Traducere de Marcel Aderca, postfață de Cornel Mihai Ionescu. București: Editura Univers Enciclopedic, 1998, 447 p., ISBN 973-9243-99-1.
76. ECO, Umberto. *Limitele interpretării*. Traducere de Ștefania Mincu și Daniela Crăciun. Iași: Editura Polirom, 2016, 333 p., ISBN 978-973-46-6243-2.
77. ECO, Umberto. *O istorie a semioticii*. Traducere din limba engleză de Cezar Radu și Costin Popescu. București: Editura Trei, 2008, ed. a II-a rev., 498 p., ISBN 978-973-707-218-4.
78. ELIADE, Mircea, apud Lucia Afloroaiei. *Mitul Cosmogonic. Variante românești și interpretări actuale*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza" din Iași, 2009, 314 p., ISBN 978-973-703-494-6.

79. ELIADE, Mircea, CULIANU, Ioan Petru. *Dicţionar al religiilor*. Traducere de Cezar Baltag. Bucureşti: Editura Humanitas, 1993, 334 p., ISBN 973-28-0394-0.
80. ELIADE, Mircea. *Aspecte ale mitului*. În românește de Paul G. Dinopol. Prefață de Vasile Nicolescu. București: Editura Univers, 1978, 195 p.
81. ELIADE, Mircea. *De la Zalmoxis la Genghis-Han*. Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu. București: Editura Humanitas, 1995, 270 p., ISBN 973-28-0554-4.
82. ELIADE, Mircea. *Domnișoara Christina. Șarpele*. Prefață de Sorin Alexandrescu. București: Editura Litera Internațional, 2011, 313 p., ISBN 978-606-600-106-9.
83. ELIADE, Mircea. Eliade despre prozele sale fantastice. În: *Domnișoara Christina. Șarpele*, prefață de Sorin Alexandrescu. București: Editura Litera Internațional, 2011, 313 p., ISBN 978-606-600-106-9.
84. ELIADE, Mircea. *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*. Prefață de Georges Dumezil, traducere de Alexandra Beldescu. București: Editura Humanitas, 1994, 239 p., ISBN 973-28-0480-7.
85. ELIADE, Mircea. *Insula lui Euthanasius*. București: Editura Humanitas, 2004, 341 p., ISBN 973-50-0594-8.
86. ELIADE, Mircea. *Isabel și apele diavolului*. Prefață de Liviu Bordaș. București: Editura Litera, 2014, 201 p., ISBN 978-606-686-681-1.
87. ELIADE, Mircea. *Jurnal*. Ediție îngrijită de Mircea Handoca. București: Editura Humanitas, 1993, vol. I, 607 p., ISBN 973-28-0361-4.
88. ELIADE, Mircea. *Mefistofel și androginul*. Traducere de Alexandru Cuniță. București: Editura Humanitas, 1995, 207 p., ISBN 973-28-0584-6.
89. ELIADE, Mircea. *Mituri, vise și mistere*. Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu. București: Editura Univers Enciclopedic, 1998, ISBN 973-9243-76-2.
90. ELIADE, Mircea. *Ocultism, vrăjitorie și mode culturale. Eseuri de religie comparată*. Traducere din engleză de Elena Bortă. București: Editura Humanitas, 1997, 191 p., ISBN 973-28-0721-0.
91. ELIADE, Mircea. *Sacrul și profanul*. Traducere din franceză de Brândușa Prelipceanu. Editura Humanitas, București, 2005, ediția a III-a, 165 p., ISBN 973-50-0876-9.
92. ELIADE, Mircea. *Sacrul și profanul*. Traducere din limba franceză de Rodica Chira. București: Editura Humanitas, 1992, 202 p., ISBN 973-28-0272-3.
93. ELIADE, Mircea. *Tratat de istorie a religiilor*. Traducere de Mariana Noica, prefață de Georges Dumezil și un cuvânt înainte al autorului, ediția a II-a. București: Editura Humanitas, 1995, 357 p., ISBN 973-28-0570-6.

94. EMINESCU, Mihai. *Sărmanul Dionis*. Prefață de Al. Piru. București: Editura Eminescu, 1972, 288 p.
95. *Enciclopedia imaginariilor din România*. *Volumul I, Imaginar Literar*. Volum coordonat de Corin Braga, Consultant științific Adrian Tudorachi. Iași: Editura Polirom, 2020, p. 19-20, 439 p., ISBN 978-973-46-8184-6.
96. EVSEEV, Ivan. *Dicţionar de magie, demonologie şi mitologie românească*. Amarcord, Timişoara, 1997, p. 534., ISBN 973-9244-28-9.
97. FRANZ, Marie-Luise von. *Dimensiuni arhetipale ale psihicului*. Traducere din germană de Walter Fotescu. București: Editura Herald, 2014, 396 p., ISBN 978-111-486-6.
98. FREUD, Sigmund. *Opere esențiale. Vol. 7: Nevroză, psihoză, perversiune*. Traducere din germană de Roxana Melnicu, Corneliu Irimia, Reiner Wilhelm, Silviu Dragomir, notă asupra ediției, note introductive și coordonare terminologică de Roxana Melnicu. Editura Trei, București, 2009, 412 p., ISBN 978-973-707-341-9.
99. FRYE, Northrop. *Anatomia criticii*. Traducere de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu, prefață de Vera Călin. București: Editura Univers, 1972, 472 p.
100. GASTER, Moses. *Literatura populară română*. București: Editor Librar, Ig. Haimann, 1883, 605 p.
101. GAVRILIU, Leonard. De la psihanaliză la psihologia analitică. În: *Introducere în psihologia lui C. G. Jung* de Frieda Fordham. București: Editura Iri, 1998, 205 p., ISBN 973-98377-0-0.
102. GHEORGHIU, Mihai. *Reversul istoriei. Eseu despre opera lui Mircea Eliade*. București: Editura Eikon, 2014, 873 p., ISBN 978-606-711-187-3
103. GIRARD, René. *Prăbuşirea satanei*. Traducere din franceză de Ion Doru Brana. București: Editura Nemira, 2006, 221 p., ISBN (13) 978-973-569-885-0
104. GUÉNON, René. *Metafizică şi cosmologie orientală*. Traducere din Franceză de Daniel Holbea, cuvânt înainte de Teodoru Ghiondea. București: Editura Herald, 2013, 189 p., ISBN 978-973-111-362-3.
105. GUÉNON, René. *Simbolismul crucii*. Traducere de Daniel Holbea. București: Editura Herald, 2012, 202 p., ISBN 978-973-111-270-1
106. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia spiritului*. Traducere de Virgil Bogdan. București: Editura Iri, 1995, 472 p., ISBN 973-96348-7-7.
107. HEIDEGGER, Martin. *Ființă și timp*. Traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă. București: Editura Humanitas, 2019, p. 37, 674 p. , ISBN 978-973-50-6445-7.

108. HEIDEGGER, Martin. *Originea operei de artă*. Traducere și note de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, studiu introductiv de Constantin Noica. București: Editura Humanitas, 1995, 381 p., ISBN 973-28-0539-0.

109. HESIOD. *Opere: Naşterea zeilor (Teogonia). Munci şi zile. Scutul lui Heracles*. Traducere, studiu introductiv şi note de Dumitru T. Burtea. Bucureşti: Editura Univers, 1973, 111 p. http://www.akademos.asm.md/files/Fenomenul%20saizecist%20forme%20de%20creativitate%20in%20lupta%20cu%20inertia%20dogmei.pdf (vizitat la 11.05.2020)

110. HUXLEY, Aldous. *Minunata lume nouă*. Traducere şi note de Susana şi Andrei Bantaş. Iaşi: Editura Polirom, 2011, 275 p., ISBN 978-973-46-1959-7.

111. ISPIRESCU, Petre. *Legende sau basmele românilor*. Ediție îngrijită de Aristița Avramescu. București: Editura Cartea Românească, 1988, vol.1, 620 p.

112. **IVANOV, Constantin**, Reflecții asupra problemei răului (Reflections on the Problem of Evil). În: *Jurnalul Libertății de Conștiință (Journal for Freedom of Conscience)*. ROTARU, Ioan-Gheorghe; MUȘAT, Dragoș (eds.), - Editions IARSIC, Les Arsc, France, vol. 8, nr.1, 2020, p. 171-182, ISSN 2495-1757 (indexat ERIH PLUS, CEEOL).

113. **IVANOV, Constantin**. Arhetipul răului în povestea „Dănilă Prepeleac" şi „Povestea lui Stan Păţitul" de Ion Creangă. În: *Philologia*. 2017(a), nr. 5-6(293-294), p. 73-80. ISSN 1857-4300. Categoria C

114. **IVANOV, Constantin**. Arhetipul răului în povestea „Ivan Turbincă" de Ion Creangă. În: *Revista de Ştiinţă, Inovare, Cultură şi Artă „Akademos"*. 2017(b), nr. 3(46), p. 145-148. ISSN 1857-0461. Categoria B.

115. **IVANOV, Constantin**. Considerații asupra cercetării literare din perspectiva arhetipologiei. În: *Tendințe contemporane ale dezvoltării științei: viziuni ale tinerilor cercetători*. Ediția 9, Vol.2, 15 iunie 2020, Chișinău. Chișinău, Republica Moldova: Tipogr. „Biotehdesign", 2020, p. 93-101. ISBN 978-9975-108-66-9.

116. **IVANOV, Constantin**. Considerații asupra conceptului de „arhetip". În: *Philologia*. 2019, nr. 1-2(301-302), p. 50-58. ISSN 1857-4300. Categoria C.

117. **IVANOV, Constantin**. Eufemizarea cuvântului diavol în limba română. În: Philologia, 2014, nr. 5-6, p. 89-93, ISSN 1857-4300. Categoria C.

118. **IVANOV, Constantin**. Expresia răului în poezia lui Andrei Țurcanu. În: *Revista de Ştiinţă, Inovare, Cultură şi Artă „Akademos"*. 2018, nr. 3(50), p. 113-118. ISSN 1857-0461. Categoria B.

119. **IVANOV, Constantin**. Hybris-ul dezumanizării şi distopii ale postumanului în romanele lui Savatie Baştovoi. În: *Limbă Literatură Folclor*. 2020, nr. 1-2, p. 43-51. ISSN 2587-3881.

120. **IVANOV, Constantin**. Imaginea Diavolului în Serile în cătunul de lângă Dikanka de N. Gogol. În: *Philologia*. 2015, nr. 5-6(281-282), p. 113-120. ISSN 1857-4300. Categoria C.

121. **IVANOV, Constantin**. Imaginea spiritului răuvoitor în povestea Dănilă Prepeleac de Ion Creangă. În: *Revistă de ştiinţe socioumane* . 2017, nr. 1(35), p. 40-46. ISSN 1857-0119.

122. **IVANOV, Constantin**. Imaginea spiritului răuvoitor în romanul *Maestrul şi Margareta* de Mihail Bulgakov. În: *Limbă, Etnie, Comunicare*, conferinţa ştiinţifică internaţională (3; 2015; Chişinău). Culeg. de art. elab. în baza comunic. la Conf. şt. intern. Ed. a 3-a, 7 septembrie, 2015/com. red.: Burlacu Alexandru [et al.]. – Comrat: US Comrat, 2016 (Tipogr. „A &V Poligraf‖), ISBN 978-9975-83-015-7, p. 264 – 276.

123. **IVANOV, Constantin.** Imaginea unui Diavol cooperant. „Povestea lui Stan Păţitul" de Ion Creangă. În: *Critica literară şi procesul literar contemporan*, conferința națională cu participare internațională „Critica literară și procesul literar contemporan" (20 aprilie, 2016, Chișinău) / concepție, elab., îngrijire: Vlad Caraman. Chișinău: Tipografia UPS „Ion Creangă", p. 90-93, ISBN 978-9975-46-299-0.

124. **IVANOV, Constantin**. Imaginea unui Diavol personal în „Isabel și apele diavolului" de Mircea Eliade. În: *Tendinţe contemporane ale dezvoltării ştiinţei: viziuni ale tinerilor cercetători*. Ediția 8, Vol.2, 15 iunie 2018, Chișinău. Chișinău, Republica Moldova: Tipogr. „Biotehdesign", 2019, p. 66-69. ISBN 978-9975-108-67-6.

125. **IVANOV, Constantin**. Logica limbajului religios și exprimarea libertății. În: *Revista de Filosofie, Sociologie şi Ştiinţe Politice*. 2017, nr. 3(175), p. 204-209. ISSN 1957-2294. Categoria B.

126. **IVANOV, Constantin**. Numiri eufemistice ale răului în opera crengiană. În: *Perspectivele şi Problemele Integrării în Spaţiul European al Cercetării şi Educaţiei*. Vol. II, 7 iunie 2018, Cahul. Cahul, Republica Moldova: Universitatea de Stat „Bogdan Petriceicu Hasdeu" din Cahul, 2018, p. 315-317. ISBN 978-9975-88-042-8.

127. **IVANOV, Constantin**. Problema răului în scrierile areopagitice. În: *Revista de Filosofie, Sociologie şi Ştiinţe Politice*. 2018, nr. 1(176), p. 176-182. ISSN 1957-2294. Categoria B.

128. **IVANOV, Constantin**. Representations of the playful evil in Romanian Literature. În: *Identities in Globalisation. Intercultural Perspectives Literature*. Vol. 7L, 11-12 septembrie 2020, Tîrgu Mureş, România: The Alpha Institute for Multicultural Studies, 2020, p. 815-821. ISBN 978-606-8624-10-5 (indexat ERIH PLUS, CEEOL).

129. **IVANOV, Constantin**. Reprezentări arhetipale ale răului în creația crengiană. În: *Tendințe contemporane ale dezvoltării științei: viziuni ale tinerilor cercetători*. Ediția 6, Vol.2, 15 iunie 2017, Chișinău. Chișinău, Republica Moldova: Universitatea Academiei de Ştiinţe a Moldovei, 2017(c), p. 45-48.

130. **IVANOV, Constantin**. Reprezentări şi interpretări ale răului în mitologia cosmogonică românească. În: *Philologia*. 2020, nr. 1-2(307-308), p. 147-164. ISSN 1857-4300. Categoria B

131. **IVANOV, Constantin**. Spaţiile damnate şi semnificaţia lor în povestea „Dănilă Prepeleac" de Ion Creangă. În: *Revistă de ştiinţe socioumane*. 2017(b), nr. 2(36), p. 57-67. ISSN 1857-0119. Categoria C

132. **IVANOV, Constantin**. Spaţiile damnate şi semnificaţia lor în Povestea lui Stan Păţitul şi în povestea Ivan Turbincă de Ion Creangă. În: *Revistă de ştiinţe socioumane* . 2017 (a), nr. 3(37), p. 76-86. ISSN 1857-0119. Categoria C

133. **IVANOV, Constantin**. Supranumiri ale răului: forme şi devenire în opera crengiană. În: *Philologia*. 2018, nr. 1-2(295-296), p. 108-118. ISSN 1857-4300. Categoria C.

134. **IVANOV, Constantin**. Termeni ce marchează uneltirea răului faptic în opera crengiană. În: *Tendințe contemporane ale dezvoltării științei: viziuni ale tinerilor cercetători*. Ediția 7, Vol.2, 15 iunie 2018, Chișinău. Chișinău, Republica Moldova: Tipogr. „Biotehdesign", 2018, p. 50-52. ISBN 978-9975-108-46-1.

135. **IVANOV, Constantin**. The ideological expression of evil in the novel „Trei ceasuri în iad" by Antonie Plămădeală. În: *Journal of Romanian Literary Studies*. 2020, nr. 21, p. 1227-1235. ISSN 2248-3004 (indexat ERIH PLUS, CEEOL).

136. **IVANOV, Constantin**. REPRESENTATIONS OF EVIL IN THE NOVELS *MISS CHRISTINA, THE SNAKE* AND *ISABEL AND THE DEVIL'S WATERS* BY MIRCEA ELIADE. În: *Studia Universitatis Babes-Bolyai*, Series *Philologia*, nr. LXVI, 1, 2021, p. 73-86, ISSN 1220-0484. Categoria A (Revistă indexată în Web of Science: (https://mjl.clarivate.com:/search-results?issn=1220-0484&hide_exact_match_fl=true&utm_source=mjl&utm_medium=share-by-link&utm_campaign=search-results-share-this-journal).

137. IVANOV, Nadejda. *Arhetipul anima-animus în proza lui Mircea Eliade*. Teză de doctor în filologie, cu titlul de manuscris C.Z.U.: 821.135.1.09(092)(043.2), 155 p.

138. IVANOV, Nadejda; **IVANOV, Constantin**. Reconstituirea dramei copilăriei din perioada deportărilor în filmul „Siberia din oase" al Leontinei Vatamanu. În: *Arta*. Seria

Arte audiovizuale. Muzică. Teatru. Cinema. Serie nouă.2020, vol. XXIX, nr.2, p. 134-137. ISSN 2345-1181 Categoria A (revistă indexată în SCOPUS).

139. IVANOV, Nadejda; **IVANOV, Constantin**; GÂRLEA, Olesea; COGUT, Sergiu. *Literatura din perspectiva arhetipologiei*. Chișinău: Editura Pro Libra, 2019, 147 p., ISBN 978-9975-3289-9-9.
140. JIANU, Ionel. Apud: Liviu Bordaș. Prefață la „Isabel și apele diavolului", Mircea Eliade. București: Editura Litera, 2014, 201 p., ISBN 978-606-686-681-1.
141. JUDT, Tony. *The Longest Road to Hell*. Apud: Vladimir Tișmăneanu. *Diavolul în istorie. Comunism, fascism și câteva lecții ale secolului XX*. Traducere din limba engleză și indice de Marius Stan. București: Editura Humanitas, 2013, 348 p., ISBN 978-973-50-4247-9 (pdf).
142. JUNG, Carl Gustav. *Cartea roșie*. Traducere de Viorica Nișcov și Simona Reghintovschi, introducere de Sonu Shamdasani. București: Editura Trei, 2012, 371 p., ISBN 978-973-707-504-8.
143. JUNG, Carl Gustav. *În lumea arhetipurilor*. Traducere din limba germană, prefață, comentarii și note de Vasile Dem. Zamfirescu. Editura Jurnalul Literar, București, 1994, 163 p., ISBN 973-95530-5-2.
144. JUNG, Carl Gustav. *Opere complete 11. Psihologia religiei vestice și estice*. Traducere din germană de Viorica Nișcov. București: Editura Trei, 2010, vol. 11, 699 p., ISBN 978-973-707-353-2.
145. JUNG, Carl Gustav. *Opere complete 7. Două eseuri despre psihologia analitică*. Traducere din germană de Viorica Nișcov. București: Editura Trei, 2007, vol. 7, 381 p., ISBN 978-973-707-148-4.
146. JUNG, Carl Gustav. *Opere complete volumul 1. Arhetipurile și inconștientul colectiv*. Traducere din limba germană de Dana Verescu și Vasile Dem. Zamfirescu. București: Editura Trei, 2003, 462 p., ISBN 973-8291-62-3.
147. JUNG, Carl Gustav. *Opere complete Volumul 10: Civilizația în tranziție*. Traducere din germană de Adela Motoc și Cristina Ștefănescu. București: Editura Trei, 2011, 655 p., ISBN 978-973-707-423-2
148. JUNG, Carl Gustav. *Opere complete volumul 15. Despre fenomenul spiritului în artă și știință*. Traducere din limba germană de Gabriela Danțiș. București: Editura Trei, 2007, 175 p., ISBN 973-707-058-5.
149. JUNG, Carl Gustav. *Opere Complete. Vol. 14. Partea 2. Mysterium Coniunctionis: Cercetări asupra separării și unirii contrastelor sufletești în alchimie*. Traducere de

Daniela Ștefănescu. Editura Trei, București, 2006, 426 p., ISBN (10) 973-707-079-8; ISBN (13) 978-973-707-079-1.

150. KALAMPALIKIS, Nikos. *Les grecs et le mythe d'Alexandre. Etude psychosociale d'un conflit symbolique à propos de la Macédoine*. Préface de Denise Jodelet. Paris: Éditions L'Harmattan, 2015, 272 p., ISBN 978-2-296-03558-4.

151. KANT, Immanuel. *Critica rațiunii practice*. Introducere, schiță biografică și traducere de Traian Brăiloiu. București: Editura Paideia, 2003, 162 p., ISBN 973-596-126-1.

152. KERNBACH, Victor. *Dicționar de mitologie generală*. București: Editura Albatros, 1995, 701 p., ISBN 973-24-0336-5.

153. KERNBACH, Victor. *Universul mitic al românilor*. București: Editura Științifică, 1994, 364 p., ISBN 973-44-0131-9.

154. LACOSTE, Jean-Yves. *Experiență și absolut. Pentru o fenomenologie liturgică a umanității*. Traducere de Maria-Cornelia Ică jr. Editura Deisis, Sibiu, 2001, 249 p., ISBN 973-9344-54-2.

155. LAZURCA, Marius. *Zeul absent. Literatură și inițiere la Mircea Eliade*. Chișinău: Editura Cartier, 2015, ediția a II-a, 180 p., ISBN 978-9975-75-937-9.

156. LĂZĂRESCU, George. *Dicționar de mitologie*. București: Casa Editorială Odeon, 1992, 291 p., ISBN 973-9008-28-3.

157. LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Eseuri de teodicee. Aspecte asupra bunătății lui Dumnezeu, a libertății omului și a originii răului*. Traducere de Diana Morărașu și Ingrid Ilinca. Îngrijirea ediției și studiu introductiv de Nicolae Râmbu. Iași: Editura Polirom, 1997, 334 p., ISBN 973-9248-68-3.

158. LEVI-STRAUSS, Claude. *Gîndirea sălbatică. Totemul de azi*. Traducere de I. Pecher, prefață de Mihai Pop. Editura Științifică, București, 1970, 478 p.

159. LEWIS, C.S.. *Sfaturile unui diavol bătrân către unul mai tânăr*. Traducere din engleză de către Sorana Corneanu. București: Editura Humanitas, 2007, 76 p. ISBN 978-973-50-1497-1.

160. LOVINESCU, Vasile. *Creangă și Creanga de aur*. Editura Cartea Românească, 1989, 408 p.

161. LOVINESCU, *Vasile. Interpretarea ezoterică a unor basme și balade populare românești*. Editura Cartea Românească, București, 1993, 202 p., ISBN 973-23-0399-9.

162. LUTHER, Martin. Apud: Simona Maria-Drelciuc. *Imaginea nefratelui în literatură*. Editura Lumen, Iași, 2015, 362 p., ISBN 978-973-166-404-0.

163. MANOLESCU Florin. *Caragiale şi Caragiale: jocuri cu mai multe strategii*. Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1983, 469 p.

164. Marino, Adrian. Dintr-un dicţionar de idei literare. Ediţie şi text îngrijit de Florina Ilis şi Rodica Frenţiu. Cluj-Napoca : Editura Argonaut, 2010, 289 p., ISBN 978-973-109-253-9.

165. MARINO, Adrian. *Introducere în critică literară*. Bucureşti: Editura Tineretului, 1968, 556 p.

166. MAXIM MĂRTURISITORUL, Sfântul. *Filocalia. Vol. III. Răspunsuri către Talasie*. Traducere, introducere şi note de Pr. Prof. Dumitru Stăniloae. Ediţie electronică. Editura Apologeticum, 2005, 398 p., ISBN 973-50-090909.

167. MEREJKOVSKI, Dmitri. *Gogol şi diavolul*. Traducere de Emil Iordache. Bucureşti: Editura Contemporanul, 2016, 229 p., ISBN 978-606-8260-73-0.

168. MESSADIÉ, Gerald. *Istoria generală a Diavolului*. Traducere din franceză de Radu Todoran. Bucureşti: Editura Humanitas, 2008, 446 p., ISBN 978-973-50-1830-6.

169. Mina-Maria Rusu. Creation – a reflex of the tragic (view over the romanian inter-war poetry). În: *Multiculturalism through the Lenses of Literary Discourse*, Tîrgu-Mureş, Mureş, 2019, eISBN 978-606-8624-14-3, p. 1019-1030 https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/V573/pdf (site vizitat la 20.08.2020).

170. MINOIS George. *Diavolul*. Traducere şi note de Adrian Ene. Bucureşti: Editura Corint, 2003, 115 p., ISBN 973-653-494-4.

171. MINOIS, George. *Originile răului. O istorie a păcatului strămoşesc*. Traducere din limba franceză de Daniela Floareş. Editura Sapientia, Iaşi, 2010, 392 p., ISBN 978-973-8980-28-0.

172. MUCHEMBLED, Robert. *O istorie a diavolului*. Traducere de Emilian Galaicu-Păun. Editura Cartier, Chişinău, 2002, 384 p., ISBN 9975-79-129-8.

173. NANCU, Alexandru. Lemnul: aspecte ale simbolisticii tradiţionale. În: *Buridava – Studii şi materiale*, anul 2007, p. 190-205: http://www.muzee-valcea.ro/buridava/B5_20.nancu.pdf (vizitat la 5.01.2017).

174. NEGRUZZI, Costache. *Alexandru Lăpuşneanu şi alte scrieri*. Antologie şi prefaţă de Ileana Manole. Bucureşti: Editura Militară, 1985, 222 p.

175. NICULIŢĂ-VORONCA, Elena. *Datinile şi credinţele poporului român (adunate şi aşezate în ordine mitologică)*. Ediţie îngrijită şi introducere de Iordan Datcu. Bucureşti: Editura Saeculum Vizual, 2008, p. 20, vol. I, 463 p., din 2 vol., ISBN 978-973-8455-23-8; ISBN 978-973-8455-24-5.

176. NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo. Cum devii ceea ce ești*. București: Editura Centaurus, 1991, 78 p., ISBN 973-95032-0-9.

177. NOICA, Constantin. *Cuvînt împreună despre rostirea românească*. București: Editura Humanitas, 1996, 397 p., ISBN 973-28-0643-5.

178. OLINESCU, Marcel. *Mitologie românească*. Ediție critică și prefață de I. Oprișan. București: Editura Saeculum Vizual, 2004, 399 p., ISBN 973-85868-1-X.

179. OLTEANU, Antoaneta. *Locul și locuirea la români – Facerea lumii*. București: Editura Paideia, 2015, 160 p., ISBN 978-606-748-112-9.

180. ORWELL, George. *O mie nouă sute optzeci și patru*. Traducere din limba engleză de Mihaela Gafița. Iași: Editura Polirom, 2012, 344 p., ISBN 978-973-46-3202-2.

181. OTESCU, Ion. *Credințele țăranului roman despre cer și stele*. Ediție îngrijită de Gheorghe Petcu. Buzău: Editura Alpha MDN, 2005, ed. a II-a, 114 p., ISBN 973-7871-09-X.

182. Otto, Rudolf. Sacrul. Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul. Traducere de Ioan Milea. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2002, 191 p., ISBN 973-35-1370-3.

183. PAMFILE, Tudor. *Mitologia poporului român*. Ediție îngrijită de I. Oprișan. București: Editura Vestala, 2014, 815 p., ISBN 973-120-011-8; 978-973-120-011-8.

184. PAPADIMA, Ovidiu. *O viziune românească a lumii. Studiu de folclor*. Cu o postfață de I. Oprișan. Ediția a II-a, revizuită. București: Editura Saeculum I.O., 1995, 191 p., ISBN 973-96550-9-2.

185. PAREYSON, Luigi. *Ontologia Libertății. Răul și suferința*. Traducere de Ștefan Mincu. Editura Pontica, Constanța, 2005, 477 p., ISBN 973-9224-67-9.

186. PASCA, Ștefan. *Nume de persoane și nume de animale în țara Oltului*. București: Editura Imprimeria Națională, 1936, 370 p.

187. PASCAL, Blaise. *Cugetări*. Ediția Brunschvicg. Traducere de Maria și Cezar Ivănescu. Oradea: Editura AION, 1998, 566 p., ISBN 973-97662-5-0.

188. PĂDURARU, Mircea. *Reprezentarea diavolului în imaginarul literar românesc*. Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2012, 269 p., ISBN 978-973-703-812-8.

189. PLĂMĂDEALĂ, Antonie. *Trei ceasuri în iad*. București: Editura Sofia, 2013, ediția a IV-a, 343 p., ISBN 978-973-136-363-9.

190. PLEȘU, Andrei. *Despre îngeri*. București: Editura Humanitas, 2016, p. 209, 276 p., ISBN 978-973-50-5457-1.

191. PROHIN, Andrei. Repere ale gândirii mitice în eshatologia populară. În *Buletin Ştiinţific. Revista de etnografie. Ştiinţele Naturii şi Muzeologie*, numărul 19 (32), 2013, ISSN 1857-0054, p. 61-69.

192. PROKOFIEFF, Sergej O. *Întâlnirea cu răul şi biruirea lui prin ştiinţa spirituală*. Traducere de Diana Sălăjanu. Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2011, 157 p., ISBN 978-606-8358-08-6; 978-973-633-038-4.

193. REGMAN, Cornel. *Agârbiceanu şi demonii. Studiu de tipologie literară*. Ediția a II-a revăzută și adăugită. Pitești: Editura Paralela 45, 2001, 187 p., ISBN 973-593-366-7.

194. REMAK, H. H.. Apud: D. Grigorescu. *Introducere în literatura comparată*. Bucureşti: Editura Universal Dalsi, Editura Semne, 1997, 412 p., ISBN 973-9166-77-6; 973-9318-28-2.

195. RICOEUR, Paul. *Răul. O sfidare a filozofiei şi a teologiei*. Traducere din limba franceză de Bogdan Chiu, cuvânt-înainte de Pierre Gisel. Editura Art, 2008, 60 p., ISBN 978-973-124-192-0.

196. ROUGEMONT, Denis de. *Partea diavolului*. Traducere de Mircea Ivănescu. Bucureşti: Editura Anastasia, 1994, 216 p., ISBN 973-96387-3-2.

197. SALA, Marius. *De la latină la română*. Bucureşti: Editura Pro Universitaria, 2012, 184 p., ISBN 978-606-647-435-1.

198. SCRIBAN, August. *Dicţionarul limbii româneşti (etimologii, înţelesuri, exemple, citaţiuni, arhaisme, neologisme, provincialisme)*. Iaşi: Institutul de arte plastice „Presa Bună", 1939, 1448 p.

199. SHAMDASANI, Sanu. Liber Novus: „Cartea roşie" a lui C. G. Jung. În: *Cartea roşie* de C. G. Jung. Traducere din germană de Viorica Nişcov, traducerile din engleză de Simona Rechintovschi. Bucureşti: Editura Trei, 2016, 371 p., ISBN 978-973-707-504-8.

200. SHAMDASANI, Sonu. *Jung and the Making of Modern Psychology: The Dream of a Science*. Cambridge: University Press, 2005, 404 p., ISBN 978-0-511-07881-1 eBook (NetLibrary).

201. SIMEON, Eugen. *Ion Creangă: cruzimile unui moralist jovial*. Ediția a III-a revăzută și adăugită, postfață și repere critice de Bianca Burța-Cernat. București: Editura Tracus Arte, 2017, 459 p., ISBN 978-606-664-803-5.

202. SIMION, Eugen. *Ion Creangă. Cruzimile unui umorist jovial*. Ediția a II-a revăzută și adăugită, postfață și repere critice de Bianca Burța-Cernat. Editura Princeps Edit, Iaşi, 2014, 481 p., ISBN 978-606-8510-70-5.

203. SPINOZA, Benedict Baruch. *Etica*. Traducere din limba latină de S. Katz. București: Editura Antet XX Press, 1993, 223 p., ISBN 973-8203-11-2.
204. STEINER, Rudolf. *Filosofia libertății*. Trăsături fundamentale ale unei concepții moderne despre lume. Editura Triade, Cluj-Napoca, 1996, 194 p., ISBN 978-973-633-005-6.
205. STEINHARDT, Nicolae. *Jurnalul fericirii*. Ediție îngrijită, studiu introductiv, repere bibliografice și indice de Virgil Bulat. Iași: Editura Polirom, 2008, 756 p., ISBN 978-973-46-1079-2.
206. SURDULESCU, Radu. *Critica mitic-ahetipală. De la motivul antropologic la sentimentul numinosului*. București: Editura Alfa, 1997, p. 37, 134 p., ISBN 973-9293-20-4.
207. ȘAINEANU, Lazăr. *Dicționar universal al limbii române*. Craiova: Editura Scrisul Românesc, 1938, ediția a VIII-a, revăzut și adăugit la ediția a VI-a, 872 p.
208. ȘAINEANU, Lazăr. Introducere XXXIX. În: *Dicționar universal al limbii române*. Craiova: Editura Scrisul Românesc, 1938, ediția a VIII-a, revăzut și adăugit la ediția a VI-a, 872 p.
209. ȘĂINEANU, Lazăr. *Basmele române. În comparație cu legendele antice clasice*. București: Lito Tipografia Carol Göbl, 1895, 1114 p.
210. ȘUȘTEA, Adrian. *Sphaera Mundi. Paradigma filosofică a cosmogoniei poporane românești*. București: Editura EuroPress Group, 2007, 359 p., ISBN 978-973-1727-21-9.
211. THOMA DE AQUINO. *Summa theologiae. Despre Dumnezeu. Opere I*. Traducere din limba latină de Gheorghe Sterpu și Paul Găleșanu, stutiu introductiv de Gheorghe Vlăduțescu. București: Editura științifică, 1997, 471 p., ISBN 973-44-0205-6.
212. TIȘMĂNEANU, Vladimir. *Diavolul în istorie. Comunism, fascism și câteva lecții ale secolului XX*. Traducere din limba engleză și indice de Marius Stan. București: Editura Humanitas, 2013, 348 p., ISBN 978-973-50-4247-9 (pdf).
213. TODOROV, Tzvetan. *Introducere în literatura fantastică*. Traducere de Virgil Tănase, prefață de Alexandru Sincu. București: Editura Univers, 1973, 207 p.
214. TOPÂRCEANU, George. *Minunile sfântului Sisoe și alte proze*. Chișinău: Editura Litera, 1998, 302 p., ISBN 9975-74-036-7.
215. TURDEANU, Émile. L'Apocalypse de Baruch en slave. În: *Revue des études slaves*, tome 48, fascicule 1-4, 1969, p. 23-48. Disponibil în variantă electronică http://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1969_num_48_1_1979 (vizitat la 25.06.2017).

216. ȚURCANU, Andrei. *Arheul marginii și alte narațiuni*. Chișinău: Editura Cartier, 2020, 404 p., ISBN 978-9975-86-403-9; 978-9975-79-907-2.

217. ȚURCANU, Andrei. Fenomenul șaizecist: forme de creativitate în luptă cu inerția dogmei (II) În: *Revista de știință, inovare, cultură și artă* „Akademos", nr. 2 (37) 2015, p. 146-151

218. VASILACHE, Vasile. *Povestea cu cocoșul roșu*. Chișinău: Editura Cartier, ediția a VII-a, 2013, 300 p., ISBN 978-9975-79-845-7.

219. VLĂDUȚESCU, Gheorghe. *Filosofia legendelor cosmogonice românești*. București: Editura Paideia, 2012, 212 p., 978-973-596-788-8.

220. VULCĂNESCU, Romulus. *Mitologie română*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987, 705 p.

221. WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Crise de l'europe, crise d'un imaginaire?* În: *Dogma*. *Revue de Philosophieet de sciences humaines*. ISSN 2726-6818 http://www.dogma.lu/pdf/JJW-imaginaire.pdf (vizitat la 12.02.2020).

222. ZAMIATIN, Evgheni. *Noi*. Traducere din limba rusă de Inna Cristea.. Iași: Editura Polirom, 2014, 210 p., ISBN 978-973-46-4455-1.

223. *Λεξικόν εγκυκλοπαιδικόν*. Συντελεστής: Δ. Αραβαντινού και Ν. Γ. Πολίτου. Αθήνα: Εκδότης Μπαρτ και Χιρστ εκδόται, 1889-1898, οκτώ τόμους, ΤΟΜΟΣ ΕΚΤΟΣ, 951 p. (varianta digitizată).

ANEXE

Anexa 1

Viziunea răului în mitologia cosmogonică românească: reprezentări și interpretări

(continuare la paragraful 1.4). „Binom ontologic" despre care vorbeam este un corespondent mitic al Binelui și al Răului, reprezentat de instanțe precum Dumnezeu și Diavolul, Dumnezeu și Dracul, Fârtatul și Nefârtatul, Fărtache și Nifărtache, Savaot și Antihârț ș. a. Cel din urmă, în mentalitatea arhaică are o mulțime de alte nume precum: Aghiuță, Necuratul, Ucigă-l Crucea, Hâdache, Satanail, Naiba etc. Ne vom referi mai cu seamă la acele mituri românești despre începuturi sau mituri de origine care au fost culese și publicate de către Bogdan Petriceicu-Hasdeu, Simeon Florea Marian, Elena Niculiță-Voronca, Ioan-Aureliu Candrea, Tudor Pamfile, Nicolae Cartojan, Romulus Vulcănescu, Ion Otescu, Antoaneta Olteanu. Lista ar putea continua, precum și titlurile lucrărilor științifice ale lor.

Invocând importanța pe care o are cercetarea cosmogoniei pentru istoria religiilor și pentru istoria filozofiei, Gheorghe Vlăduțescu subliniază că, pentru primul domeniu de cercetare, mitul interesează în măsura în care acesta poate „furniza un model", adică revela un model primar de manifestare a religiosului. Pentru a-și susține acest punct de vedere, autorul îl citează pe Mircea Eliade, care spune că mitul cosmogonic „servește de model arhetipal pentru toate creațiile, în orice plan în care se derulează: biologic, psihologic, spiritual" (Eliade, *Tratat*,1995, p. 319). Însă, pentru istoricul filozofiei, Gheorghe Vlăduțescu, „cercetarea cosmogoniilor îi procură elemente pentru o protofilosofie. Și, prin aceasta, pentru deslușirea mecanismului trecerii de la mit la filosofie. În alte cuvinte, cosmogoniile sunt supuse unui examen care nu are alt scop decât revelarea protoistoriei problemei centrale a filosofiei, anume acea a principiului" (Vlăduțescu, p. 99-100). Dacă am merge mai departe cu această logică, atunci am adăuga că pentru cercetătorul literar, și, de ce nu, pentru hermeneutica literară, interpretarea cosmogoniilor ar trebui să iasă din cele două domenii de cercetare, istoria religiilor și istoria filozofiei.

Mitologia cosmogonică românească e destul de bogată în narațiuni și legende populare, în care forța opusă lui Dumnezeu, forța răului, devine implicată în actul creației și, care mai târziu, adică în etapa post-cosmogonică (potrivit celor trei distincții pe care le face Romulus Vulcănescu: *etapa precosmogonică, etapa cosmogonică propriu-zisă* și cea *post-cosmogonică* (Vulcănescu, p. 238)), îi devine adversar omului. Cel mai remarcabil episod din mitologia cosmogonică românească îl reprezintă desigur momentul creării pământului și a omului. Momentul *facerii* conform mitologiei românești oferă un scenariu amplu și impresionant, cu unele accente biblice. Dar în aceste povestiri cosmogonice cele mai pronunțate rămân a fi cele cu un accent profund dualist. Este rezultatul confruntării dintre două forțe primordiale: Fârtatul și

negarea lui Nefârtatul, unde cel din urmă urzește intrigi pentru a obține supremația asupra celor create (în faza de devenire precum e peticul de pământ sau omul într-un stadiu incipient, miniatural).

O precizare esențială se poate impune în legătură cu mitonimile Fârtatul și Nefârtatule sau Fărtache și Nifărtache din miturile cosmogonice românești. Presupunem că aceste mitonime sunt expresia unei perechi de ființe supranaturale sau „divinități autogonice", ce se mișcau deasupra apelor primordiale. E vorba, cu alte cuvinte, de elemente specifice arealului religios și cultural românesc cu influențe din miturile dualiste indo-europene despre cosmogoniile fratrocratice. Termenul Fărtat din dubletul mitonimic se pare, după cum observă Romulus Vulcănescu, are un substrat daco-roman, iar dubletul onomastic amintește în plan mitologic de *grupul sacru* de tipul *fraților gemălari,* care aveau se pare în sud-estul Europei propriul cult (Vulcănescu, p. 225). Or, antagonismul intern al acestui dublet constă tocmai în faptul că primul mitonim îl neagă pe cel de-al doilea, și nicidecum nu poate fi vorba de o conlucrare armonioasă. În înțeles mai larg, deja termenul „nefârtat" ar fi de fapt definiția răului dată de gândirea mitică românească. Prin înțelesul său, termenul dat unește niște contrari în același timp în care sunt prezentate principiile care nu se înscriu în înțelesul de „fârtat", sau, precum observă Constantin Noica, „pentru ca lumea să se *țină* și să fie mai bună, ea trebuie să inventeze ceva mai drăcesc decât diavolul: despărțiri care să nu despartă" (1996, p. 206).

Probabil „fârtățeala", pe care diavolul o pretinde de la Dumnezeu, ar avea mai degrabă un accent creștin care s-a impus peste mitul *fraților gemălari*, și nici într-un caz nu ar avea influențe bogomilice, fapt pe care L. Blaga îl neagă în eseul „Fârtate și Nefârtate" din culegerea de eseuri „Izvoade" (1972, p. 207). Mai mult, f(â)r(t)ățeala din narațiunile mitice ar avea o întrezărire nuanțată în celebra zicală românească: „fă-te frate cu dracul până treci puntea", adică conjunctura înfrățirii este doar o variantă de compromis de tip machiavelic, unde scopul este mai presus decât mijlocul prin care se atinge acest scop. Potrivit narațiunilor cosmogonice, Fârtatul îl angajează pe Nefârtatul în întreg procesul cosmogonic, iar prin asocierea la zicala enunțată anterior, Nefârtatul ar pretinde de la Dumnezeu această fârtăție, pentru că într-un anume fel, Fârtatul se asociază cu Nefârtatul în actul *facerii* lumii. Într-o variantă a acestui mit regăsit la Tudor Pamfile, observăm că Nefârtatul devine în mod constant negația rostirii de către Fârtat: „era o vreme când nu era lume, nici pământ, nici dobitoace, nici *poedia* asta așa de rea și șugubață de oameni ca azi, nici nimica. Nu era alta decât *văzduh* și *apă,* iar *Dumnezeu Savaon* și cu *Antihârț* locuiau tot în văzduh; acestea erau singurele făpturi pe atunci. Încolo, nu era țipenie de vreo altă făptură ori vreo altă lighioană. Necuratul *fârtățea* pe *Milostivul,* iar Milostivul îl nefârtățea, adică [atunci] când *Sărsăilă* zicea lui Dumnezeu «fârtate», Milostivul îi înturna

«nefârtate»” (Pmfile, 2014, p. 14). În această variantă a mitului, naratorul popular accentuează faptul că Dumnezeu îi neagă această pretenție a dracului de a i se face frate tocmai prin formula „nefrate”, adică nu îmi ești frate – Nefârtat. Observăm aici și o neasociere a lui Dumnezeu cu diavolul.

O remarcă interesantă ce ține de termenii Fârtate și Nefârtate o face Romulus Vulcănescu: „Fărtatul se relevă în folclorul mitic românesc transsimbolizat de creștinism ca un demiurg al sacrului, iar Nefărtatul ca un demiurg al profanului. Ce sacralizează unul din Fărtați profanează celălalt și invers” (1987, p. 231). E mai degrabă o explicare în accepția mitică a lucrurilor ce nu sunt făcute bine, și chiar o justificare a existenței unor elemente rele. Asta deoarece în plan ontologic, conform miturilor cosmogonice, se poate întrevedea și amprenta Nefratelui. Iar negarea de către Dumnezeu a pretinsei asocieri pe care Nefratele o tot invocă în aceste mituri, are un caracter de disociere în expresia fiinţială a celor create. Astfel, nu se neagă doar participarea Diavolului în actul creației, ci și existența concomitentă a două naturi supranaturale (divine), fapt care evidențiază în același timp singularitatea divinității.

Ținem să amintim și un fragment dintr-o legendă publicată de Romulus Vulcănescu ce prezintă un dialog dintre Dumnezeu și diavol, ilustrativ în ceea ce privește pretenția diavolului de-a fi pe același picior de egalitate cu Dumnezeu. Legenda prezintă cu lux de amănunte „apariția”/„crearea” diavolului, iar după ce acesta își face apariția i se adresează lui Dumnezeu cu următoarea doleanță: „«Bună ziua, frate dragă. Tu frați n-ai, tu prieteni n-ai; dar eu vreau să mă fac frate cu tine și prieten cu tine». Dumnezeu s-a bucurat și a zis: – «Nu-mi fi frate, ci-mi fi numai prieten; că nimeni nu-mi poate fi frate»” (Vulcănescu, 1987, p. 241). În prima legendă puteam vorbi de o negare a diavolului de către Dumnezeu într-un registru doar subînțeles. În legenda din care am citat dialogul de mai sus sesizăm că această negare este una de principiu. În etapa precosmogonică vocea narativă din legendele cosmogonice accentuează faptul că cele două ființe de la care toate au început a fi, nu sunt din aceeași substanță ontologică. Atributele personificate în Fârtat sunt diametral opuse celor personificate în Nefârtat. Așa că dacă primul este afirmat, celălalt este negat tocmai pentru a evidenția caracterul său adversativ. Pe de altă parte, putem spune că dualismul din mitologia cosmogonică românească este departe de cel maniheist. Acesta este mai degrabă un dualism ce reflectă complementaritatea celor două forțe cosmocrate proiectate pe mitonimele Fărtat și Nefărtat. Potrivit mitului amintit anterior, Nefratele este un produs accidental și crearea lui este absolut involuntară, adică un fapt neasumat. Aceasta ar fi doar o variantă a mitului în care se spune că diavolul a fost creat involuntar de către Dumnezeu. În urma analizei miturilor cosmogonice românești, prin comparație cu versiuni regăsite în alte mitologii, Mircea Eliade observă că Diavolul își face

apariția chiar de la începutul acestor povestiri, ori este întâlnit de către Dumnezeu mai târziu, sau e cel „pe care-l creează involuntar din umbra lui, din scuipatul lui sau din baston" (*De la Zamolxis,* 1995, p. 95).

Prezentăm în continuare un fragment preluat din *Mitologie română* de Romulus Vulcănescu: „Până nu a fost lume și era numai apă mare s-a gândit Dumnezeu să facă lumea cât mai degrabă. Dar *nu știa ce fel de lume și cum să o facă*. Și se mai supără Dumnezeu că nu avea nici *frați,* nici *prieteni*. *De mânie și-a aruncat baltagul în apa cea mare*. Și ca să vezi, *din baltag crescu un arbore mare*, iar sub arbore ședea dracul" (1987, p. 241). Astfel se prezintă crearea involuntară a arborelui cosmic din apele primordiale în urma unui acces de furie pe care l-a manifestat Dumnezeu, și care a servit drept prilej ca Diavolul să apară atât ca entitate mitică cât și ca devenire a unui principiu opus celui deja existent. În mentalitatea arhaică această legendă vine mai degrabă ca un răspuns în aceeași cheie mitică la celebra, dar și universala întrebare: *Unde malum?*.

O altă variantă a acestei legende expusă tot de Romulus Vulcănescu îl prezintă pe Nefărtat drept un produs al șarpelui ce era încolăcit la rădăcina arborelui primordial (imagine preluată de George Topârceanu în romanul mistic neterminat *Minunile sfântului Sisoie*). Cert este că ambele variante ale mitului accentuează aceleași cauze prin care răul a luat ființă: „La începutul începutului, din hău îla de ape, șarpele a ieșit odată cu copaciu ăla mare din ape încleștat în rădăcinile lui. Întrebat de Fărtat cine este, a căscat gura mare și a lepădat pe Nefărtat..." (Vulcănescu, 1987, p. 245). Sunt legende în care conștiința populară explică originea răului prin momentele de plictiseală sau de furie ale lui Dumnezeu.

Am ales să prezentăm anume aceste legende, ele fiind și singurele care accentuează că în miturile cosmogonice românești nu putem vorbi despre un „dualism radical", ci de unul „temperat". Aceste forme de dualism le-a explicat pe larg Mircea Eliade în *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, dar și în *Dicționarul religiilor*, elaborat împreună cu Ioan Petru Culianu. O chestiune specifică a acestui „dualism temperat" este că principiul ce caracterizează binele este anterior principiului ce caracterizează răul, acesta din urmă „se manifestă mai târziu și își are, în general, originea într-o eroare din sistemul pus în mișcare de primul principiu" (Eliade, Culianu, 1993, p. 136). Același motiv al apariției principiului răului în urma unei erori a principiului binelui, Eliade îl regăsește și în alte mituri cosmogonice precum este de exemplu mitul zurvanit. Eliade face o remarcă interesantă în urma acestei observații: „Răul este rezultatul unui accident tehnic, al unei inadvertențe a celui divin care oficiază sacrificiul. Cel rău nu dispune de un statut ontologic propriu: el depinde de autorul său involuntar, care-i limitează dinainte termenul existenței sale" (*De la Zamolxis*, 1995, p. 118). Însă acest „accident tehnic", în urma căruia a

apărut negarea, Nefârtatul, precum și rolul pe care l-a avut în etapa cosmogonică propriu-zisă, așa cum vom observa în miturile despre crearea pământului ce urmează să le analizăm, justifică oarecum remarca din logica scrierilor patristice – *Felix culpa!* În raportul de cauzalitate finală, răul este cel ce potențează binele. Cu alte cuvinte, potrivit miturilor cosmogonice românești, odată ce răul a apărut, fie voit sau accidental, a devenit și mijlocul prin care a fost posibilă creația propriu-zisă. Anume aspectul acesta din cosmogonia populară are cele mai multe variante ale legendelor mitice și fiecare, la rândul lor, sunt diferite și individuale atât în nuanțe, cât și-n detalii. Numai Tudor Pamfile identifică zece variante ale uneia și aceleiași legende, care reflectă *din ce* și *cum* a fost creat pământul. Tot Tudor Pamfile afirma: „Dintre mulțimea de legende pe care le are poporul român cu privire la *zidirea, urzirea* sau *facerea lumii*, adică a *pământului*, cele mai multe vorbesc despre o tovărășie voită sau întâmplătoare dintre Dumnezeu și Diavolul" (2014, p. 17).

Dintre multitudinea de detalii și nuanțe privind substanța și cantitatea materialului primordial din care a fost făcut pământul și motivul care a stat la baza inițiativei de creare a pământului, credem că cel mai important detaliu pentru cercetarea noastră, este acela că legendele respective pot fi împărțite în două categorii. Prima ar cuprinde legendele în care inițiativa de creare a pământului ar fi venit din partea Fârtatului („«Haide ș-om face pământ», zice Dumnezeu. «Haide», zice Nifărtache" (Niculiță-Voronca, 2008, p. 20)). Și a doua categorie cuprinde legendele în care inițiativa dată ar fi veni din partea Nafârtatului („Odată zise Diavolul: «Frate dragă, noi nu vom trăi bine, de nu ne vom înmulți: aș dori să mai plăsmuiesc pe cineva». Dumnezeu zise: «Plăsmuiește tu». Și răspunse Diavolul: «Ei, da eu nu mă pricep; că aș face eu o lume mare, de aș ști, frate dragă»" (Vulcănescu, 1987, p. 241)). Astfel, pământul a fost creat fie din necesitatea de-a se odihni unul sau altul, fie din nevoia de-a avea o ocupație Fârtatul sau Nefârtatul, (a se vedea în acest sens Elena Niculiță-Voronca, Tudor Pamfile, Romulus Vulcănescu ș.a.).

Un detaliu interesant pentru cercetarea noastră evidențiază forma inițială a ceea ce avea să devină pământul, faptul că acesta a fost de fapt rezultatul unei tentative eșuate din partea Nefârtatului de a-și crea ceva tare pentru a-i servi drept loc de odihnă. Cu alte cuvinte, pământul în intențiile Nefârtatului avea o formă imperfectă, dar pe care Fârtatul a desăvârșit-o. Aducem în continuare drept exemplu două variante ale mitului cosmogonic în care naratorul popular îl prezintă pe Nefâtat drept cel ce și-a încercat mai întâi de toate puterile în ale creării pământului. Una din legende, cea culeasă de Elena Niculiță-Voronca, povestește că pământul a fost făcut după o imitație a Fârtatului care identifică totodată eroarea gravă în substanța din care Necuratul încerca să-și facă un loc pe care să șadă: „Din început era numai apă, Dumnezeu zbura pe sus ca

un hulub, iar Necuratul cu trei rânduri de aripi sta în apă, și a fost strâns de niște spumă cât casa. «Ce faci acolo?», îl întrebă Dumnezeu. «Vreau să-mi fac un loc, să am pe ce ședea». «Nu face așa, că nu-i bine, ci fă cum ți-oi zice eu. Du-te în fundul mării și adă pământ în numele meu»" (Niculiță-Voronca, 2008, p. 20). O legendă din Bucovina analizată de Oskar Dähnhardt și preluată de către Mircea Eliade în *Satana și bunul Dumnezeu: Preistoria cosmogoniei populare românești*, relatează întâlnirea lui Dumnezeu cu Diavolul, în timp ce primul călătorea cu barca peste „apele primordiale" zărește într-un bulgăre de spumă o creatură. Atunci Dumnezeu întreabă „Cine ești?", din intenții obscure aceasta refuză să răspundă, iar drept condiție a răspunsului său, roagă să fie luat în barcă. Odată luat în barcă, acesta se prezentă: „Eu sunt Diavolul". După o călătorie în care trona o îndelungată tăcere, vine o doleanță neașteptată din partea Diavolului: „Ce bine ar fi dacă am avea pământ sub picioare". Atunci Dumnezeu îi poruncește să se scufunde în ape și să aducă de acolo pământ (*De la Zamolxis*, 1995, p. 89-90). Or, această doleanță a Diavolului, „Ce bine ar fi dacă...", ne trimite la ideea că în viziunea mitică acesta ar avea o imaginație bogată, voință altruistă, dar absolut limitat în putința de-a face ceea ce consideră, după părerea lui, a fi „bine", „bine ar fi dacă".

O altă legendă, despre care Tudor Pamfile spune că e „unică în felul ei", surprinsă în aceeași variantă și de Elena Niculiță-Voronca (2008, p. 114-115), ne spune următoarele: Necuratul „se scufundă în adâncul mării și scoase atât pământ cât îi trebui lui ca să-și facă o turtă. Scoase dar, își făcu turta, dar cum să se folosească de dânsa nu-i trecu prin cap. Deodată își zise: «Pe lumea asta trebuie să fie vreun Dumnezeu care, dacă l-aș întreba, m-ar învăța cum să fac și cum să dreg». Nu apucă însă să-și sfârșească rostirea dorinței, că iată și pe *Dumnezeu* răsărindu-i înainte și zicându-i: «Eu sunt. Ce vrei?». «Am turta asta de pământ și nu știu ce să fac cu dânsa». Dumnezeu luă turta și începu s-o întindă în toate părțile; și o tot întinse, și o tot trase, până ce dintr-însa făcu pământul nostru acesta, după cum îl vedem" (Pamfile, 2014, p. 22-23). Această din urmă legendă, chiar dacă are un context mai larg din punctul de vedere al problematicii ontologice pe care o abordează, totuși ceea ce ne atrage atenția noastră este tocmai partea în care Dracul e perceput de legendele noastre populare ca fiind mare meșter, după cum observă și Constantin Noica: „dracul e meșter mare și are meritul, într-o lume pornită spre lenevie, că e plin de ambiții" (1996, p. 189). În mitologia română universul nu a fost creat din nimic, *Ex nihilo*, ci mai degrabă din starea deja existentă a lucrurilor, adică *ex onton*. Turtița de pământ din legendele populare trebuia să fie făcută dintr-o „sămânță de pământ", adusă de Necuratul în gură, sub unghii sau între cele trei degete (cu referire la elementul ritualic în care se poate face cruce cu primele trei degete împreunate ale mâinii drepte) de pe fundul „apelor primordiale". Se înțelege că cel mai activ dintre actanții primordiali ai cosmogoniilor populare

românești este Nefârtatul. Prin neastâmpărul și datorită limitelor pe care totuși le recunoaște că-i sunt impuse de Dumnezeu devine cel ce pune în mișcare, adică un dute-vino pe care Fârtatul nu era dispus să-l facă. Ținem să precizăm că în investigația noastră e vorba despre un alt Dumnezeu zugrăvit cu alte atribute decât „Dumnezeul creator și cosmocrat al iudeo-creștinismului". Referitor la acest aspect, Mircea Eliade, în capitolul *Satana și bunul Dumnezeu* din cartea *De la Zalmoxis la Genghis-Han* remarcă: „în legendele cosmogonice de care ne ocupăm, la fel ca și în alte teme folclorice, avem de-a face cu un alt tip de Dumnezeu; suferind de singurătate, simțind nevoia să aibă un tovarăș cu care să facă Lumea, distrat, obosit, și, în cele din urmă, incapabil să desăvârșească creația numai cu propriile lui mijloace" (p. 97). Dumnezeul din cosmogonia românească este zugrăvit cu puternice însușiri „umanizate", ca oboseala, de exemplu.

Mitul scufundării diavolului în „apele primordiale", numită în popor și „Apa Sâmbetei", pentru a lua de acolo „sămânța de pământ" pentru ca Dumnezeu să poată modela mai departe toată suprafața pământului este publicat în variante diferite de către Elena Niculiță-Voronca, Simeon Florea Marian, Ioan-Aureliu Candrea ș.a. Ca să nu încărcăm textul propriu-zis al expunerii noastre, vom reda întregul mit, dar și cea mai populară varianta a sa, cea reprodusă de Tudor Pamfile [Anexa Nr. 3], precum și o altă variantă expusă mai succint de Nicolae Cartojan [Anexa Nr. 4]. Potrivit mitului, singurul element dimpreună existent cu inițiatorii primordiali ai actului cosmogonic este apa – numită de către hermeneuți „apele primordiale". Prin urmare, aceste mituri redau starea de început ale celor ce încă nu erau descrise în Cartea „Geneza" capitolul I, redau acel hău fără margini, așa încât să poată fi reprezentat și ilustrat prin imaginea apei. În concepția arhaică, „Apele primordiale semnifică, așa cum știm, un mediu complet indeterminat sau preformal, instabil" (Afloroaiei, 2009, p. 29). În aceste mituri Dumnezeu știe cu siguranță că din adâncul „apelor primordiale" ar fi posibil de adus „sămânță de pământ", cu excepția unor mituri în care Dumnezeu a trimis creaturi chtoniene, precum broasca, să vadă dacă acest fapt este sau nu posibil (Otescu, 2005, p. 68).

Pe lângă întinsul de ape, ca element preexistent actului de creație, este și pământul, însă acesta, după cum ni-o spun legendele cosmogonice, trebuia adus la suprafață pentru a putea servi drept material prim. Aspectul dat este comentat de către Gheorghe Vlăduțescu în felul următor: „Umblând pe deasupra apelor fără sfârșit, Dumnezeu și Diavolul, ca arhitecți ai lumii sunt într-o anume dependență, unul de celălalt și amândoi de altceva din afara ființei lor. Căci, hotărându-se: «Haide ș-om face pământ», Dumnezeu îl trimite pe Diavol să aducă o mână de lut din adâncurile apelor. Primordiul prin urmare era o materie totală, procurând creației elementele de bază, pentru că, apoi, din amestecul de apă și pământ aveau să fie făcuți până și oamenii"

(Vlăduțescu, 2012, p. 17). Nu întâmplător legendele vorbesc despre necesitatea scufundării în „Apele primordiale" ca fiind o condiție absolut necesară în tot procesul de creație. Or, aceasta ar fi, poate, o latură ritualică cu semnificație profundă, sau după cum afirmă Mircea Eliade „Cufundarea în apă simbolizează în schimb regresiunea în preformal, reintegrarea în modul nediferențiat al preexistenței. Ieșirea din apă repetă actul cosmogonic al manifestărilor formale; imersiunea echivalează cu o disoluție a formelor" (Apud: Afloraiei, 2009, p.158). Sunt mituri care relatează că scufundarea în „apele primordiale", pentru a scoate de acolo pământ, ar fi fost făcută de către Dumnezeu, iar diavolul, voind să zădărnicească acest proces, a început a-l împrăștia peste suprafața de ape, „Pământul era sub apă și Dumnezeu s-a scufundat și a aruncat țărâna afară. Dracul o împrăștia, ca să nu reușească Dumnezeu să facă ce voia. Dumnezeu l-a învins și, suflând deasupra pământului scos deasupra apei, acesta s-a întors ca o pătură" (Brill, 2005, p. 126). Într-o altă variantă a legendei despre cum a fost creat pământul, publicată de Ovidiu Bârlea, Fârtatul, adică principiul creației, în raport cu Diavolul, are puteri limitate, ba chiar este lipsit de autoritate față de Nefârtat. Iar „sămânța de pământ", care trebuia adusă din adâncul „apelor primordiale", nu a fost adusă după cum i se porunci, ci mai degrabă printr-un șiretlic l-a determinat să i-o aducă: „Au fost, înainte de a fi lumea, numai Dumnezeu și diavolul. Nu era pământ, nu era nimic. Dumnezeu zicea către diavol «nefârtate», iar diavolul zicea către Dumnezeu «fârtate». Dumnezeu era mai cuminte ca diavolul. Dar nu avea așa putere ca diavolul. Odată, Dumnezeu s-a făcut bolnav și venind diavolul, l-a întrebat: «Ce ți-e, frate?». Dumnezeu a răspuns: «Mi-e rău, nefârtate, mor. Îmi trebuie pământ». Atunci diavolul, ca să nu-și piardă tovarășul său, a intrat în fundul mărilor, și-a umplut mâinile de nori și, până a ieșit afară, a pierdut tot din mâini, rămânându-i numai sub unghii. De aceea se vede și azi la oameni sub unghii negru. Dumnezeu, cu minte și înțelepciune, a scos de sub unghiile diavolului și a făcut o fărâmiță și a început Dumnezeu a urzi pământul" (Bârlea, 1981, p. 81-82). În cele mai populare variante ale legendei despre crearea pământului, pământul a fost adus la porunca lui Dumnezeu, dovada unui mod de subordonare a Nefârtatului. Actul de luare a pământului *per se* trebuia să fie făcut în numele Fârtatului, drept condiție ca „sămânța de pământ" să nu fie spălată la întoarcere. Numai că aici ies la iveală primele indicii ale nesupunerii diavolului.

Încercarea de a lua pământ doar în numele lui propriu și nu în numele lui Dumnezeu, este de fapt o tentație de a-și însuși anumite momente ale creației, iar după cum vom vedea și în celelalte mituri românești din etapa cosmogonică propriu-zisă, dar și cele din etapa postcosmogonică, este o continuă încercare de a-și însuși Creația în totalitate. Încercarea este zădărnicită și chiar limitată de către Dumnezeu. Până la urmă Diavolul este determinat să se supună condiționalității impuse fără de care nu poate fi adusă „sămânța de pământ". În plus,

drept pedeapsă pentru actul de nesupunere, Diavolul riscă să nu mai poată ieși la suprafață. Unele mituri spun că Dumnezeu îngheța apa la fiecare luare de pământ doar în numele Diavolului (a se vedea în acest sens mitul relatat de către Elena Niculiță-Voronca), altele spun că acesta se scufunda tot mai mult cu cât încăpățânarea lui nu înceta să se manifeste (a se vedea mitul relatat de Tudor Pamfile).

Din această primă confruntare cu Nefârtatul, ce vrea să-și asume de unul singur Creația, observăm și limitele acestui actant cosmogonic. Fără a se supune principiilor impuse de către Dumnezeu, el nu poate realiza nimic pe cont propriu, așa că în cele din urmă ia pământ și în numele lui Dumnezeu, „«Apoi dar lasă să fie și într-al lui». Când a zis vorbele aceste, atâta pământ a rămas cât era pe sub unghii, și cu acela a ieșit afară" (Niculiță-Voronca, 2008, p. 20). În mitul expus de Tudor Pamfile se accentuează că a rămas sub unghii atâta pământ cât a luat în numele lui Dumnezeu, atâta cât putu „să scobească pe sub dânsele cu un pai". Așa că din acele câteva firicele de pământ scoase de sub unghia Nefârtatului, „făcu Ziditorul o turtiță, a suflat-o, a păturit-o cu palmele și a mărit-o astfel până când turta s-a făcut ca un pat" (Pamfile, 2014, p. 17-18). Așadar, mitul cosmogonic românesc relatează că pământul în starea sa inițială avea formă lenticulară, pentru că scopul în sine al facerii pământului era acela de-a putea „sluji la amândoi ca pat" (Vlăduțescu, 2012, p. 26), și nicidecum nu se urmărea extinderea sa. Acest fapt a fost o consecință ulterioară, apărută în urma unui act involuntar, însă asumat de către Dumnezeu.

În continuarea actului cosmogonic, relatat de către legendele populare românești, se evidențiază motivul odihnei, pe care îl regăsim și în alte multe mituri, și chiar în Creația de la începutul cărții *Geneza*. Ne referim la odihna lui Dumnezeu de după munca creației. Doar că în mitul cosmogonic românesc, oboseala lui Dumnezeu, la fel ca și odihna sa, sunt premise, în care răul se poate manifesta. Când Dumnezeu ca entitate a „binelui" nu se mai produce, nu se mai manifestă, atunci Diavolul ca entitate a „răului" este cel ce se produce, se manifestă. Referitor la această oboseală a lui Dumnezeu, Mircea Eliade subliniază: „Dumnezeu vrea să se odihnească sau simte nevoia să doarmă: ca țăranul după o zi de muncă, adoarme profund, în așa fel încât nu mai simte nici măcar că-l împinge Diavolul. E adevărat că în asemenea povestiri populare Dumnezeu suportă de multe ori o puternică antropomorfizare. Totuși, în mitul nostru, oboseala și somnul lui Dumnezeu par nejustificate, căci, în fond, Dumnezeu n-a făcut nimic: Diavolul este cel care s-a scufundat de trei ori (și nu simte nevoia numai pentru atâta să se culce), iar Pământul s-a dilatat considerabil doar prin «magie»" (*De la Zamolxis*, 1995, p. 95-96). Cu venirea nopții, deși delimitarea dintre zi și noapte nu este atestată în mitologia cosmogonică românească, putem observa că principiul răului devine cel mai activ, adică cel ce se produce ca forță în manifestare, pe când principiul binelui, adică Dumnezeu, nu se produce ca forță activă, ci ca una pasivă și

totodată productivă, în sensul desăvârșirii creației („Vine seara, se culcă alături, dar Nifărtache îl tot împinge pe Dumnezeu să-l înece. Și la tot împins toată noaptea; când se uită a doua zi, era pământ cât este și astăzi, el tot creștea sub Dumnezeu", E. Niculiță-Voronca, op. cit., p. 20). În legătură cu aceasta, iată ce spune Adrian Șuștea: „în legendele cosmogonice poporane o atare situație, acea a epuizării principiilor în act, este sugerată de «starea de oboseală» a lui Dumnezeu și a Dracului la limita timpului lor oportun. Așa, de pildă, se spune că la venirea nopții Dumnezeu este cuprins de oboseală, în urma efortului depus la actualizarea «turtiței», deci, în raport cu oportunitatea, el suferă oricum o schimbare care-l situează într-o stare pasivă. Tot așa se întâmplă și cu Dracul: la ivirea zorilor, el reclamă aceeași stare de oboseală, datorată însă încercării nocturne de a-l răsturna pe Dumnezeu în apă spre cele patru direcții cardinale" (2007, p. 118). Așadar, principiul binelui se manifestă în actul creației, adică „magia" prin care pământul crește sub Dumnezeu, tocmai în evoluția și manifestarea răului. În înțeles arhaic, răul este absolut necesar pentru ca binele, manifestat ca principiu, să se producă atât ca putere creatoare, cât și pentru a contrabalansa răul produs sau care se produce.

Referitor la stadiile și „timpul oportun" în care principiul contrar se manifestă, respectiv se produce, tot Adrian Șuștea susține: „Cosmogonia poporană presupune așadar un stadiu diurn, marcat prin apariția «turtiței» primordiale și considerat a fi, în ordinea devenirii, expresia unei perfecțiuni relative, dar și un stadiu nocturn, întruchipat de însăși desăvârșirea Universului, care evocă neîndoielnic chipul perfecțiunii depline. Oricare dintre cele două trepte ale devenirii este susținută de un agent cosmogonic, care imprimă materiei o dimensiune a perfecțiunii. Fiindcă Dumnezeu săvârșește întocmai ceea ce și-a propus, lucrarea lui este perfectă și reprezintă dimensiunea diurnă a cosmogoniei. Apoi, întrucât Dracul socotește că din «turtița» zămislită de Dumnezeu ar putea organiza lumea pe formula fluxiunii cvadripartite, se cheamă că universul astfel realizat reprezintă dimensiunea nocturnă a cosmogoniei" (2007, p. 84-85). Într-un alt mit relatat de Elena Niculiță-Voronca se spune că Diavolul nu s-a lăsat de planul său de a lua în stăpânire pământul, sau de a rămâne de unul singur pe toată suprafața apărută în urma tentativei sale de a scăpa de Dumnezeu. Atunci „Diavolul, văzând că nu-l poate îneca pe Dumnezeu (după ce a făcut pământul), a luat un topor și a început a sapa gropi adânci în pământ, doar l-ar putea sparge, să dea de apă, ca pe acolo să-l poată arunca, dar pământul și-n fund creștea" (2008, p. 28). E același principiu – cu cât mai mult se manifestă răul, cu atât mai bine se formează pământul. Așa că „turtița" ce plutea pe ape, datorită manifestării răului, și-a extins suprafața și chiar a căpătat o bază solidă peste care să se sprijine. În felul acesta este explicată și transformarea pământului de la forma lenticulară la cea ovoidală.

Un rol important îl are Nefârtatul și în următoarea etapă din procesul cosmogonic, mai cu seamă datorită rolului său, cum mai spune Tudor Pamfile, în „ferecarea pământului”. În unele cazuri e vorba de sfințirea lui, sau „bogoslovirea”, iar în alte cazuri de ajustarea pământului nou creat la „țarcul cerului”. Deși majoritatea miturilor vorbesc despre sfințirea pământului ca fiind un proces produs exact în momentul în care Dumnezeu a fost împins de Diavol spre toate cele patru puncte cardinale, în urma căruia a fost făcut semnul crucii. Într-o altă variantă a mitului, se spune că Nefârtatul îl căra în brațe pe Dumnezeu spre cele patru direcții ale lumii pentru a scăpa de el, timp în care Dumnezeu sfințea în urma Nefârtatului pământul, dimpreună cu semnul crucii care rezulta din cărarea lui într-o parte și-n alta, („Necuratul fuge cu Dumnezeu în brațe ca să-l înece la malul apei spre răsărit, spre apus, apoi la miază-noapte și în urmă spre miază-zi, dar pământul crescând, nu izbuti. A doua zi Necuratul află de la Dumnezeu că în chipul acesta pământul a fost *blagoslovit* prin semnul *Sfintei cruci*” (Pamfile, 2014, p. 18)). Cert e că „bugoslovirea”/„sfințirea” pământului se produce tot în urma manifestării răului, odată ce răul se produce, binele se manifestă chiar și în starea pasivă a sa, după modelul lui *felix culpa,* care, la rândul său, ar ieși din principiul *multum malum, multum bene* sau, cu o aserțiune a lui Adrian Șuștea, „cu cât Dracul e mai activ, cu atât mai intens este și procesul de actualizare a «binelui»” (2007, p. 198).

Referitor la acele variante din miturile cosmogonice, unde pământul nou creat era prea mare ca să mai încapă în „țarcul cerului”, acestea vorbesc în principiu despre o eroare sau despre un fapt produs intenționat, precum a fost, bunăoară, încercarea ariciului de a zădărnici planul lui Dumnezeu, care a depănat prea multă ață la formarea ghemului de pământ „socotind în mintea lui că mai bine ar fi dacă ar fi pământ mai mult” (Pamfile, 2014, p. 23-24). Însă pentru înlăturarea acestei erori, Dumnezeu este nevoit să apeleze la Antihârț (alt personaj din mitologia cosmogonică românească) după sfat. Desigur, multe dintre aceste mituri, aflate oarecum în corelativitate tematică cu motivul amintit anterior, spun de asemenea că în locul Dracului, care cunoștea rezolvarea acestei probleme, sunt prezente niște creaturi chtoniene, precum ariciul, cârtița, cățelul pământului ș.a. Datorită conotațiilor simbolice, acestea manifestă de asemenea un grad înalt de obscuritate înrudită cu cea a Necuratului sau, după cum spune Adrian Șuștea, Dracul, cel de-al „doilea demiurg”, „este personajul care însumează atributele tuturor făpturilor cu un așa-zis rol auxiliar în cosmogonie” (2007, p. 152). După o legendă din județul Suceava, se crede că „după ce s-a făcut pământul prea mare, astfel că «nu încăpea în văzduh», Dumnezeu s-a sfătuit cu *Antihârț* și din lumina capului lui Sărsăilă a ieșit sfatul ca Dumnezeu să mai tragă pământul de margini, ca prin încrețirea lui în chipul acesta să se nască dealurile și văile” (Pamfile, 2014, p. 37). În cazul dat, Diavolul ar fi cel ce-ar deține niște cunoștințe cosmogonice

ascunse, pentru că „paradigma creației nu se află în gândirea demiurgului” (Șuștea, 2007, p.139-140), ci, dacă am continua/extinde această idee, detaliile creației, sau modelul acesteia, aparţineau celuilalt principiu, Nefârtatului.

Astfel, lumea, în priceperea populară arhaică, nu este altceva decât paradigma prestabilită ce a luat ființă fie după priceperea și chibzuința diavolului, precum am observat, fie după cel al făpturilor chtoniene. Mihai Coman afirmă, bunăoară, că în povestirile populare „lumea se face după chipul și modul de a fi al ariciului; în ele, în consens cu mecanismele specifice gândirii mitologice, microcosmosul (ariciul) oferă imaginea și modelul macrocosmosului (pământul)” (1986, p. 81). Prin urmare, cosmosul creat după acest model este nu atât rezultatul activității imaginare ale Nefârtatului, cât mai degrabă formula ideală peste care și principiul advers și-a pus amprenta, pentru ca această formă a universului să poată avea și niște accente individualizate, adică independente de principiul creator al Fârtatului. În acest caz, diavolul, observă Ovidiu Papadima, „are menirea să explice în cosmogonia noastră tocmai accidentul, spărtura în cristalul perfect al creației divine” (1995, p. 24).

Impasul cosmogonic este, așadar, depășit prin armonizarea stihială și prin remodelarea cosmosului deja existent, timp în care Dracul a avut un rol decisiv. Cu riscul de a suprasolicita citarea din Adrian Șuștea, ținem să mai aducem o afirmație interesantă din cartea acestui autor *Sphaera Mundi*: „Dracul făurește lumea alături de Dumnezeu. În împrejurări dintre cele mai diverse, el deține un rol considerabil, dacă ne gândim fie și doar la faptul că fără contribuția lui lumea n-ar fi astăzi decât imaginea unei erori cosmogonice. De altfel, puterea creatoare a lui Dracul este vizibilă mai cu seamă în acele momente de «criză», când absența unor soluții cosmogonice determină intervenția lui” (2007, p. 333).

Potrivit legendelor populare românești, următoarea etapă din procesul cosmogonic este cea în care Nefârtatul purcede la făurirea unor detalii importante ale cosmosului, asumându-și în felul acesta rolul de *Trickster*. Legendele ni-l prezintă chiar ca fiind cel ce l-a „meșterit” pe om (ca să evităm noțiunea de „creat” sau „făcut”). Dacă în prima etapă din procesul cosmogonic propriu-zis Fârtatul a fost cel care comitea erori în facerea lumii, atunci în etapa de după facerea pământului, Nefârtatul este cel ce meșterește, iar cel ce meșterește este și cel mai predispus să greșească, după analogia celebrului principiu „numai cine nu face nimic nu greșește”. Așa că Dracul comite grave erori prin care acel lucru făcut de el nu poate fi ca atare sau nu poate fi funcțional. Întocmai după celebra spusă „Bun e Dumnezeu, meșter e dracul”, procesul facerii este acum dominat de către Nefârtat în momentul brut, pe când desăvârșirea lucrurilor făcute de acesta vin din partea Fârtatului.

Este aici o vădită conlucrare între principiile auctoriale ale cosmogoniei românești. Însă cele meșterite de către Nefârtat se dovedesc a fi elemente lepădate de acesta, pentru că tot el este cel ce-și dă seama de nefuncționalitatea celor făcute. În fond, toate legendele ce relatează facerea unor lucruri precum casa, carul, ciubotele, scripca, plugul, moara ș.a. au același adagio narativ de început. Dracul „meșterește" ceva pentru sine, adică cu utilitate proprie, după care observă că nu îi poate fi de folos și i-l dă Fârtatului, care-l face să fie folositor. Iată, de exemplu, cum au fost făcute ciubotele după o legendă publicată de către Elena Niculiță-Voronca: „Dracul a făcut ciubotele. A făcut mai întâi o ciubotă să se încalțe, și tot baga amândouă picioarele într-însa; nu-i venea în minte să facă altă ciubotă pentru celalt picior. Vine Dumnezeu: «Dă-mi-o mie, că tot nu știi ce să faci cu ea!» - «Dată să-ți fie!» «Mai fă una ca asta». Dracul se apucă și mai face una. Atunci Dumnezeu s-a încălțat și dracul tare s-a minunat. Iar Dumnezeu le-a dat la oameni și de atunci avem ciubote" (2008, p. 22). Cele două principii cosmogonice lucrează parcă în același tandem pentru completarea și desăvârșirea creației: unul face, celălalt isprăvește (drege). Comentând această conlucrare dintre Fârtat și Nefârtat, Mircea Păduraru afirmă: „De această dată, Nefârtate are inițiativa în creație, iar Fârtate își asumă rolul de *Trickster*. Este conținut aici modelul pentru explicația imaginară a apariției tuturor lucrurilor: lupul, casa, carul, ciubotele, moara ș. a. m. d. Poate dracul le concepe, însă întotdeauna ceva îi scapă și are nevoie de intervenția lui Dumnezeu" (2012, p. 47). Am putea spune că armonia sau accentul definitivării este tocmai ceea ce-i lipseau lucrurilor pe care le-a făcut Dracul, precum este bunăoară scripca făcută tot de el: „Și scripca tot el a făcut-o. Numai borțile la scripcă, ca să răsune, nu le-a fost făcut. (Alții zic că lemnișorul, pe care se ridică strunele, nu l-a știut pune). Dumnezeu a venit și a isprăvit, și acu avem scripcă de cântat. (Scripca se zice că mai întâi decât toate cele a făcut-o)" (Niculiță-Voronca, 2008, p. 23). Nefiind în stare să definitiveze sau să le găsească utilitate practică lucrurilor pe care le-a meșterit, Nefârtatul nu apelează la Fârtat ca să-l ajute, pentru că Dracul nu putea vedea finalitate în lucrurile făcute de el. De aici și ușurința cu care-și abandonează obiectele. Expresia „Dată să-ți fie!" întâlnită în aceste legende vorbește mai degrabă de o disperare pe care o manifestă Nefârtatul în actul creației, decât că îi lipsește inteligența creatoare. Pricina e că actul în care se angajează el să facă ceva este doar pentru sine. Inteligența creatoare a Fârtatului constă în finalitatea produsului creației sale – folosul pentru om. „Diavolul (opinează Gheorghe Vlăduțescu) apare în multe din actele sale spirit al ordinii și, când începe istoria umană, erou civilizator. Numai în aparență, însă, pentru că el nu întreprinde pentru om, ci pentru sine. Antropocentrismul este înlocuit de un democentrism, chiar dacă, după multe variante, Satana ar fi creat omul și atâtea lucruri utile lui" (2012, p. 132).

Tot ca un produs al elementelor meșteșugite de către Nefârtat este și omul. În acest sens am identificat la Elena Niculiță-Voronca următoarea legendă: „Pe om dracul l-a făcut din lut și a început a vorbi la dânsul; dar lutul nu-i răspundea. Trece Dumnezeu pe acolo și îl întreabă ce face. «Ia, fac și eu, numai nu vorbește!» «Dă-mi-l mie"» «Dat să-ți fie!» Dumnezeu a suflat duh sfânt omului și a început a vorbi. Atunci dracul de ciudă face: «Ptiu!» și l-a stupit tot. Dumnezeu l-a întunat pe om cu ceea ce era afară înlăuntru și pe dinafară l-a făcut așa cum e acuma. De aceea omul nu-i curat înlăuntru și noi de aceea stupim, pentru că ne-a stupit atunci dracul. Noi de câte ori stupim, pe dânsul îl stupim" (2008, p. 22). Fârtatul își face apariția în momentul în care Dracul caută cu disperare elementele care să consacre lucrului creat o anumită utilitate. Până la acest moment, legendele nu spun nimic despre Fârtat. Acesta se odihnește sau nu este activ, timp în care Dracul este pus pe meșterit. Dacă cel căruia îi spune frate îl tot neagă, își face singur un prieten spre a avea cu cine să vorbească. Așa că de urât ce îi era, și din nevoia de comunicare, dracul îl face pe om din lut, imitând astfel, după cum spune Ovidiu Papadima, gestul creației divine (1995, p. 24). Doar că scopul pentru care acesta a fost făcut nu poate fi realizat și atunci intervine Fârtatul cu luarea în posesie a lucrului tocmai făcut, și-i dă acea utilitate râvnită de drac. Așa că omul, după legendele populare, are două părți, una vizibilă, materială – creată de drac, și alta invizibilă – suflul de viață care face posibil ca acesta să fie ca atare – creat de către Dumnezeu. Vorbind despre acest aspect, Nicolae Cartojan susține: „Omul este astfel creațiunea a două puteri antagonice; de aici conflictul între cele două elemente cari constituie viața omenească: trupul, creațiunea puterii satanice, este mărginit, pieritor și imperfect și târăște sufletul spre vițiu și păcat; sufletul, creațiunea lui Dumnezeu, este imaterial, nemuritor și desăvârșit, tinzând să se desfacă din închisoarea trupului, ca să se înalțe spre cer" (1974, p. 22). Modelul dualist care a inspirat imaginația arhaică are rolul de a delimita ce este al lui Dumnezeu și ce e al Diavolului din constituția umană.

Un alt aspect interesant care nu scapă legendelor cosmogonice este și facerea femeii. În legătură cu aceasta, Aurel Cosma jr. remarcă: „Povestirile românești despre crearea femeii, în cea mai mare parte sunt originale și sunt produse de spiritul satiric al poporului nostru, care a căutat să ironizeze tot ce privea sexul feminin. După aceste istorisiri, cu fond de dualism mazdeist, Eva n-a fost făcută din coasta lui Adam, ci din coada Diavolului, sau după alte variante din coada unor animale, cum ar fi pisica, vulpea sau câinele" (2015, p. 102-103). Am putea spune că, dacă nu e una, atunci e alta – nici facerea femeii nu putea să fie posibilă fără intervenția dracului. Dacă aceasta e făcută exclusiv de către Dumnezeu și la inițiativa lui, fără ca dracul să fie implicat, atunci, potrivit mitului, materia primă din care femeia este constituită, nu putea fi alta decât coada de drac, explicând astfel, după cum admite Mircea Păduraru,

„superioritatea femeii sub raportul vicleniei din basmele și legendele românești” (2012, p. 49). Acest fapt a alimentat o mulțime de superstiții legate de femeie și de felul ei de a fi, regăsite, bunăoară, la modul direct al mitului, în *Povestea lui Stan Păţitul* de Ion Creangă. Or, după cum am putut observa, principiile cosmogonice care au participat activ în tot procesul creației, Fârtatul și Nefârtatul, și-au asumat fiecare la momentul oportun anumite elemente. Însă, dacă un anume element este creat la inițiativa unuia, atunci celălalt va veni cu propria contribuție, oferind astfel măsurii artizanale conturul definitoriu, și aceasta nu prin negarea celor făcute, ci prin complementarea lor. Aceste principii creatoare întâlnite în miturile cosmogonice românești desăvârșesc universul prin afirmarea principiilor contrare pe care le reprezintă, dar și din nevoia ca aceste principii să fie împreună. Comentând cu unele rezerve miturile cosmogonice culese de Elena Niculiță-Voronca, cu sensul că nu se alătură înțelesului de Fârtat/Nefârtat acceptat de R. Vulcănescu, Victor Kernbach, fiind silit de logica circumstanțelor exprimată în aceste mituri, face următoarea observație: „Fârtatul și nefârtatul sunt doi demiurgi concurenți, însă – deși unul e mai puternic – nici unul din ei nu este atotputernic, fiecare având nevoie de celălalt pentru opera comună, a cărei arhitectură ei o tatonează împreună, fără a o desăvârși vreodată” (Kernbach, 1994, p. 217-218).

Etapa post-cosmogonică din procesul facerii este caracterizată ca fiind momentul în care se împarte sferele de influență ale principiilor primordiale, căderea îngerilor, păcatul omului primordial, „disoluția cosmică” sau *separatio mundi*, precum și tendința omului de recuperare a comuniunii pierdute cu Dumnezeu. După credințele cosmogonice arhaice se considera că cerul era aproape de pământ, așa încât omul îl putea atinge cu ușurință. În acest sens Ion Otescu reproduce următoarea legendă: „La facerea lumii, cerul era foarte aproape de pământ; însă omul, cum e nesinchisit din fire, nu și-a dat seama de această bunătate cerească, că nu era puțin lucru pentru om să aibă pe Dumnezeu în preajma lui, ca să-i poată cere sfatul, ca unui bun părinte, oricând avea nevoie. Nesinchiseala a ajuns așa de departe, că într-o zi o femeie a aruncat spre cer o cârpă murdărită a unui copil, cârpă cu care era cât pe aci să mânjească cerul. Și atunci Dumnezeu s-a mâniat foc, și a depărtat cerul atât de demult că nu degeaba zicem noi: «departe cât cerul de pământ»” (2005, p. 57). După alte variante a legendei, se spune că vinovat de depărtarea cerului de pământ s-ar face un „cioban nesocotit”, sau din cauza unei mătuși care se certa cu Dumnezeu. Despre această mătușă se spune că a aruncat „cu scârnă în Dumnezeu”. Și atunci „s-a supărat Dumnezeu foc pe oameni și s-a suit în cer cu toți sfinții și s-a înălțat cerul cum se vede azi, sus” (Olteanu, 2015, p. 100).

Într-un anume sens, nu depărtarea cerului de pământ este motivul principal din mitologia cosmogonică, ci mai degrabă motivul pierderii comuniunii omului primordial cu Dumnezeu. Iar

păcatul, sau *hybris*-ul pe care l-a comis omul, a fost posibil datorită neglijenței femeii. De remarcat este faptul că *hybris*-ul comis de femeie urmărește același scenariu mitic expus în cartea *Genezei*, care a dus la ruperea legăturii cu Dumnezeu, asociat în mare parte cu „căderea" sau cu „păcatului original". După Mircea Eliade, acest motiv poate fi regăsit sub diferite forme si în alte tradiții arhaice: „Tradițiile ne vorbesc, într-adevăr, despre un timp mitic în care omul comunica direct cu zeii cerești; urcând pe un munte, pe un arbore, pe o lină etc. Primii Oameni se puteau ridica la Ceruri cu adevărat și fără efort". Prin urmare, această stare paradisiacă a suferit un declin, și „În urma unui eveniment mitic oarecare (în general, o eroare de ritual), comunicațiile dintre Cer și Pământ au fost rupte (Arborele, liana au fost tăiate etc.), iar Dumnezeu s-a retras în Înaltul cerului", fapt care, în urma acestei izolări zeul accesibil omului a devenit un *deus otiosus* (Eliade, *Imagini,* 1994, p. 206-207), Dumnezeul retras, care nu se mai manifestă în această lume, adică Cel absent. În cazul dat, ceea ce definește răul sunt deja faptele pe care omul le comite, iar acest motiv, afirmă Eliade, „Este o expresie mitică a desolidarizării lui Dumnezeu de rău și de umanitatea păcătoasă" (*De la Zamolxis*, 1995, p. 97). Creatorul nu se mai face părtaș faptelor reprobabile ale oamenilor, pentru că prin acestea a fost pervertită până și creația, care a devenit în cele din urmă imperfectă. Iar prin izolarea și îndepărtarea de acest rău produs în interiorul creației, *deus otiosus* (-ul) nu se mai face „răspunzător de neajunsurile existenței" (Blanariu, 2009, p. 297-304).

După cum am observat, aceste narațiuni populare sunt reprezentări mitice despre îndepărtarea lui Dumnezeu de om sau despre pierderea stării primordiale pe care o avea omul înaintea comiterii faptei de *hybris*. Faptă despre care miturile românești nu spun nimic că ar fi fost săvârșită la îndemnul diavolului, ci evidențiază că aceasta s-ar fi produs din cauza înclinației omului spre cele rele. Iar această înclinație s-ar explica prin faptul că o parte din substanța din care e făcut îi aparține sau i se datorează diavolului (coada de drac din care a fost făcută femeia sau omul primordial meșterit de către Nefârtat). Noua realitate ontologică în care s-a pomenit omul, cerul depărtat și lipsit de posibilitatea comunicării (comuniunii) cu Dumnezeu alimentează un alt motiv mitic destul de răspândit în imaginarul popular românesc, cel al recuperării stării primordiale. Despre această năzuință a omului ne mărturisește o legendă publicată de Ion Otescu în „Credințele țăranului român despre cer și stele", în care sunt descrise ostenelile omului de-a ajunge la Dumnezeu, dar și anevoioasa cale pe care este nevoit s-o parcurgă. Legenda redă destul de amănunțit pelerinajul omului spre cer cu un simbolism aproape fascinant. Fiind conștient de lungul drum ce-l așteaptă, își ia cu el toate cele necesare vieții de zi cu zi: carul, boii, candela, crucea de pe biserică, fântâna, barda, securea, coasa, plugul, cățelul, cloșca cu pui și multe altele, într-un cuvânt toate preocupările lumii. Mergând după analogia simbolică, toată lista de bunuri

expusă în legendă nu cuprinde altceva decât grijile pământești pe care le are omul, care desigur pot fi și ele o piedică în calea de recuperare a stării primordiale. Pe lângă toate acestea mai este și diavolul care are rolul de-a zădărnici această năzuință a omului. Legenda înfățișează cu detalii fascinante lupta omului cu diavolul, luptă care parcă mai are mult până a se încheia, însă din care omul va ieși biruitor, desigur, cu ajutorul lui Dumnezeu: „Omul mai are mult până să ajungă la Dumnezeu; însă pentru că i-a ajutat Dumnezeu să învingă pe diavolul, căci omul nu poate face nici o ispravă fără ajutorul lui Dumnezeu, omul e încredințat că Dumnezeu tot nu l-a uitat, deși și-a îndepărtat cerul de el; și că Dumnezeu îl va ajuta pe om, oricând omul va ruga pe Dumnezeu, cu credință și suflet curat" (Otescu, 2005, p. 59). În cazul dat Diavolul apare descris în nuanță testamentară, este adversarul declarat al omului. Dar răul din narațiunile mitice românești este perceput în același timp și ca un element necesar pentru purificarea sufletească, e aproape „un dat necesar al existenței" (Papadima, 1995, p. 21). Răul este necesar și pentru ca binele săvârșit de om să triumfe sau ca omul să primească, în urma întâlnirii cu răul, certitudinea că năzuințele sale sunt într-adevăr orientate spre cele divine că acestea nu sunt rătăciri de moment ale unui ins cuprins de disperare.

În mitologia românească sunt și legende ce țin de etapa finală a existenței, adică despre sfârșitul lumii, peste care nu putem trece. Aceste legende sunt în siajul testamentar, mai exact, după modelul expus în *Apocalipsa* lui Ioan. Asemenea narațiuni nu se referă doar la un eveniment ce se va produce în viitor, ci mai degrabă este o promisiune eschatologică, unde răul va fi nimicit, iar binele va triumfa în cele din urmă. Diavolul împreună cu forțele răului ce le exprimă în toate nuanțele vor sfârși într-un foc puternic: „Acest foc va fi așa de grozav, că pământul va arde până la o adâncime de nouă stânjeni" (Pamfile, 2014, p. 804). În altă parte, „Pământul se va cutremura și mai tare din temelii, căci Dumnezeu se va uita asupra lui și-l va blăstăma; va lua foc și se va aprinde, va arde de nouă stânjeni și va rămâne curat cum a fost dintâi. Atunci va arde și Antihârs" (idem). Motivul distrugerii creației vechi și al „reînnoirii" Cosmosului, după cum spune Eliade, „se regăsește peste tot", în toate societățile tradiționale. Acest motiv este alimentat din nevoia de regenerare totală în care se urmărește „reînceperea unei vieți noi în sânul unei noi Creații" (Eliade, *Mefistofel*, 1995, p. 143, p. 142). O observație interesantă în legătură cu legendele eschatologice o face și Andrei Prohin. În articolul *Repere ale gândirii mitice în eshatologia populară* cercetătorul afirmă: „Descrierile sfârșitului lumii, succinte sau desfășurate, valorifică obligatoriu arhetipuri ale cosmogoniei populare. Pământul află sfârșitul în aceleași condiții în care a fost creat. Apocalipsa anticipează așadar o nouă creație, reînnoind lumea. Dacă *in illo tempore* pământul fusese adus la suprafața apelor (ori apele s-au dat la o parte), atunci în final, pământul se va scufunda. Mitul incendiului planetar (cunoscut

încă din antichitate), care va aduce sfârșitul, află corespondent în focul cosmic (sau carul de foc al lui Dumnezeu) dinainte de Facerea lumii" (2013, p. 61-69). Analizând într-un context mai larg motivul refacerii sau al reconstituirii universului, Eliade afirmă în legătură cu riturile Anului nou la mesopotamieni, că aceștia „simțeau că *începutul* era în mod organic legat de *sfârșit* care-l preceda, că acest «sfârșit» era de aceeași natură ca «haosul» dinaintea creației, și că, pentru acest motiv, sfârșitul era indispensabil oricărui nou început" (*Aspecte*, 1978, p. 47). Același scenariu apocaliptic ilustrează în reprezentările mitice nevoia de curățare a lumii de toate accentele și manifestările răului. Într-o legendă reconstituită de către Tudor Pamfile aflăm o gamă întreagă de indici și principii după care se va produce curățarea pământului de tot ceea ce presupune răul. Toate acestea se vor întâmpla din cauza ticăloșiei oamenilor care va alimenta tot mai mult mânia lui Dumnezeu (Pamfile, 2014, p. 155-156). E aceeași mânie care a stat la baza îndepărtării cerului și a transformării divinității în *deus otiosus*. Numai că în legendele cosmogonice nu e doar o desolidarizare de răul produs, ci e nimicirea atât a răului produs (existențial), cât și al răului ca atare (ontologic).

După cum am observat, răul este un principiu fără de care nu poate fi posibilă Lumea (cu sensul de univers) în tot ansamblul ei, este indispensabil atât de binele ontologic, cât și de cel existențial. Tot ceea ce este poartă în sine și niște accente drăcești. Acest rău presupune și o completare a binelui. Iar dacă am întoarce pe cealaltă parte această observație, atunci binele are nevoie de acest rău pentru a-și putea face simțită prezența, după principiul, acolo unde este răul, binele se înmulțește și mai tare. În aceste legende despre începutul lumii, am putut identifica reflecții mitice arhaice, unde sunt expuse niște „modele exemplare" de cum ar trebui să fie și chiar perceput întregul univers. Iar modul în care acest univers este constituit în viziunea mitică indică atitudinea omului arhaic față de principiul răului. În „binomul cosmogonic" Diavolul este singurul personaj dintre cele două naturi supranaturale, față de care omul își poate permite unele excese, precum luarea în derâdere, își poate manifesta furia, ba chiar poate fi învinuit de micile insuccese, dar și justificat să lupte cu acesta.

ANEXA 2

Supranumiri ale răului: forme și conotații în poveștile lui Ion Creangă

Actul numirii, în genere, are o dimensiune sacrală, numirea fiind, de fapt, exercițiul primordial al lui Adam în Grădina Edenului în consecința căruia toate au căpătat un nume și prin care toate au început a fi ca atare. După Platon, precum afirmă E. Coșeriu, actul denumirii „vizează ființarea a ceea ce ființează sau, mai bine spus, ființarea ca fiind" (2011, p. 282). De aceea pe parcursul secolelor au și luat ființă numeroase superstiții populare ce vizează denumirile răului. Substratul mitologic al numelui ce-l exprimă pe denumit va complini, într-o măsură mai mică sau mai mare, sensul denumirilor atribuite răului.

Prin urmare, simbolul mitologic care face referire la o ființă supranaturală ce denumește răul ființial sau conceptul de rău personificat poate fi identificat în nume precum: *Tiamtu* la sirieni, *Typhon* la egipteni, *Mara* în religia budistă, *Ahriam* la perși (opusul lui Ormuz), *Satan* (denumire abrahamică) ș.a. După cum orice nume poartă o încărcătură semantică, bună sau rea, tot așa și numirile/denumirile atribuite spiritului răuvoitor fac trimitere la creaturi, reale sau imaginare, ce pot înfricoșa ființa umană. Dacă încercăm să identificăm, dincolo de morfemul ce etichetează răul suprem sau răul primordial, substratul mitologic și etimologic al fiecărui nume de mai sus, atunci semnificațiile primordiale sunt fie distorsiunea elementului cultural al numirii, fie corespondentul numitului. Spiritul răuvoitor, după cum spune Paul Carus în cartea *O istorie a diavolului*, „este numit în asiriană *Tiamtu,* altfel spus, «cel din adâncuri» și este reprezentat printr-un șarpe care se zbate în vâltoarea mării, șarpele nopții, șarpele întunericului, șarpele viclean și, totodată, șarpele atotputernic și greu de învins" (2015, p. 36). Iar *Typhon*, tot după același autor, reprezintă „demonul infam al morții și al răului în mitologia egipteană" (ibidem, p. 19). În religia budistă entitatea demonică exprimată prin numele *Mara*, personificarea răului, „simbolizează tentația, păcatul și moartea. El este identificat cu Namuche, unul dintre demonii vicleni din mitologia indiană cu care se luptă Indra" (ibidem, p. 91-92). La perși diabolicul poartă numele de *Ahriman* și înseamnă „spiritul cel rău". Acesta este identificat cu zeul sciților, *Afrasiab*, zeitate întruchipată de simbolul unui șarpe (ibidem, 54-55).

După cum am observat în capitolul I, mitologia română atestă o credință generală, potrivit căreia lumea este guvernată de două forțe: Principiul Binelui numit *Fârtatul*, și Principiul Răului – *Nefârtatul*. Mai târziu, odată cu adoptarea creștinismului, Principiul Răului s-a încetățenit în credința populară cu numele de Satan sau Diavolul. Cuvântul ebraic satan derivă de la un verb care înseamnă a fi împotrivă; a se opune. Prin urmare, Satan este oponentul lui Dumnezeu, iar cuvântul grecesc Σατάν (Satan) sau Σατανάς (Satanos) nefiind altceva decât o transliterație a aceluiași cuvânt ebraic, termenul comun pentru Satan fiind grecescul διάβολος (diabolos) – cu

sensul de diavol, adversar, acuzator. Numele de *drac* ce exprimă entitatea demonică cu semnificatul oglindit din numirea propriu-zisă a răului arhetipal este cel mai des întâlnit în creația crengiană. El ilustrează mai degrabă expresia cea mai inofensivă de numire a răului. Prin urmare, cuvântul *drac* vine din latinescul *draco*, ceea ce însemna „dragon", iar, după cum o spun autorii *Dicționarul(ui) etimologic al limbii române* (ed. 1907), „înțelesul de «diable» (pentru lat. *draco*) s-a dezvoltat sub influența creștinismului" (Candrea, Densușeanu, p. 81). Astfel, chiar dacă inițial cuvântul latinesc *draco* era, de fapt, o numire eufemistică a lui „diable"/„diabolos", acesta a început și a ajuns nu numai să numească răul arhetipal, ci să-l și denumească.

Denumirea de *diavol* pentru spiritul răuvoitor este întrebuințată de către povestitorul humulești în creația sa doar o singură dată, însă și atunci cu referire la slugile lui Scaraoțchi: „Atunci diavolii odată încep a se cărăbăni unul peste altul în turbincă, de parcă-i aducea vântul" (Creangă, 2011, p. 148). Deși se cunoaște că denominativul *diavol* desemnează figura malefică distinctă ce reprezintă personificarea răului suprem, totuși Creangă nu face uz de această titulatură. Acest lucru se datorează poate faptului de a nu considera drept rău ceea ce nu e denumit de un concept ori de încărcătura semantică a unui termin ce denumește sau denotă răul. Fapt constatat încă din antichitate și despre care Aristotel spunea următoarele: „rău și bun se enunță atât despre un om, cât și despre multe altele, dar nu e necesar ca unul din ele să revină celor despre care se enunță, căci nu toate sunt fie rele, fie bune" (2005, p. 38-39). Prin intermediul personajelor sale, Creangă etichetează răul în funcție de gravitatea acestuia. Astfel, numiri ale spiritului răuvoitor omului precum *Scaraoțchi*, *Michiduță*, *Sărsăilă, Tartar, Talpa-iadului, Împăratul iadului* desemnează esența identității celui denominat tocmai prin atribuirea lor ca supranume, fapt ce se potrivește foarte bine cu expresia latină *nomen est omen* („numele este destin", „numele este semnul", „numele este prevestirea" (Kernbach, 2002, p. 179)). Prin însușirea unor supranume răul desemnat are funcția mai degrabă atributivă decât descriptivă a semnificațiilor primare. Iar conținutul semantic a ceea ce poate presupune răul este aprecierea populară a personajului imaginar ce reprezintă maleficul, demonicul, satanicul etc. ca însușiri caracterologice.

Prin urmare, în cazul de față nu putem vorbi despre o încercare de a da personajului imun un alt nume, ci mai degrabă de a-i atribui un supranume care să fie un indiciu semnificativ al caracterului pe care răul îl denotă. Or, după cum bine știm, un supranume este însușirea unor similitudini dintre numit și denumit (nume și poreclă), iar în cazul dat, răul numit și răul denumit fie prin contiguitate toponimică precum este *Tartar* și *Talpa-iadu*lui, sau ca exercitare într-un topos imaginar, considerat de obicei proprietatea numitului, a influenței sale, precum este supranumirea *Împăratul iadului*.

Înainte de a trece la analiza etimologică și mitologică a supranumelor pe care imaginarul popular românesc le-a atribuit principiului răului, ținem să precizăm că nu toate numirile diavolului pot fi considerate supranume. Pe lângă supranume putem vorbi și de simple numiri metaforice ale răului care au funcția de eufemizare, și nicidecum de numiri care să exprime direct pe cel exprimat precum: *ucigă-l-toaca, ucigă-l-crucea, Cel-de-pe-comoară, necuratul* ș.a., aspect analizat de noi în articolul *Eufemizarea cuvântului diavol în limba* română (Ivanov, 2014).Ultima categorie de supranumiri ale răului pe care o vom analiza este cea ce vizează fapte sau deprinderi ale personajelor și nicidecum identificarea ființială a acestora cu răul, cum ar fi: *boldul satanei, ghiavoli* (cu referire la copii), *satanicesc* ș.a.

Pentru a elucida unele aspecte de ordin teoretic a ceea ce vom considera în continuare „supranume", trebuie mai întâi de toate să vedem care sunt particularitățile specifice ale termenului „supranume". În general, termenul „supranume" este definit în dicționare prin termenul „poreclă" și invers (DLR, DEX). Deși, din punct de vedere funcțional, atât „porecla", cât și „supranumele" vin din nevoia de a numi și particulariza o persoană. În conținutul lor semantic, „porecla" și „supranumele", fie iau în derâdere o anumită persoană printr-un calificativ peiorativ, fie etichetează o persoană printr-un calificativ care îi denumește o anumită virtute. Or, denumirea unei virtuți nicidecum nu poate fi poreclă, ci mai degrabă un supranume, pe când prin termenul „supranume" putem eticheta atât defectul cuiva, cât și virtutea. Depinde cu care termen începem a defini fenomenul dat. Potrivit distincției pe care o face A. Candrea între „poreclă" și „supranume" înțelegem de ce supranumele poate lua semnificațiile termenului „poreclă" și de ce ar fi lipsit de logică definirea inversă a termenilor. Poreclele, după cum afirmă A. Candrea, sunt „cuvinte prin care poporul lovește în năravul sau defectul cuiva". Pe când supranumele este rezultatul „carierei" pe care o face porecla. Tot A. Candrea spune că „Dacă porecla dată cuiva de către o persoană este repetată și de alții la adresa aceleiași persoane, ea devine supranume". Așadar, semnificația conceptuală a termenului „supranume" este de fapt însușirea semantică ulterioară, la bază căruia stă un lexem-poreclă. Mai mult decât atât, pornind de la cele afirmate mai sus, putem spune că supranumele se adoptă în mod convențional de către o comunitate pentru a numi aceeași persoană, lucru pe care îl afirmă și Ștefan Pasca în lucrarea *Nume de persoane și nume de animale în țara Oltului*: „E greu să surprindem momentul «nașterii» supranumelui. În stare embrionară el trăiește în calificative și porecle din limba comună. Nu odată, colectivitatea e pusă în situația de a alege între două sau mai multe porecle sau calificative date unui individ, și pe cel ce i se pare a fi mai sugestiv îl consacră apoi pentru supranumirea regulată a acelui individ" (1936, p. 47).

Supranumirile atribuite diavolului respectă în mare parte același principiu de formare a supranumirii atribuite unei persoane reale și au aceeași nuanță semantică. Tot sub același raport asociativ, supranume ale persoanelor reale, și supranume ale răului, ne putem explica de ce Principiul Răului are o mulțime de supranume în imaginarul popular. În acest sens vom apela aici la explicația pe care o dă Ștefan Pasca: „Persoanele a căror individualitate nu e încă definitiv lămurită în conștiința populară, poartă și mai multe supranume. Fiecare din acestea stigmatizează câte o latură a caracterului psihic sau fizic al individului" (ibidem). Așadar, pentru a înțelege originea supranumelor atribuite răului în creația crengiană, ne propunem să analizăm atât semnificațiile mitologice, cât și elementul lexical care a putut da naștere la supranumiri ce vizează expresia răului. O astfel de abordare are drept suport *lingvistica mitologică*, care a derivat din metoda comparatismului istoric în lingvistică și a analizei mitologice, având la bază studiile lui M. Müller, A. Kuhn, M. Breal ș.a. (Bârlea, 2014, p 5-7)

Prima categorie de supranume atribuite spiritului malefic în creația crengiană sunt cele formate de la un toponim imaginar. Acestea fie provin de la numele locului în care se presupune că sălășluiește, fie de la asocierea imaginii locului cu caracterul personajului ce reprezintă maleficul. Din această categorie fac parte supranume precum *Tartar, Talpa-iadului* și *Împăratul iadului.*

Dracul este numit de către Dănilă Prepeleac *tartar*, „Mai îngăduiește puțin, tartarule, că nu te trag copiii de poale!" (Creangă, p. 43), tocmai pentru a evidenția caracterul înspăimântător al acestuia. Pe lângă sensul propriu, cuvântul *tartar* sau *tartor* – căpetenia dracilor – poate fi înțeles în limbajul popular și cu sens figurat – om fără scrupule, care își impune voința, care terorizează, care comite fapte reprobabile (DEX). Ca purtător al sensului dat, personajul malefic din povestea *Dănilă Prepeleac*, denumit *tartar*, devine mult mai ușor de înțeles atât ca personaj al narațiunii date, cât și ca marcă a cuvântului semnificat în contextul poveștii. Prin însușirea semantică a sensului de ființă ce terorizează, cuvântul *tartar* devine supranumirea ființială a reprezentantului răului pe pământ. Mai mult decât atât, acest supranume are valoare atributivă, deoarece el scoate în evidență acțiunile malefice ale duhului necurat, care în spiritualitatea folclorică românească se asociază mai degrabă cu o pseudonumire a diavolului decât cu un nume arhetipal. Dacă e să trecem dincolo de semnificațiile termenului strict românesc, atunci putem observa că în antichitate prin morfemul *tartar* erau reprezentate spațiile întunecoase din îndepărtatul adânc al pământului. Astfel, supranumele *Tartar* atribuit diavolului în poveștile crengiene își are originea în cuvântul grecesc *Τάρταρος, τά Τάρταρα*. Grecescul *tártaros* desemna în mitologia greacă partea cea mai de jos a lumii (*Λεξικόν εγκυκλοπαιδικό*, 1889-1898, p. 469). Mai multe detalii mitologice despre acest loc le putem găsi în opera lui Hesiod, mai cu seamă în

„Naşterea zeilor (Teogonia)". Despre acest spaţiu imaginar, Hesiod spune că e atât de adânc precum este cerul sub pământ. Printr-o imagine poetică este redată distanţa de pe suprafaţa pământului până în Tartar. Dacă ar fi aruncată o nicovală de aramă din cer i-ar trebui nouă zile şi în a zecea zi abia ar atinge pământul, tot atât de mare ar fi distanţa dacă nicovala de aramă ar fi în cădere liberă de pe pământ până în Tartar. Despre felul cum arată acest loc, Hesiod spune următoarele:

> „Locul acela ieşire nu are. Poseidon o poartă
> Grea de aramă i-a pus, cu zid împrejur îl încinse,
> Cotos, Gyes, Briareu cel neînfricat, lângă dânşii
> Îşi aşezară lăcaşul, vajnici străjeri ai lui Zeus.
> Tartarul sumbru, pământul umbros şi marea cea stearpă,
> Ceru-nstelat au izvorul în locul acesta de groază,
> Toate deopotrivă, iar zeii cât sunt de puternici,
> Simt îngrozite fioruri gândind la acele tărâmuri." (1973, p. 46).

Tot din această sursă, George Lăzărescu în *Dicţionar de mitologie* preia cuvântul *Tartar* şi îi dă următoarea definiţie: „*Tartar* (este) cea mai adâncă şi mai înfricoşătoare zonă a Infernului, aflată sub mare. Aici, Zeus i-a închis pe titanii care s-au răzvrătit împotriva lui. Tot aici, îşi ispăşeau pedeapsa ciclopii, danaidele, Sisif, Tantal şi alţii. Tartarul este păzit de Cerber" (1992, p. 270). Deşi pare să repetăm acelaşi lucru atunci când prezentăm contextul în care s-a format această reprezentare a spaţiului imaginar al locului de pedeapsă şi atestarea lui într-un dicţionar de specialitate. Însă acest fapt este justificat atunci când este vorba de tendinţa noastră de a apela la sursele de bază pentru a înţelege unele semnificaţii primare. Scopul pe care l-am urmărit a fost de a scoate în evidenţă atât traseul unui cuvânt, cât şi semnificaţia lui mitologică după preluarea dintr-o altă cultură decât cea românească. Acest lucru ne va ajuta să înţelegem care sunt similitudinile dintre cuvântului *iad* şi *tartar*. Ca reprezentare toponimică a spaţiului mitic în care sunt concentrate denotaţional formele cele mai aspre ale pedepsei, morfemul *tartar* este preluat de imaginarul folcloric românesc drept un bun echivalent semantic pentru cuvântul *iad* din limba română. Un exemplu potrivit în acest sens este traducerea cuvântului *ταρταρώσας* din textul biblic grecesc de la *2 Petru 2:4* prin termenul iad din traducerile româneşti ale Bibliei. Deşi atât contextul mitologic, cât şi cel semantic avea să justifice întrebuinţarea cuvântului *tartar*, fapt ce este remarcat în traducerea IPS Bartolomeu Anania 2001, în nota de subsol unde traducătorul explică că în greceşte este termenul *tartar*. Acest fapt denotă că traducătorul textului sacru era conştient de particularităţile semantice ale acestui termen. În cazul de faţă folosirea termenului dat indică adoptarea de către Petru a ideilor eleniste despre locul de pedeapsă a fiinţelor

supranaturale care potrivit mitologiei greceşti s-au răzvrătit împotriva lui Zeus cu o paralelă conceptual-semantică cu naraţiunea biblică din *Geneza 6:1-3*, unde este vorba de îngerii care s-au răzvrătit împotriva lui Dumnezeu. Probabil în mod intenţionat, Petru face aluzie în versetul 2 din capitolul 4 la mitologia greacă şi la naraţiunea biblică unde îi atribuie termenului *tartar* sensuri puţin modificate din dogmele biblice. Astfel, datorită unor principii religioase şi dogmatice precum sunt temerile de a nu fi confundate învăţăturile religioase cu miturile păgâne din cultura greacă, termenul *tartar* dispare din limbajul şi discursul religios. Mai mult decât atât, acest cuvânt, după cum afirmă Ivan Evseev, „a fost asimilat de timpuriu în limba poporului cu sensul de «conducător» (al dracilor) şi, respectiv, «şef peste pitici»" (1997, p. 455). Însumând observaţiile expuse, putem observa că evoluţia semantică a cuvântului *tartar* în limba română a suportat schimbări considerabile. De la semnificaţia primară de desemnare a spaţiului imaginar unde răul este pedepsit acesta a ajuns să denumească în basmele româneşti personajul demonic. Iar corelarea numelui toponimic din mitologia greacă cu numirea personajului malefic din poveştile crengiene face posibilă identificarea în operă a unor imagini-tip sau, după cum le numeşte Jung, arhetipuri. Aşa că o eventuală analiză arhetipală a creaţiei crengiene nu ar trebui să fie neglijată, lucru pe care îl vom face în paragrafele ulterioare.

Un alt supranume atribuit răului în creaţia crengiană şi care de asemenea are un substrat mitologic este cel ce are la bază sintagma *Talpa-iadului* – „Talpa-iadului, atunci, face ţuşti! înăuntru, şi dracii, tronc! închid poarta după Ivan, şi, punând zăvoarele bine, bucuria lor că au scăpat de turbincă" (Creangă, 2011, p. 152). Cuvântul compus *talpa-iadului* este o construcţie nominală urmată de un genitiv ce se exprimă prin morfemul enclitic *lui*; *talpa iadului*. Primul element din această sintagmă, *talpa*, face parte, după cum spune Marius Sala, „din domeniul semantico-onomasiologic al corpului omenesc" (2012, p. 62). Iar în cazul de faţă, *talpa* simbolizează partea inferioară a iadului după cum ilustrează şi respectă în acelaşi timp paralela semantică a părţii inferioare din corpul uman numită *talpă*. Conceptul *iad* a intrat în imaginarul românesc prin intermediul creştinismului, fapt ce a produs o transfigurare semantică a cuvântului dat. Mai mult decât atât, acesta a însuşit semnificaţiile dogmelor creştine, dar şi simbolismul autentic românesc, iar, după cum observă Romulus Vulcănescu, „Imaginea Iadului la români îmbină structura lui sacrală cu cea profană" (1987, p. 455). În ceea ce priveşte însăşi originea cuvântului *iad*, tot Romulus Vulcănescu spune că „este un derivat al numelui suveranului infernului la elini: Hades şi al ţării lui. Astfel Hades (᾽Αιδης) a ajuns în limba română, ca şi în cele mai multe limbi slave (*jadu*, paranteza ne aparţine), să denumească ţara lui Hades, pe scurt Adul, care a devenit mai apoi Iadul" (ibidem, p. 455). Alăturarea celor două cuvinte *talpă* şi *iad* pentru a denumi răul reprezintă marca exclusivă prin care semnificaţiile simbolice ale puterilor

malefice sunt proiectate într-un personaj imaginar și numite ca atare. Prin urmare, *Talpa-iadului* reprezintă supranumirea dubletului feminin al diavolului, iar, după cum afirmă Romulus Antonescu în *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*, *Talpa*-iadului reprezintă un „personaj feminin imaginar, (și care) în credințele tradiționale românești fiind spirit malefic, sinteză a însușirilor infernale, considerată mamă a dracilor" (2016, p. 654).

Supranumirea personajului imaginar *Talpa-iadului* nu desemnează doar răul în expresia lui feminină, ci se asociază însușirilor semantice ale toponimului imaginar *talpa iadului*. Așadar, sintagma *talpa-iadului* are semnificații ambivalente atât în imaginarul folcloric românesc, cât și în poveștile crengiene. În *Povestea lui Stan Pățitul*, sintagma *talpa iadului* desemnează partea inferioară a locuinței diavolului și a slujitorilor lui; „Atunci dracul dă o raită pe la talpa iadului, să vadă ce lipsește, și apoi iese iute ca scânteia și se tot duce înainte la slujbă, după porunca lui Scaraoțchi" (opere, p. 66). Ca reprezentare a spațiului subteran, toponimul dat denotă nu atât partea inferioară a iadului, cât locul cel mai sumbru și mai înfricoșător a ceea ce poate desemna în genere toponimul imaginar *iad*. Cu alte cuvinte, acesta reprezintă cel mai „iad" loc din „iad", după modelul imaginii lui Dante din *Divina Comedie*; iadul devine mai dur și mai înfricoșător în funcție de cât de adânc se coboară. Tot așa și personajul demonic feminin reprezintă forma cea mai gravă a răului, unde după cum este reprezentarea somatică a tălpii, care vine în contrast cu partea superioară a corpului uman, aceasta însumează atributele cele mai perfide ale răului, fiind considerată figura cea mai sinistră a maleficului. Iar după cum toponimul *talpa iadului* denotă temelia infernului, tot așa și supranumele *Talpa-iadului*, respectând aceeași analogie, denotă originea ființială a răului, „mama dracilor".

Din exercitarea într-un spațiu imaginar a influenței diavolului, acesta a primit în imaginarul popular românesc, dar și în narațiunea crengiană, supranumirea *împăratul iadului*, „Nu te pune în poară, măi omule, cu împăratul iadului; ci mai bine ia-ți bănișorii și caută-ți de nevoi" (Creangă, 2011, p. 39). Cuvântul *împărat* este din latinescul *imperator,-orem* (Candrea, Densușeanu, 1907, p. 126), sau de la verbul latinesc *imperare* „a comanda", „a ordona". Dicționarul explicativ al limbii române dă următoarea explicație a cuvântului *împărat*: „s. m. Suveran (absolut) al unui imperiu. Fig. Stăpân, conducător" (DEX, 2009). Astfel, semnificația supranumelui *Împăratul iadului* este destul de sugestivă. Supranumele compus din cuvântul în nominal *împărat*, cu forma genitivală *iadului*, delimitează atât simbolic, cât și denotațional sfera de influență a acestuia. Poruncile lui Scaraoțchi, după cum putem observa în poveștile crengiene, sunt valabile doar în perimetrul împărăției sale și asupra slujitorilor săi. Pe când influența asupra celorlalte personaje este doar prin determinare, dar și aceasta se face prin intermediul slujitorilor săi, precum este cazul lui Dănilă Prepeleac. În acest caz, supranumele *Împăratul iadului*, utilizat

de dracul trimis de Scaraoțchi ca să-l determine pe Dănilă să plece de pe moșiile învecinate cu iadul, exprimă atât autoritatea în numele căreia se impune, cât și expresia simbolică a imaginii-tip prin care omul este avertizat să ia aminte ale cui porunci le ignoră.

A doua categorie de supranume atribuite diavolului în creația crengiană sunt cele ce provin de la personaje mitologice sau istorice. Deși în această categorie s-ar fi putut vorbi și despre supranumele *Tartar*, care s-ar părea că vine de la numele zeului Tartar din mitologia greacă, lucru oarecum nejustificat datorită faptului că și acest nume are la bază toponimul *tartar* și nicidecum nu prevalează în sens primordial numele personajului mitologic.

Unul din acestea fiind și supranumele *Sarsailă* – „Ba nu! stai, Sarsailă! tu cum ai chiuit de trei ori? Trosc! și la stânga una!" (Creangă, 2011, p.43). Deși dicționarele etimologice nu identifică un etimon de la care s-ar fi putut forma supranumele *Sarsailă*, totuși Émile Turdeanu îndrăznește să afirme, în urma cercetării apocrifului ebraic *Apocalipsul lui Baruch*, că acesta a fost preluat de la numele îngerului Sarsaël, devenit mai apoi în versiunea slavă *Sarsail*. Turdeanu este de părere că supranumele *Sarsailă* atribuit diavolului de către imaginarul folcloric românesc provine de la fapta tentantă a îngerului Sarsaël, prin care Dumnezeu i-a făcut cunoscut lui Noe întrebuințarea nefirească a viței de vie. Într-un articol publicat în revista *Revue des études slaves*, intitulat *L'Apocalypse de Baruch en slave*, Émile Turdeanu afirmă următoarele: „Aucun texte de l'*Apocalypse de Baruch* n'a été retrouvé chez les Roumains jusqu'à l'heure actuelle. Mais la trace de l'apocryphe subsiste dans leur langue, et même sous une forme des plus amusantes. Aujourd'hui encore, et sur l'ensemble du territoire roumain, on attribue au diable, parmi d'autres sobriquets, celui de Sarsailă. Qu'est ce nom? Nous avons répondu ailleurs à cette question M. C'est le nom de l'ange Sarasaël, par qui Dieu fit connaître à Noé qu'il pouvait replanter la vigne et en boire le suc perfide. Des copistes slaves (N, P, T) ont contracté ce nom en Sarsaîl, et le peuple roumain, considérant cet ange comme un esprit tentateur, a fait de Sarsaîl ou Sarsailă — non sans une pointe de malice — un démon"[6] (1969, p. 23-48). Acest lucru este confirmat și de Gustav Davidson în *A Dictionary of Angels* care afirmă următoarele: „Sarasael (Sarea, Sarga, Saraqae1) – a seraph; one of the 5 "men" who wrote down the 204 books dictated by Ezra. He is one of the holy angels "set over the spirits of those who sin in the spirit." As recorded in Baruch III, Sarasael is the angel God sent to Noah to advise the latter in the matter of replanting the Tree

[6] Traducere proprie: „Până în prezent niciun text al Apocalipsei lui Baruch nu a fost găsit la români. Dar urma apocrifului rămâne în limbajul lor chiar într-o formă foarte amuzantă. Chiar și astăzi, și în toată România, diavolului i se atribuie, printre alte porecle, cel al lui Sarsailă. Care este acest nume? Am răspuns la această întrebare în altă parte: este numele îngerului Sarasael, prin care Dumnezeu i-a făcut cunoscut lui Noe că ar putea să replanteze vița și să bea sucul perfid al acesteia. Copiștii slavi (N, P, T) au contractat acest nume în Sarsaïl, iar poporul român, considerând acest înger ca pe un spirit ispititor, format din Sarsaïl sau Sarsailă - nu fără un dram de răutate - un demon ".

(in Eden) «which led Adam astray»" (1967, p. 258) (în traducere de Radu Teodorescu: „Sarsael este unul dintre acei îngeri care a transmis cele 204 cărți dictate de Ezdra. După unii este un serafim. În cartea *3 Baruch* îl citează ca un înger al lui Dumnezeu trimis lui Noe în problema replantării copacului în Eden, care «l-a alungat pe Adam»"). Așadar, datorită asocierii faptei îngerului cu o trăsătură distinctă a diavolului reprezentat în imaginarul popular românesc, mai cu seamă cel ce tentează, supranumele *Sarsailă* din povestea *Dănilă Prepeleac* ilustrează caracterul provocator al personajului malefic ce avea misiunea de a-i distrage atenția lui Dănilă de la proiectul său monahal și chiar coruperea lui.

Supranumele *Scaraoțchi*, atribuit diavolului în creația crengiană, dar și în imaginarul popular românesc, desemnează de fapt forma cea mai sinistră a răului, fiind considerat drept căpetenia dracilor și totodată sursa existențială a nefericirii, „În acea zi, Scaraoțchi, căpetenia dracilor, voind a-și face mendrele cum știe el, a dat poruncă tuturor slugilor sale ca să apuce care încotro a vedea cu ochii, și pretutindene, pe mare și pe uscat, să vâre vrajbă între oameni și să le facă pacoste" (Creangă, 2011, p. 64). După Lazăr Șăineanu, supranumele Scaraoțchi este preluat din rusă „ISKARIOTSKI", fiind întrebuințat inițial drept poreclă pentru Iuda vânzătorul, adică Iuda din Iscariot, numit Iscarioteanul, care l-a vândut pe Isus Hristos (1938, p. 572). Astfel, cuvântul rus „ISKARIOTSKI" și-a modificat forma prin metateză, în care au fost permutate unele silabe în interiorul cuvântului, iar altele au fost preschimbate pentru a putea facilita pronunțarea acestuia, rom. „SCARAOȚCHI". Atribuirea unor semnificații malefice lui Iuda Iscarioteanul a început încă înainte ca acesta să-l vândă pe Isus. În Evanghelia după Ioan 17:12 el este numit „fiul pierzaniei". Datorită rolului pe care l-a avut în răstignirea lui Isus, numele acestuia a căpătat o bogată încărcătură simbolică, timp în care a fost deseori asociat cu Anticristul, iar în evul mediu s-a ajuns până la diabolizarea lui. În tradiția creștină, personajul biblic Iuda Iscarioteanul sau Iscariotul a fost blamat, iar numele lui a ajuns să denumească *răul-tip*. Despre acest personaj, Ivan Evseev spune următoarele: „În contextul creștinismului popular din Estul Europei, inclusiv din țara noastră, Iuda a devenit un personaj eminamente malefic, preluând atributele unui *duh rău* din păgânism și contopindu-se cu o seamă de personaje ale demonologiei populare" (1997, p. 192). În cele din urmă, supranumele „Scaraoțchi" desemnează atât numirea diavolului, cât și transfigurarea metaforică a calităților demonice atribuite personajului Scaraoțchi în imaginarul popular românesc și în poveștile crengiene.

Un alt supranume al diavolului pe care îl identificăm în creația crengiana este *Michiduță*, „Măi Michiduță! da' cu mine ți-ai găsit că poți tu să te întreci din fugă?" (*Dănilă Prepeleac*). Aceasta este poate cea mai populară numire întâlnită în imaginarul românesc, dar și cea mai inofensivă „supra-numire" „care numește fără să denumească", de fapt, răul cu toate calitățile și

atributele sale. În primul rând, pentru că forma diminutivală a acestuia exprimă o diminuare a sensului și semnificației răului arhetipal (diavolul). Iar în al doilea rând, această supranumire nu este nici expresia ființială sau faptică a răului și nici purtător al unor semnificații. Doar dacă admitem că supranumele *Michiduță* s-a format de la adjectivul *mic* cu forma diminutivală *mititel*, respectiv *mititelul* (reg. *michitelul*), după cum presupune Lazăr Șăineanu (1938, p. 397), atunci motivația unei astfel de numire a diavolului vine dintr-un sarcasm, dar și dintr-o formă neînțeleasă de compătimire a *celui rău*. Or, în unele cazuri, mai cu seamă atunci când se vorbește cu un copil care a pățit ceva sau atunci când se vorbește despre cineva neajutorat, forma *mititelul* are funcția de apelativ afectuos, după cum sunt sinonimele contextuale *săracul* și *sărmanul*. Altceva este dacă acceptăm explicația etimologică a termenului *Michiduță* dată de A. Scriban. După autorul dat, cuvântul *michiduță* s-a format de la expresia diminutivală *Nichituță* a numelui propriu *Nichita* (Scriban, 1939, p. 805). În acest caz supranumele *Michiduță* nu are nicio relevanță, pentru că atât numele propriu *Nichita*, cât și forma lui diminutivală nu reprezintă niciun indiciu că ar avea ceva în comun cu diavolul sau cu caracteristicile fizice și morale ale lui, precum am observat că a fost în cazul supranumelui *Scaraoțchi*. Nici explicația etimologică a numelui propriu *Nichita* nu ne ajută cu nimic. Numele dat pare a fi de la grecescul **νίκη** (niche) care înseamnă victorie, biruință, sau de la **νικητής** (nichetes) – învingător, semnificații care nu justifică cu nimic numirea, fie și ironică, a diavolului din limba română. În acest caz tindem să îmbrățișăm mai mult explicația etimologică pe care o presupune Șăineanu decât cea dată de A. Scriban. În sprijinul unui asemenea demers vine un alt supranume atribuit diavolului pe care îl identificăm tot în creația crengiană, și anume *Mititelul*, „nu cumva să vă împingă *Mititelul* să intrați înaintea mea unde ne-a duce omul țapului celui roș, că nu mai ajungeți să vedeți ziua de mâine” (Creangă, 2011, p. 121). Așadar, în expresiile populare, dar și în creația crengiană, supranumele *Michiduță* este un indiciu clar al unei atitudini ironice din partea omului sau ale unor personaje față de diavol și de puterile acestuia. În felul acesta, marca semantică prin care cel rău este etichetat printr-o poreclă consacrată și recunoscută în imaginarul popular devine clișeul lexical prin care diavolul este luat peste picior.

Pe lângă aceste supranume date diavolului se mai folosesc și nume substitutive, din limbajul eufemistic. Acest fapt se datorează unor superstiții și credințe înrădăcinate adânc în imaginarul uman. Pe lângă superstiții, un rol important în crearea termenilor eufemistici care definesc spiritul malefic l-au avut și interdicțiile de ordin religios, cunoscute drept tabuuri. Tabuul lingvistic, după cum spune Eugeniu Coșeriu, „se datorează, în special, credinței (foarte înrădăcinate în societățile primitive, dar atestată și în societățile dezvoltate) într-o anumită «magie a cuvintelor», a identificării numelui cu lucrul denumit: se consideră că a numi un lucru

prin termenul său propriu care îi corespunde poate fi periculos întrucât numele lucrului atrage după sine lucrul însuși" (2009, p. 187). Eufemismul este de fapt un termen de origine greacă (εύ – bine, φημίζω – a spune, a vorbi), care desemnează un cuvânt sau o expresie care înlocuiește, în vorbire sau în scris, un cuvânt sau o expresie neplăcută, jignitoare sau tabuizată. Datorită eufemismelor, vorbitorul poate evita expresiile și cuvintele licențioase, păstrând astfel, într-o măsură mai mică sau mai mare, aceeași încărcătură semantică.

Potrivit gândirii alimentate de superstițiile arhaice, cel mai potrivit mod de a evita evocarea spiritului malefic este acela de a-l pune pe diavol într-un ambalaj care să-i mai reducă din încărcătura semantică a celui ce stârnește groaza și chiar a diminua din forța (imaginea) malefică a personajului demonic. Astfel, întâlnim numiri eufemistice ale diavolului în creația crengiană, care, pe lângă faptul că „numesc «fără să numească»" (Coșeriu, 2009, p. 188) răul, mai au si funcția de a condamna sau a osândi identitatea considerată malefică. Asemenea numiri eufemistice ale diavolului, care seamănă mai mult cu injuriile și blestemele (Ivanov, *Numiri eufemistice ale răului în opera crengiană*, 2018). Unul dintre aceste eufemisme pe care l-am identificat și în creația crengiană este *Ucigă-l-crucea*, „Și chiar dacă nu-i fi tu Ucigă-l-crucea, tot n-ați umblat cu lucru curat; însă ce-am eu cu sufletul vostru? Voi aveți a da seamă. Primește banii, cum ți-am spus, și mai duceți-vă și la altă casă, că eu, unul, știu că am pățit-o bună" (Creangă, 2011, p. 73). Numirea compusă *Ucigă-l-crucea* reprezenta de fapt în mentalitatea arhaică românească formula tipică prin care răul era alungat sau afurisit. Această denumire a diavolului are în imaginarul popular românesc un șir de echivalente semantice precum: *Ucigă-l-toaca, Ucigă-l-tămâia, Bată-l-Crucea, Bată-l-tămâia, Bată-l-sfinții*. După cum putem observa, prima parte a cuvântului care denumește în mod eufemistic răul este compusă dintr-un verb ce exprimă de fapt osânda sau blestemul *a ucide, a bate*, plus forma neaccentuată a pronumelui personal masculin *el, -l*, și ultimul element este de regulă un substantiv ce exprimă din punct de vedere semantic lucruri sfinte cu valoare sacră, datorită cărora are loc ființarea unei puteri ce poate învinge răul, *crucea, tămâia, toaca* și *sfinții*. Astfel, eufemismul cu funcția de osândire a răului, *Ucigă-l-crucea*, exprimă în povestea crengiană teama de a nu-l invoca pe cel denumit, dar și diminuarea forței malefice a celui ce reprezintă de fapt răul. Prin asemenea etichetare a răului, personajul crengian își exprimă dezacordul față de o eventuală cârdășie cu forțele necurate, precum este celebrul principiu românesc *Fă-te frate cu dracul până treci puntea*.

În creația crengiană, cuvântul *naiba* apare într-un cadru contextual specific. Pe lângă faptul că numește într-un mod eufemistic răul, „Negustorul își face cruce ca de naiba și iar îl întreabă…", în primul rând acesta este întrebuințat de către personajele din narațiunile crengiene

drept un obicei scuzabil prin care se pune pe seama diavolului un anume eșec sau tentația comiterii unor fapte reprobabile. De exemplu:

- „Dar parcă naiba vrăjește: cela nu sună coasa, că-i e frig; celuia că-i îngheață mâinile pe cârceie; văru-meu Ion Mogorogea, cu vătrarul subsuoară, se punea de pricină că nu ură, și numai-ți crăpa inima-n tine de necaz!" (Creangă, 2011, p. 186);
- „Și doar mă și feream eu, într-o părere, să nu mai dau peste o pacoste, dar parcă naiba mă împingea, de le făceam atunci cu chiuita" (Creangă, 2011, p. 190).

În al doilea rând, cuvântul *naiba* reprezintă un mod prin care personajele crengiene își exprimă nedumerirea față de o situație creată. De exemplu:

- „D-apoi «română, este… ce… ne învață a vorbi și a scrie bine într-o limbă» parcă-s cuvinte românești, ce naiba!" (Creangă, 2011, p. 215);
- „Țăranul vine spre vulpe, se uită la ea de aproape și, văzând-o că nici nu suflă, zice: Bre! Da' cum naiba a murit vulpea asta aici?" (Creangă, 2011, p. 295).

În acest din urmă cadru contextual prezentat aici, cuvântul *naiba* figurează mai degrabă ca un clișeu lingvistic, prin care personajele crengiene ori de câte ori se pomenesc într-o situație stranie își exprimă în felul acesta neputința de a oferi o explicație plauzibilă. Și atunci, din teama de a nu fi ceva necurat la mijloc, rostesc formula magică *naiba*, datorită căreia răul, indiferent de gravitatea lui, este de la bun început osândit. Iar după cum afirmă Lazăr Șăineanu în Introducere la *Dicționarul universal al limbii române*, „naiba" nu este altceva decât „o exclamare prezervativă: n'aibă (parte)!" (1938). De altfel formula *n'aibă (parte)* reprezintă în viziunea lui L. Șăineanu (ibidem, p. 417) și a lui A. Scriban etimonul de la care s-a format cuvântul *naiba* (Scriban, 1939, p. 849). Deși ultimul nu exclude că românescul *naiba* ar putea veni de la cuvântul turcesc *naibe* care înseamnă *nenorocire*, totuși acest fapt nu compromite cu nimic logica celor expuse mai sus. Aceasta rămâne a fi o modalitate prin care personajele crengiene își exprimă dezacordul față de diavol, dar și intenția de a nu fi părtaș faptelor lui. Astfel, prin identificarea unui lucru necurat sau prin aprecierea unei situații drept o eventuală nenorocire, personajul crengian se asigură în așa mod de orice rău ce se poate ivi. Iar datorită judecării sau osândirii răului, acesta nu poate fi ființabil, adică nu mai poate avea loc.

O altă funcție a numirilor eufemistice este aceea de a marca caracterul și înfățișarea imaginară a spiritului malefic. Astfel, numirea celui ce nu trebuie numit, fără a fi nevoie de pronunțarea cuvintelor tabu, reflectă doar starea faptică de rău, nu și ființarea acestuia (Ivanov, *Termeni*, 2018). Asemenea eufemisme au menirea de a scoate în evidență atât trăsăturile fizice, cât și chintesența diavolului, așa cum ele se regăsesc în imaginarul popular românesc, de la care

povestitorul humuleștean se inspiră. Așadar, numirile eufemistice ale diavolului care exprimă trăsăturile fizice și morale ale răului *împeliţat* sunt următoarele:

cornorat - „Poate-i zice că și rațele de pe apă sunt ale voastre, și toporul meu din fundul iazului. V-oi învăța eu pe voi să puneți stăpânire pe lucrurile din lume, cornoraților!" (op.cit.);

necuratul – „Căci trebuie să vă spun că boierul acela avea o pereche de case, mai de-o parte, în care se zice că locuia necuratul" (Creangă, 2011, p. 147);

spurcatul - „Aveți noroc, spurcaților, că-mi sunt mai dragi banii decât pusnicia, că v-aș arăta eu vouă!" (op.cit.);

Cel-de-pe-comoară – „Parcă ești Cel-de-pe-comoară, măi, de știi toate cele!" (Creangă, p. 67), „Ș-apoi, unde s-a fi găsind acel împărat Roș și fata lui, care cică este o farmazoană cumplită, numai Cel-de-pe-comoară a fi știind" (Creangă, 2011, p. 113);

întunecimea-voastră – „Noroc numai c-am găsit pe-o teșitură un boț de mămăligă, de-am mâncat, căci îmi gârâiau mațele de foame. Alta nu mai știu nimic, întunecimea-voastră" (Creangă, 2011, p. 147);

mârșăvia-voastră – „Să trăiți, mârșăvia-voastră! Eu mă duc să îndeplinesc nelegiuita voastră poruncă. " (*Dănilă Prepeleac*).

Astfel, reprezentarea răului sub diferite nume pe care le-am identificat în creația crengiană precum sunt sinonimele denominative *diavolul, satana, drac, demon,* care, potrivit imaginarului popular românesc, prezintă în mare parte numiri ce numesc răul după modelul său primordial sau, cum va spune Eugen Coșeriu, după „termenul său propriu care îi corespunde" (2009, p. 187). Aceste numiri numesc fără ocolișuri, iar strategiile lingvistice ce permit transliterarea semantică a arhetipului răului fără a atrage aprehensiunea față de cel numit, după modelul celebrei locuțiuni latine *lupus in fabula*, după cum am observat că sunt numirile eufemistice ale diavolului, care fie au funcția de a osândi răul, fie numesc doar un aspect din ceea ce se percepe a fi de fapt răul și nicidecum numirea lui ființială, fără a *stigmatiza* o latură sau alta a răului precum o fac în mare parte supranumele atribuite acestuia.

Ultima categorie de termeni prin care răul ar putea fi definit și pe care noi îi vom analiza în cele ce urmează este cea a numirilor unor fapte sau deprinderi ale personajelor și nicidecum identificarea ființială a acestora cu răul arhetipal. Acești termeni vin de cele mai multe ori să eticheteze gravitatea unor fapte, dar și stigmatizarea lor. Paradigma axiologică prin care binele este separat de rău va fi aplicată în mod stereotipic asupra unor fapte ce ies din limita firescului și înțelese în mod subiectiv de către personajele crengiene ca fiind rele și care vor fi puse doar sub genericul răului fără a substitui umanul cu malițiosul. Prin urmare, legătura dintre aspectul faptic al răului comis de om (personaj crengian) sau al unor împrejurări în care acesta s-a

pomenit și cea a identificării propriu-zise cu demonicul marchează actul indivizibil dintre termenul ce numește răul și tentația săvârșirii lui.

Un astfel de termen ce desemnează uneltirea răului faptic, dar și urmările sale nefaste exprimă de fapt modalitățile prin care se încearcă provocarea răului care trece dincolo de posibilitățile umane. Acestea, după cum le caracterizează povestitorul humuleștean, sunt *sataniceşti*, „Și aceștia, ca oameni fără judecată și pizmași, făceau toate chipurile satanicești, sau ei de-a dreptul, sau prin alții, cum să dea vitișoarele mele măcar de-un pas pe moșia boierească; ș-*apoi*, sub cuvânt că au făcut stricăciune, să mi le poată ucide fără nici o cruțare!" (Creangă, 2011, p. 283). Prin urmare, adjectivul *satanicesc* conține în rădăcina sa numele propriu-zis al răului, *Satan*, iar sufixul adăugat rădăcinii, *–icesc*, desemnează denumirea însușirii unor asemenea fapte, iar acestea ar fi specifice Satanei. Așadar, adjectivul *satanicesc* denotă în cazul de față cel mai înalt grad de cinism și de viclenie de care dau dovadă unele personaje din narațiunea crengiană. Prin expresia „toate chipurile satanicești" fie că sunt redate sursa de la care pornesc asemenea comploturi, fie sunt redate diferitele modalități prin care se încearcă provocarea, dar și obținerea răului, iar toate acestea nu sunt altceva decât însușirile fundamentale ale diavolului. Gândurile dar și faptele omenești sunt implicate, așadar, într-un proces de satanizare. Așa că toate căile și modalitățile prin care se încearcă a fi provocat și înfăptuit răul sunt determinate de însușirile proprii ale Satanei. Iar aceste mijloace prin care se încearcă strecurarea răului nu sunt altceva decât șiretlicuri, care ne trimit la imaginea arhetipală a diavolului din grădina Eden, unde răul a pătruns în lume în urma unei acțiuni premeditate din partea celui ce este numit *diavol*.

Expresia *Boldul Satanei*, „Și ce-a făcut el, ce-a dres, că fetei și lui Ipate au început a le sfârâi inima unul după altul. Boldul Satanei se vede că-i înghimpase" (Creangă, 2011, p. 77), reprezintă în contextul dat actul de potențare a răului, și nicidecum sentimentul nobil de apropiere dintre bărbat și femeie. Datorită faptului că autorul acestei apropieri este diavolul reprezentat de un băiețel pe nume Chirică poartă totuși amprenta celui rău. Or, personajul Chirică din *Povestea lui Stan Pățitul* este de fapt dracul *împeliţat* „într-un băiat ca de opt ani". Termenul *împeliţat* are în cazul dat semnificația de luare a unui corp fizic, dar și omenesc a răului, fiind de fapt termenul cel mai potrivit pentru a reprezenta întruparea răului. Și pentru că termenul *întrupare* nu este cel mai potrivit pentru a defini un asemenea fenomen, în limba română termenul *împeliţare* a fost redus doar la semnificația morfică a răului, lucru despre care spune și Constantin Noica în *Cuvînt împreună despre rostirea românească*, „Din «a se împeliţa», care însemna a se întrupa, a intra în piele, nu am păstrat decât pe «drac împeliţat»" (1996, p. 102). Iar numele Chirică pe care îl poartă „Împeliţatul" are o profundă conotație simbolică. Până

și Ipate vede o potrivire între numele acesta și cel care-l poartă, „Apoi. Despre mine, fie oricine ți-a fi nănaș, dar știu c-a nimerit-o bine, de ți-a pus numele Chirică: pentru că ești un fel de vrăbioi închircit” (Creangă, 2011, p. 67). Numele *Chirică* provine de la grecescul ***κύριος*** (*kirios*), și care însemna *stăpân, domn*, iar de cele mai multe ori era un epitet pentru divinități. În creștinism a devenit un bun echivalent pentru cuvântul latinesc *deos* de la care am moștenit în limba română cuvântul *Dumnezeu*. Așadar, în semnificația acestui nume, pe lângă originarea ființială a răului, sunt suprapuse și unele elemente dumnezeiești. Acest fapt îl putem observa foarte bine din contextul *Poveștii lui Stan Pățitul*. Cu toate că nu primise nicio indicație precisă din partea lui Scaraoțchi în privința modului de slujire a lui Stan Pățitul, dracul Chirică își pune în plan să remedieze un rău. În contextul celor expuse mai sus, răul, în sensul neîmplinirii celor după fire, din narațiunea crengină nu este Chirică, ci chiar personajul principal, Stan numit Pățitul. Pentru a argumenta o asemenea afirmație va trebui să facem trimitere la textul biblic din cartea *Geneza* capitolul 1. Tot ce crease Dumnezeu „era bun”, mai cu seamă până la crearea omului. După aceasta Dumnezeu ajunge să spună „nu este bine”. Această expresie „nu este bine” se referă doar la omul singur, „nu este bine ca omul să fie singur”, un lucru contrar firii ce poate genera un dezechilibru în tot ceea ce fusese creat. Așadar, potrivit poveștii, Ipate refuză cu bună știință să îndeplinească cele ale firii, adică să se însoare, pe când dracul Chirică își asumă prin însușirea celor ale firii rolul de (co)întemeietor al ordinii firii, prin realizarea unui echilibru, și anume: îi găsește lui Ipate un ajutor potrivit, femeia. Prin urmare, expresia *Boldul Satanei* se mărginește doar la numirea în sens metaforic a atracției dintre Ipate și femeia pe care Chirică i-a ales-o, nu și la intenția nobilă pe care dracul a încercat-o.

Rostirea dialectală *ghiavol, ghiavoli* (Șăineanu, 1938, p. 274), „Da bine, ghiavole, aici ți-i scăldatul? zise ea, cu ochii holbați la mine; coboară-te jos, tâlharule, că te-oi învăța eu!” (Creangă, p. 189); „Na-vă de cheltuială, ghiavoli ce sunteți! Nici noaptea nu mă pot odihni de incotele voastre?” (Creangă, p. 184), numește în cazul de față nu răul arhetipal, ci doar neascultarea și neastâmpărarea unor copii. Diavolul nu este vizat în mod direct, însă calitățile și faptele nesăbuite ale copiilor sunt numite de către adulți, doar în momentul supărării, drept fapte ce ies din tiparele propriilor legități considerate în mod subiectiv ca fiind firești. Prin urmare, faptele ce merg în răspăr cu etica morală a celor adulți respectă oarecum paralelismul semnificației-mitice dintre felul de a fi al copiilor cu neascultarea primordială a unor ființe cerești, precum au fost Lucifer și slujitorii lui. Deși răul pare a fi numit prin termenul său propriu *diavol*, totuși, drept urmare a pronunției dialectale *ghiavol*, răul este numit doar după aspectul său faptic și nicidecum nu îl desemnează. Pornind de la constatarea că în opera crengiană nu putem găsi nicăieri numirea răului prin termenul său propriu, *diavol*, putem face următoarea

remarcă: rostirea dialectală *ghiavol* are toate caracteristicile termenului „care numește «fără să numească»” (Coșeriu, 2009, p. 188). Astfel, ceea ce se consideră a fi, din punctul de vedere al lingvisticii, o rostire dialectală a cuvântului *diavol* prin *ghiavol* poate fi mai degrabă și doar în contextul dat, după cum spune Eugen Coșeriu, o alterație fonetică, iar după cum recunoaște cercetătorul, este și ea o modalitate de substituire a cuvintelor pe care dorim să le evităm pronunțarea prin termenul propriu-zis (ibidem, p. 188). Pe lângă toate acestea, numirea unui copil, doar pentru faptul că este neastâmpărat și neascultător, prin termenul ce îl desemnează pe *cel rău*, nu poate fi justificată. Însă datorită alterației fonetice, *ghiavol/ghiavoli,* a termenului ce îl denumește pe diavol, pot fi numite în mod eufemistic năzbâtiile și bazaconiile unui copil, și nicidecum stigmatizarea lui.

Analiza pe care am întreprins-o în acest paragraf privind etichetările răului ne îndreptățește să concluzionăm că atât dimensiunea semantică a cuvintelor ce numesc răul prin termenul său propriu pe care le-am identificat în narațiunile crengiene, adică a semnificatului primordial prin care răul poate fi atât numit, cât și chemat, precum sunt sinonimele denominative *diavolul, satana, drac, demon*, reprezintă de fapt cuvintele tabu pe care povestitorul humuleștean le-a evitat. Astfel, grație supranumelor ce numesc răul și a eufemismelor ce îl *numesc fără să-l numească* din imaginarul românesc, care este, după cum am observat, destul de bogat în acest sens, dar și destul de semnificativ în poveștile crengiene, se configurează tipare prin care răul, chiar dacă nu este numit în mod direct, poate interacționa cu personajele crengiene în urma unei deveniri ființiale, prin care stârnește atât catharticul, cât și comicul de situație. Iar prin numirile unor fapte nesăbuite pe care personajele crengiene le comit în mod răutăcios sau involuntar, ca fiind specifice înfăptuirii demonice, poate fi constituită latura educativă prin care odată cu stigmatizarea acestor fapte se încearcă impunerea unor principii esențiale de comportament.

Anexa 3

O VERSIUNE BUCOVINEANĂ A LEGENDEI DESPRE CREAREA PĂMÂNTULUI

„Într-o zi se întâlnesc amândoi și se întreabă:

- Cum te cheamă pe tine? zice Dumnezeu Diavolului.

- *Nifărtache* mă cheamă, a răspuns dracul. - Dar pe tine?

- Pe mine mă cheamă *Fărtache.*

Pe urmă au stat ei ce au stat, au mai vorbit ce-or fi mai vorbit și iată că se hotărâră ca să facă pământul. Și zise Dumnezeu:

- Coboară-te, Nifărtache, tocmai în fundul mării și ia de acolo pământ în numele meu, ca să avem din ce să facem lumea peste apă.

Diavolul se scufundă numaidecât în fundul apei, dar, din mândrie, nu luă pământ in numele lui Dumnezeu, ci în numele său. Cum luă pământul, începu să meargă către fața apei spre a-1 duce la Dumnezeu, dar apele bătându-1 din toate părțile, țărâna i-a fugit din mână și, când a ajuns deasupra, nu mai avea nimic. De aceea Dumnezeu ii zise:

- Vezi? Aceasta ți s-a întâmplat pentru că n-ai luat lutul în numele meu.

Acum dracul era în apă până la genunchi.

Dracul coborî pentru a doua oară în fundul mării și zise:

- Iau pământ în numele meu și nu într-al lui Dumnezeu.

Dar până să iasă, a pățit ca și întâia dată, mai ales că Dumnezeu îi făcuse și gheață deasupra, așa că, până s-o spargă diavolul, tot pământul i-a fost luat din mână de apă.

Acum dracul era în valuri până la brâu.

A treia oară necuratul pătimi la fel, iar în apă se găsea până la gât.

- Vezi, îi zise Dumnezeu, - nici de data asta n-ai făcut cum te-am învățat eu; bagă bine de seamă că ai să te înec.

Dar Diavolul, pace să asculte! Se cobori, luă pământ numai în numele său, dar, când să iasă, se izbi cu capul de gheață. Și fiindu-i teamă lui Nifărtache ca să nu se înece, se lăsă la fund, luă pământ și în numele lui Dumnezeu și începu să se urce în sus. In unghii i-a rămas de data asta numai atâta lut cât putu Dumnezeu să scobească pe sub dânsele cu un pai. Din cele câteva firișoare a făcut Ziditorul o cârtiță, a suflat-o, a păturit-o cu palmele și a mărit-o astfel până când turta s-a făcut ca un pat.

- Iată, zise Dumnezeu, - avem acum pat pe care să stăm și să ne odihnim la noapte.

- Avem, Fărtache, îi răspunse dracul.

Vine apoi seara și noaptea pentru odihnă, când oamenii buni dorm, iar cei răi fac fel de fel de socoteli păgubitoare pentru alții. Dumnezeu, ostenit cum era, se culcă și adormi, iar Dracul își

cloci în cap chipul cum să ucidă pe Dumnezeu și să rămână el singur stăpân peste pământul cel nou. Socotește el cât socotește și află cu cale că bine ar fi să rostogolească pe Dumnezeu în apă și să-l înece.

Se apucă, dar, și-i făcu vânt în apă, dar minune, în loc să înece pe Dumnezeu, văzu că pământul tot crește în juru-i, astfel că de înecat nici vorbă nu era. Dracul s-a trudit în chipul acesta toată noaptea, tot rostogolind pe Dumnezeu în toate părțile, așa că pământul nostru, din mărimea unui pat cât era la început, a ajuns să fie atât de mare, cât îl vedem în zile noastre." (Pamfile, 2014, p. 17-18).

Anexa 4

O VERSIUNE DIN MOLDOVA A LEGENDEI DESPRE CREAREA PĂMÂNTULUI

„Înainte de creațiunea lumii, era un noian întins de apă peste care se plimba Dumnezeu și Satana. Cînd Dumnezeu s-a hotărît sa facă pămîntul, a trimis pe Satana «în fundul mării ca să ia de acolo sămînța de pămînt în numele lui și să i-o aducă deasupra apei ». De două ori se cufundă Satana în fundul mării, dar în loc să ia sămînța de pămînt în numele lui Dumnezeu, după cum s-a spus, a luat-o numai în numele său. Cînd se ridică în sus, pînă să ajungă la suprafața apei, toată sămînța de pămînt i-a scăpat printre degete. Abia a treia oară, coborîndu-se în fundul apelor, a luat sămînța de pămînt în numele lui și al lui Dumnezeu. Cînd s-a ridicat deasupra, i-a rămas puțin pămînt sub unghii, adică atîta cît luase în numele Domnului, restul fusese spălat de ape printre degete. Cu pămîntul rămas sub unghiile diavolului, Dumnezeu a făcut o turtită de pămînt pe care s-a așezat să ațipească. Satana, crezînd că Dumnezeu doarme, s-a gîndit să-l răstoarne în apă și să-l înece, ca să rămînă el stăpîn pe pămînt, dar în măsura în care-1 rostogo¬lea, pămîntul creștea și se întindea sub Dumnezeu, în chipul acesta, pămîntul a crescut atîta încît apa nu mai avea loc unde să încapă — și aci, pe tema primitivă a creării lumii, s-a altoit motivul secundar cu ariciul și albina, ca sfetnici și ajutători ai lui Dumnezeu.” (Cartojan, p. 54).

Declarația privind asumarea răspunderii

Subsemnatul, Constantin Ivanov, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Constantin Ivanov

Semnătura

Data 06.03.2021

CURRICULUM VITAE

Curriculum vitae Europass



Informaţii personale

Nume / Prenume	Ivanov Constantin
Stare civilă	Căsătorit
Adresă(e)	s. Obreja Veche, r-ul Fălești (Republica Moldova)
Telefon(oane)	079206278
Fax(uri)	
E-mail(uri)	contacteconstantin@gmail.com
Naţionalitate(-tăţi)	Român
Data naşterii	16.10.1986
Sex	M.
	Membru al Centrului Internațional de Cercetare a Imaginarului (Centre CRI2i)
Locul de muncă vizat / Domeniul ocupaţional	Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al MECC Cercetare și inovare
Perioada	2012 - prezent
Funcţia sau postul ocupat	Cercetător științific
Activităţi şi responsabilităţi principale	Cercetare
Numele şi adresa angajatorului	Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al MECC, Chișinău, bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, 1
Tipul activității sau sectorul de activitate	Sectorul de Literatură română contemporană
Perioada	2013–2014
Funcţia sau postul ocupat	Profesor de limba și literatura română
Activităţi şi responsabilităţi principale	Profesor
Numele şi adresa angajatorului	Liceul Teoretic „Perspectiva-Prim”, mun. Chișinău (Republica Moldova)
	Chișinău, str. Alba-Iulia,75

Perioada	2012–2013
Funcţia sau postul ocupat	Profesor de informatică
Activităţi şi responsabilităţi principale	Profesor
Numele şi adresa angajatorului	Gimnaziul Rezina, s. Rezina, r-ul Ungheni (Republica Moldova)
Perioada	2009
Funcţia sau postul ocupat	Educator
Activităţi şi responsabilităţi principale	Educație
Numele şi adresa angajatorului	Tabăra de odihnă „Nistru”, s. Saharna, r-ul Rezina (Republica Moldova)

Educaţie şi formare

Perioada	2016-2020
Calificarea / diploma obţinută	Doctorand
Numele şi tipul instituţiei de	Universitatea de Stat „Dimitrie Cantemir”, mun. Chișinău (Republica Moldova)
Perioada	2014–2016
Calificarea / diploma obţinută	Master în științe umaniste
Numele şi tipul instituţiei de învăţământ / furnizorului de formare	Facultatea de Filologie, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Moldova, or. Chișinău (Republica Moldova)
Perioada	2010–2012
Calificarea / diploma obţinută	Masterat
Numele şi tipul instituţiei de învățământ / furnizorului de formare	Facultatea de litere, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, or. Iași (România) Literatură comparată și antropologie culturală
Perioada	2007–2010
Calificarea / diploma	Licențiat în științe umanistice

obținută	
Numele şi tipul instituției de învățământ / furnizorului de formare	Facultatea de Litere, Universitatea de Stat din Moldova (Republica Moldova)
	Limba și literatura română-limba greacă
Perioada	2007-2010
Calificarea / diploma obținută	Regizor
Numele şi tipul instituției de învățământ / furnizorului de formare	Facultatea de Arte Frumoase, Universitatea de Stat din Moldova
	Regie și măiestrie actoricească
Perioada	2003-2006
Calificarea / diploma obținută	Exegeză biblică
Numele şi tipul instituției de învățământ / furnizorului de formare	Institutul Biblic, mun. Bălți (Republica Moldova)
Perioada	2002-2006
Calificarea / diploma obținută	Teleradiomecanic, Informatician în domeniul evidenței contabile și birotică, studii liceale
Numele şi tipul instituției de învățământ / furnizorului de formare	Școala Polivalentă Profesională nr. 5, mun. Bălți (Republica Moldova)
Perioada	1993-2002
Calificarea / diploma obținută	Studii medii
Numele şi tipul instituției de învățământ / furnizorului de formare	Școala medie generală „Sergiu Moraru”, s. Obreja Veche, r-ul Fălești
Domenii de interes științific	Literatura română, Istoria, teoria şi critica literară
Proiecte	Proiectul instituțional 15.817.06.32A Portal de resurse lingvistice pentru limba română (Academia de Științe a Moldovei, 2015-2018/19), executant
	Proiect pentru tineri cercetători 19.80012.06.17F Literatura prin prisma arhetipologiei (Agenția Națională pentru Cercetare și Dezvoltare, 2019), executant

Publicații științifice

Culegere de studii

Constantin Ivanov, Olesea Gîrlea, Nadejda Ivanov, Sergiu Cogut. *Literatura din perspectiva arhetipologiei*. Chișinău: Editura Pro Libra, 2019 ISBN 9978-99-75-3289-9-9.

Studii și articole:

1. IVANOV, Constantin. Considerații asupra conceptului de „arhetip". In: *Philologia*. 2019, nr. 1-2(301-302), p. 50-58. ISSN 0236-3119.

2. IVANOV, Constantin. REPRESENTATIONS OF EVIL IN THE NOVELS MISS CHRISTINA, THE SNAKE AND ISABEL AND THE DEVIL'S WATERS BY MIRCEA ELIADE. În: Studia Universitatis Babes-Bolyai, Series Philologia, nr. LXVI, 1, 2021, p. 73-86, ISSN 1220-0484. Categoria A.

3. IVANOV, Constantin. Expresia răului în poezia lui Andrei Țurcanu. In: *Revista de Ştiinţă, Inovare, Cultură şi Artă „Akademos"*. 2018, nr. 3(50), p. 113-118. ISSN 1857-0461.

4. IVANOV, Constantin. The ideological expression of evil in the novel „Trei ceasuri în iad" by Antonie Plămădeală. În: Journal of Romanian Literary Studies. 2020, nr. 21, p. 1227-1235. ISSN 2248-3004 (indexat ERIH PLUS, CEEOL, BDI).

5. IVANOV, Constantin. Problema răului în scrierile areopagitice. In: *Revista de Filozofie, Sociologie şi Ştiinţe Politice*. 2018, nr. 1(176), p. 176-182. ISSN 1957-2294.

6. IVANOV, Constantin. Supranumiri ale răului: forme şi devenire în opera crengiană. In: *Philologia*. 2018, nr. 1-2(295-296), p. 108-118. ISSN 0236-3119.

7. IVANOV, Constantin, IVANOV, Nadejda. Reconstituirea dramei copilăriei din perioada deportărilor în filmul „Siberia din oase" al Leontinei Vatamanu. În: Arta. Seria Arte audiovizuale. Muzică. Teatru. Cinema. Serie nouă.2020, vol. XXIX, nr.2, p. 136-139. ISSN 2345-1181 Categoria A (revistă indexată în SCOPUS).

8. IVANOV, Constantin. Arhetipul răului în povestea „Dănilă Prepeleac" şi „Povestea lui Stan Păţitul" de Ion Creangă. In: *Philologia*. 2017, nr. 5-6(293-294), p. 73-80. ISSN 0236-3119.

9. IVANOV, Constantin. Arhetipul răului în povestea „Ivan Turbincă" de Ion Creangă. In: *Revista de Ştiinţă, Inovare, Cultură şi Artă „Akademos"*. 2017, nr. 3(46), p. 145-148. ISSN 1857-0461.

10. IVANOV, Constantin. Imaginea spiritului răuvoitor în povestea Dănilă Prepeleac de Ion Creangă. In: *Revistă de ştiinţe socioumane* . 2017, nr. 1(35), p. 40-46. ISSN 1857-0119.

11. IVANOV, Constantin. Logica limbajului religios și exprimarea libertății. In:

Revista de Filozofie, Sociologie şi Ştiinţe Politice. 2017, nr. 3(175), p. 204-209. ISSN 1957-2294.

12. IVANOV, Constantin. Reprezentări arhetipale ale răului în creația crengiană. In: *Tendințe contemporane ale dezvoltării științei: viziuni ale tinerilor cercetători*. Ediția 6, Vol.2, 15 iunie 2017, Chișinău. Chișinău, Republica Moldova: Universitatea Academiei de Ştiinţe a Moldovei, 2017, p. 45-48.

13. IVANOV, Constantin. Spaţiile damnate şi semnificaţia lor în Povestea lui Stan Păţitul şi în povestea Ivan Turbincă de Ion Creangă. In: *Revistă de ştiinţe socioumane* . 2017, nr. 3(37), p. 76-86. ISSN 1857-0119.

14. IVANOV, Constantin. Spaţiile damnate şi semnificaţia lor în povestea „Dănilă Prepeleac" de Ion Creangă. In: *Revistă de ştiinţe socioumane* . 2017, nr. 2(36), p. 57-67. ISSN 1857-0119.

15. IVANOV, Constantin. Termeni fotografici care au la bază antroponime . In: *Philologia*. 2016, nr. 5-6(287-288), p. 115-120. ISSN 0236-3119.

16. IVANOV, Constantin. Imaginea Diavolului în Serile în cătunul de lângă Dikanka de N. Gogol. In: *Philologia*. 2015, nr. 5-6(281-282), p. 113-120. ISSN 0236-3119.

17. IVANOV, Constantin. Eufemizarea cuvântului „diavol" în limba română. In: *Philologia*. 2014, nr. 5-6(275), p. 89-93. ISSN 0236-3119.

Alte publicații

- ziarul „ Universitatea" (27 ianuarie, 2009, nr.6);
- culegerea de versuri „Nu e om să nu fi scris o poezie..."
coordonator - acad. Mihail Dolgan, 2009.
- „Făclia" 2 mai 2009, nr. 17;
- „Viaţa Studenţească", 18 aprilie 2008;
- „Literatura şi Arta", 3 octombrie 2008.

Participări la Conferințe științifice

Peste 50 de participări cu comunicări ştiinţifice la simpozioane, colocvii, conferinţe naţionale, internaționale și naționale cu participare internaţională, în R. Moldova și România.

Limba maternă

Limba română

Limbi străine cunoscute

Autoevaluare

Nivel european (*)

Înțelegere		Vorbire		Scriere
Ascultare	Citire	Participare la conversație	Discurs oral	Exprimare scrisă
C2	C2	C2	C2	C2
A2	A2	A2	A2	A2
A2	A2	A2	A2	A2

Limba rusă

Limba greacă

Limba engleză

(*) Nivelul Cadrului European Comun de Referinţă Pentru Limbi Străine

Competenţe şi abilităţi sociale

Sociabilitate, comunicabilitate.

Aptitudini şi competenţe personale

Responsabil, sârguincios

Competenţe şi aptitudini de utilizare a calculatorului

Microsoft Office: Word, Power Point, Excel; utilizare Internet, e-mail

Grafică: Adobe Photoshop, Adobe Premiere Pro, Adobe InDesign

Web Design: Adobe Dreamweaver, HTML, CSS

Programare: PHP (nivel mediu), javascript (nivel mediu), MSSQL (mediu)