

medievale, un salt neașteptat. Imaginile consacrate Sfântului Nicolae, Mariei Magdalena, Bunului Păstor, Sfântului Iacov, Sfântului Gheorghe, Sfântului Ioan, Sfintei Varvara constituie cele mai importante teme iconografice dintr-un repertoriu mai amplu. Una dintre primele icoane create la începutul secolului al XIX-lea – „Sfântul Gheorghe ucigând balaurul” (1806) – este semnată de zugravul M. Leontovici, care a realizat-o pentru biserica Sf. Gheorghe din satul Orac. Icoana respectă cu fidelitate principiile iconografiei ortodoxe, dar dezvăluie o viziune naivă, rustică a meșterului care concepe legenda hagiografică drept o scenă de basm. Un interes deosebit prezintă creația și operele zugravului Gherasim și ale sculptorului Ștefan, care au realizat iconostasele din satele Cogîlniceni (Orhei) și Ghermănești (Telenești), la începutul secolului al XIX-lea.

BIBLIOGRAFIE

1. EVDOKIMOV, P. *Arta Icoanei – o teologie a frumuseții*. București: Editura Meridiane, 1993.
2. BRANIȘTE, E.; BRANIȘTE, Ecat. *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*. Caransebeș: Editura Diecezană, 2001.
3. QUENOT, M. *Icoana fereastră spre absolut*. Trad. rom. PR. VASILE RADUCA. București, 1993.
4. ȘTEFĂNESCU, I. D. *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*. București: Editura Meridiane, 1973.
5. FLORENSKI, P. *Iconostasul*. Trad. rom. BORIS BUZILA. București: Editura Anastasia, 1994.

IPOSTAZE ALE APARTENENȚEI ÎN MEDIILE TRADIȚIONALE

*Suiogan Delia, dr., conf. univ.
Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca
Centrul universitar Nord din Baia Mare*

CZU: 801.73:165.0

Abstract

The article aims to discuss the issue of assumption as a way of Being in the World at the level of traditional environments and through assumption to reach the hypostases of belonging. Any assumption will generate membership. We start from the idea that assumption leads to the realization of a control over everything around you, putting you in a state of balance with yourself and others. Failure to generate generates suffering, imbalance. Any assumption is followed by forms of repair and construction / reconstruction. Assumption implies acceptance of participation in a continuous initiation. Through the different stages of assuming the multiple states, conditions, the individual actually declares his belonging to the World, but also to the Cosmic. He produces an action of knowing Everything, according to the formula of M. Eliade. That is why he must first belong to the age category, the ritual category, then to the social category. These forms of belonging have as their ultimate purpose Being.

Key-words: hypostases, traditional environments, symbol, communication.

La nivelul mediilor tradiționale nimic nu este gratuit, au afirmat acest lucru foarte mulți cercetători. Această absență a gratuității presupune prezența unui sens implicit la nivelul oricărui fapt folcloric, fie că el este de natură ritualică, ceremonială sau se realizează ca text.

În paginile următoare ne propunem să aducem în discuție o problemă care ni se pare deosebit de importantă la nivelul actelor tradiționale, cea a asumării, care duce spre stări ale apartenenței. Plecăm de la ideea că de foarte multe ori un text, un discurs, un act ritualic de natură tradițională ni se descoperă ca sens dacă reușim să decodăm corect ipostazele asumării la nivelul acestora. Asumarea o privim ca pe un *act de înțelegere și de responsabilizare*, dar acest lucru presupune în mod obligatoriu recunoșterea rolului pe care îl ai la nivelul „acțiunii” respective. Asumarea se învață, nu este ceva care se moștenește, de aceea ea este rezultatul „jucării” unui rol până la capăt. Orice asumare are două etape de realizare: mai întâi actantul

trebuie să admită că nu a atins nivelul vizat în urma unei „acțiuni”, iar în cea de-a doua etapă trebuie să se dovedească responsabil pentru a depăși această stare-limită. Ambele etape presupun înțelegerea rolului tău atât pentru eșec, cât și în anularea eșecului.

Asumarea conduce la realizarea unui control asupra a tot ceea ce te înconjoară, punându-te în stare de echilibru cu tine și cu ceilalți. Neasumarea generează suferință, dezechilibru. Orice asumare este urmată de forme de reparație și de construcție/reconstrucție. Asumarea presupune acceptarea participării la o inițiere continuă.

Vom fi de altfel de acord cu afirmația că „marea majoritate a manifestărilor spirituale era destinată, în viața satului tradițional, scopurilor inițiatice. În această privință, unele erau specializate să vizeze direct planul miticului, altele, planul social, dar, în ambele cazuri, își regăsea loc interesul pentru ființa umană” [16, p. 241].

Prin intermediul treptelor asumării, ființa, actantul se descoperă pe sine, dar și ca Sine. Fiecare categorie <<folclorică>> ne propune o serie întregă de modalități, prin intermediul cărora ne oferă informații despre un mod de A fi, un mod de raportare a omului tradițional la mediul social, la mediul familial, dar și la mediul cosmic. M. Eliade observa foarte corect faptul că „simbolurile, miturile și riturile revelează întotdeauna o situație-limită a omului, și nu doar o situație istorică: situație-limită, adică aceea pe care omul o decoperă când devine conștient de locul său în Univers” [5, p. 42].

În materialul de față vom apela la câteva texte, doine, selectate din volumul *Graiul și folklorul Maramureșului*, al lui Tache Papahagi pentru a observa ipostazele asumării la nivelul lirismului popular.

Pornim de la ideea enunțată atât de frumos de către Vasile Avram, potrivit căreia „cântecul se structurează, la nivel individual, ca mit rostindu-se în adâncimea semnificațiilor lui transconștiente, într-un limbaj întemeietor de ființă./.../ Noțiunile de *cântec*, *limbaj*, *mit*, *ființă* se leagă într-o structură semantică, în care cunoașterea înseamnă identitate, iar rostirea întemeiere de sine” [1, p. 207].

Doinele la care facem trimitere nu pot fi interpretate doar ca niște texte poetice, ele sunt *hori* și de aceea sensul profund se decodează doar dacă implicăm rostul cântecului. Aducem în discuție în acest context afirmația lui Petru Ursache, „creatorul anonim are doar intuiția faptului construit, finit, determinat: de aceea nici nu a inventat termeni specializați ca *operă*, *compoziție*, *imagine*, *subiect* etc. El *cântă*, *spune*, *coase*, *țese*, *vopsește*, *cioplește*, în sensul artizanal al artelor mecanice medievale, dând impresia unor ocupații obișnuite” [16, p. 234].

Cântecul nu are doar o funcție de eliberare, ci are, în primul rând, rostul de a schimba ceva, de a reface o stare de echilibru, de a produce o înțelegere superioară asupra unei stări și, implicit, de a genera asumarea unei condiții. Horea ca structură sincretică are rolul de a produce o (re)integrare a performerului în ritmurile cosmice. Jalea, plânsul, care pot apărea la început ca forme ale renunțării, ale resemnării, ne vor apărea în fapt ca elementele declanșatoare ale asumării. „Viața nu poate fi reparată, ci doar re-creată prin repetarea simbolică a cosmogoniei, deoarece cosmogonia este modelul exemplar al oricărei creații” [4, p. 73].

Doina este interpretată în solitudine, realizându-se ca un discurs liric continuu, în cadrul căruia se apelează la monologul adresat, dar și la cel autoadresat, la discursul dialogic, dar și la cel evocator și are ca efect crearea unei rupturi în timpul istoric, o ieșire în afara acestui timp și intrarea în contact cu sacrul. Un rol determinant îl joacă în acest context simbolul. Ivan Evseev sintetiza foarte bine acest lucru, în afirmația: „poezia lirică, ca toată arta în general, este o modalitate de a depăși arbitrarul lumii fenomenale și de a realiza unitatea sinelui cu lumea

înconjurătoare. <<Arta – spune W. Worringer – a fost întotdeauna expresia dorinței omului de a ridica individualul și irepetabilul trăirii sale la nivelul unui tip, de a se sustrage vremelniceii și capriciului faptului individual și irepetabil, deci amorf și neliniștitor, pentru a-i acorda valoarea necesității>> (*Abstracție și intropatie*, 53)” [7, p. 9].

Așadar, ieșim total de sub incidența întâmplătorului, iar rostirea/interpretarea textului are rolul de a (re)institui ordinea într-o lume în care se instituiseră dezordinea, haosul. Această stare fusese creată de înstrăinare, dor, nenoroc, părăsire etc. Asumarea cântecului devine o participare, inconștientă la început, conștientizată pe parcursul performării, la o acțiune de salvare, de autosalvare, în primul rând, dar și de salvarea celuilalt, ceea ce va crea premisele unei regenerări a microcosmosului, dar și a macrocosmosului.

M. Eliade afirma în lucrarea sa *Imagini și simboluri* că „a transcende timpul profan, a regăsi <<Marele Timp>> mitic echivalează cu o revelație a realității ultime. O realitate strict metafizică, fără putință de a ne-o apropia astfel decât prin mituri și simboluri” [5, p. 76]. Acest lucru este evident și la nivelul textelor lirice, nu doar în structura epicului sau a ritualului.

Cel care asumă performarea unor astfel de texte ne apare în ipostaza unui om religios care are conștiința apartenenței la Cosmos și care, prin intermediul simbolurilor, ale ritmului, tonalităților, gesturilor, anulează profanul și instaurează sacralul. El nu se mai află în relație cu prezentul istoric, ci cu un *prezent etern*, care îl poate salva.

„Înțelepciunea populară a afirmat deseori importanța imaginației pentru sănătatea însăși a individului, pentru echilibrul și bogăția vieții lui interioare” [5, p. 24], susținea același M. Eliade. Această imaginație contribuie în mod exemplar la anularea istoriei și descoperirea mitului, a arhetipurilor și mai ales a rostului. „De aici și multiplele conotații ale cuvântului *rost* în expresie românească. *Au rost* doar acumulările dotate cu sens, cele care dau seamă de inevitabilitatea unei noi pliniri a vremii, care ies de sub vremeire. De aici și răbdarea, imensa răbdare a omului care știe că forțarea destinului nu face decât să întârzie ori să vicieze momentul când devenirea trece în ființă, momentul evaluării faptelor în esența lor transcendentă” [1, p. 445].

Aflat în situații-limită, individul conștientizează nevoia de a redeveni parte a *Marelui Tot* pentru a nu se mai simți singur; pentru a aparține, însă, renunță la așteptare și trece la acțiune. Neputând anula soarta, se vindecă și vindecă prin renunțarea la orizontală și asumarea verticalei. „ceea ce se numește astăzi istorie nu epuizează omul și lumea, că există, dincolo de luciditatea cu care ne raportăm la evenimentele și fenomenele care ne înconjoară, o percepție mitică a lucrurilor, o realitate care nu se dezvăluie ochiului grăbit al trecătorului prin timpul istoric, o concepție despre lume și viață, care se raportează mai degrabă la orizontul potențialității decât la cel al actualizării, la esență decât la fenomene” [1, pp. 8-9].

Asumând cântecul, performerul produce în fapt o formă de „citire” a lumii, în interiorul căreia se poate obține recuperarea locului astfel încât devenirea ființei își redescoperă scopul. Se ajunge la acea comprehensibilitate semnificativă, încât „lumea începe să fie văzută ca și un Text, iar Textul ca Lume” [3, p. 16]. Chiar dacă ne situăm în planul lirismului, vom vorbi, totuși, despre prezența unei structuri de rol, pentru că scopul ultim al cântecului este de intrare în joc și de asumare atât a rolului de sacrificat, dar și pe acela de sacrificator. Asistăm, în fapt, la construirea unui comportament de tip reprezentational, individul nu se situează doar pe poziția celui care contemplă lumea, el acționează.

Simbolul are un rol foarte important în acest context. „Simbolul devine astfel semnul prin intermediul căruia se reface legătura vizuală și intuitivă cu lumea pierdută pe drumul construirii

unor abstracții în care deopotrivă *imaginea* obiectului și încărcătura *afectivă* a subiectului trebuiau părăsite pentru realizarea intereselor pragmatice ale cunoașterii” [12, p. 14].

Redăm mai jos textele la care vom face referință, într-o încercare de susținere a celor afirmate mai sus:

1. LV. Cîntă cucu'n vîrv d'e munt'e, //N'ime 'n lume nu-l aud'e, //Fără om mîncat d'e mult'e.// - Taçi, cucule, nu cînta, //Ĝiĉi amară mn'i-i lumea. //Pîină ĉe-am fo' la părinț //N'am dzîs, cuĉe, să nu cînt; //D'e cîn m'am înstreinat //Nu mn'i-ĵ, cuc, d'ĉ-a tău cîntat. (1920. Giulești - Ioana Pop, 30) [13, p. 13].
2. C. Tu, puiuț d'e mn'erlă n'ĉagră, //Spune-ĵ cuculuĵ să tacă, //Să nu cînt'e sus pă crangă, //C'amu nu mn'i-ĵ lumea dragă; //Eu d'e cînd m'am măritat //Da nu mn'i-i de-a tău cîntat; //Pîn' am fo' l'a mn' ei părinț //Nu t'ĉ-am oprit să nu cînt; //Da d'e cînd m'am măritat, //Da nu mn'i-i d'ĉ-a tău cîntat. //D'ĉ-ai ard'e, lume, cu foc, //N'icĵ că m'aș clăt'i d'in loc, //Pă ĉjudă d'ĉ-a mn'eu noroc.// Lumle, d'ĉ-ai ard'e cu pară, //N'aș eș'i d'in cas' afară, //Pă ĉjudă d'ĉ-a mea ticn'ĉală. //Vai, t'in'erețile mele, //Le petrec în dor și'n žăle. (1921. Vad-Ioana Codrea, 40 [13, p. 22].
3. CCXXIV. Măĵ puiuț d'e mn'erlă dragă, // Spun'e cuculuĵ să tacă, //Să nu cînt'e sus, în cracă, //C'amu lumea nu mn'i-ĵ dragă; //Las' să cînt'e 'nt'o rāk'ită, //C'amu lumĉa mn'i-ĵ urîtă. (1920. Săpînța - G'eorge Pop, 20) [13, p. 45].
4. CCLII. Cucul'e, pasăr'e blîndă, // Du-t'e 'n pădur'e și cîntă. //Pă ĉin' e-ĵ aveĉa mîn'ie //Blastămă-l sîngur să h'ie, //Sîngurel fără soție; // Nu-ĵ treabă mai mare-ocară, //Numa străinat în țară; //Nu-ĵ treabă mai mar'e fun'e, //Numa străinat în lume. (1920. Săpînța - Aceași. [Irina Stan 25]) [13, p. 51].

Observăm faptul că toate textele ne pun în fața unei stări de dezordine. Înstrăinarea devine elementul care declanșează starea de haos. Ne situăm într-un context postmarital, care a impus ieșirea dintr-un spațiu protector. Părăsirea locului aflat în relație directă cu un Centru Tare produce o stare de frică, performerul, nevasta tânără, de cele mai multe ori, dar și flăcăul plecat de acasă, neregăsindu-se, neasumându-și această condiție. Acest fapt ar putea genera o situație de stagnare. „îndepărtarea de locurile natale, adică înstrăinarea, provoacă adevărate tragedii în sufletele oamenilor. Ea este echivalentă cu o smintire a rostului, o culpă niciodată prescrisă, o veșnică amenințare a golului, un dezechilibru în balanța existenței, provocat de știrbirea integrității ritului. Căci înstrăinarea înseamnă de fapt deștrădăcinare, cu toată puterea conferită termenului de analogia cu arborele” [1, p. 427].

Dacă în alte contexte, texte, călătoria în afara spațiului ordonat de Centru este asumată ca modalitate de construire a unui alt Centru, în cele pe care ni le-am propus acum spre interpretare ne situăm în ipostaza asumării unei morți simbolice, capabilă să dea dreptul la regenerare și înnoire. Dacă în alte variante, rătăcirea devine o formă de inițiere, în acest caz, încheierea unui ciclu și generarea unuia nou se realizează ca modalitate de realizare a trecerii dintr-o stare inferioară în una superioară.

Asistăm la declanșarea unei *crize existențiale*, care „este de fapt <<religioasă>>, pentru că *ființa* se confundă cu *sacrul*, la nivelurile arhaice de cultură” [4, p. 183]. Confruntarea cu sacrul trebuie însă asumată total, în caz contrar, se pot produce rupturi și va fi imposibilă renașterea. Ieșirea din Timp, odată cu părăsirea locului, a fost adeseori numită *calea regală a eliberării*. Un alt loc înseamnă și un alt timp, doar împreună cele două componente formează un Întreg capabil să instituie o stare de ordine. „Există în substraturile ființei etnice și o conștiință a perisabilității actelor omenești în fața celor cosmice, o prețuire a valorilor lăuntrice în

detrimentul celor de suprafață, o concentrare a sensului existenței dincolo de <<cumpătul vremii>>” [1, pp. 32-33].

Cântecul/horea devine scară, dar și punte/pod în acest context, el îl poate salva pe performer de rămânerea în labirint. E evident însă că mai întâi se intră în acest labirint. Textele propuse spre interpretare ne vorbesc despre o neasumare a intrării în labirint, interzicerea cântecului cucului din primele trei texte, dar și dorința de prelungire a cântecului/blestem sunt semne ale unui nod apărut în calea devenirii. Doar intrarea în labirint și căutarea locului central pot reface echilibrul.

Plânsul/jalea/vaietul/dorul sunt cele care îl vor apăra de această stagnare și vor desface nodul, acțiune ce presupune asumarea inițierii. „Taina inițierii îi dezvăluie treptat neofitului adevăratele dimensiuni ale existenței: introducându-l în sacru, inițierea îl obligă să-și asume responsabilitatea de om. Trebuie să reținem de aici un element important, și anume că accesul la spiritualitate este redat, în societățile arhaice, printr-un simbolism al Morții și al unei noi nașteri” [4, p. 166].

Prăbușirea lumii cunoscute, protectoare creează o stare de tragic. A plânge, a se văita devine, pentru cel care a asumat cântecul, o formă de a se simți capabil să conviețuiască cu noua realitate, să se familiarizeze cu aceasta. Plânsul intră în acest context în relație cu ludusul, un joc cu o finalitate bine definită, ceea ce implică participarea conștientă la limită. Această conștientizare va produce anularea tragicului în sublim prin asumarea morții simbolice. Plânsul face parte din codurile paralingvistice de comunicare și de expresivitate umană. În această ipostază, doina de jale, de dor, se apropie foarte mult de bocet. Dacă în bocet, lacrima este cea care eliberează prin purificare, în doină, tonalitatea rostirii este cea care are acest efect asupra performerului. Plânsul nu are doar o valoare simbolică, ci și una magică.

Răul apare ca venind din exterior, mama/părinții care au măritat-o între stăini, absența iubitului/iubitei, obligația de a pleca de acasă, căsătoria fără voie etc. Vom fi de acord cu observația lui Nicu Gavriluță în acest context: „...realitatea <<ceasului rău>> nu este pusă la îndoială. Mai mult, el acționează cu puterea irezistibilă a ceea ce se numește destin, sau, în anumite medii sociale, soartă. <<Există momente de timp rău pe care omul nu le cunoaște. De le-ar cunoaște, le-ar ocoli>>. [apud 8, p. 181] Ele sunt puse pe seama unei forțe realmente fatale, imposibil de oprit de orice putere omenească” [8, p. 181].

Vorbeam la un moment dat despre cântec în ipostaza de simbol al scării, el ne apare, așadar, în ipostaza unui simbol ascensional, care permite urcări, dar și coborâri, semn al unor încercări repetabile de a realiza trecerea. De altfel, se consideră că o scară „se ridică într-un centru, pentru că face posibilă comunicarea dintre diferite niveluri ale ființei, pentru că, în sfârșit, nu este decât o expresie concretă a scării mitice, a lianei sau a firului de păianjen, a Arborelui Cosmic sau a Stâlpului Universal – care leagă între ele cele trei zone cosmice” [5, p. 63].

Doinirea/horitul ar putea primi valoarea unui astfel de *Stâlp Universal*. Cu ajutorul acestei scări, performerului îi este permisă ieșirea din labirint prin intrarea în legătură cu un Centru care îl va salva de o rătăcire permanentă. Însingurarea ca și context al doinirii/horitului face posibilă această descoperire a Sinelui prin cântec/hore.

Revenim asupra ideii că avem de-a face cu o comunicare religioasă iar, în acest context, „omul societății religioase performa fără încetare un limbaj mitologic, un set de imagini primordiale care stau la baza tuturor actelor de gândire și atitudine, o *psyche originară* (Jung) cu funcție socială, cosmică și abisală totodată” [1, p. 176].

În același timp însă, cântecul ne trimite și spre simbolismul punții/podului, fiind un simbol al orizontalității, propunându-și să facă legătura între două *maluri/capete*, cu o asumare a transformării însă. Așa cum majoritatea *Dicționarelor de simboluri* afirmă că acestea sunt părți componente ale unui simbolism mai larg, *drumul*, intrând și în seria simbolurilor *obstacolelor*. Cântecul – punte/pod implică asumarea stării de victimă, dar și pe cea a stării de învingător, prin asumarea sacrificiului.

Reiese clar că apelul la structuri mitologice și simbolice. Vom afirma, împreună cu Gabriel Liiceanu, faptul că „mitologia asigură astfel existența spațiului intersubiectiv, care permite creația, comunicarea și cunoașterea de tip artistic. Artistul poate comunica, pentru că face apel nu la categorii private, ci la structuri publice, înzestrarea <<transcendentală>> a colectivității din care face parte. El nu propune simboluri, ci le găsește configurate ca produse imaginare ale intelectului colectiv” [12, pp. 44-45].

Dacă mai facem trimitere și la simbolismul păsărilor, care devin mediatori simbolici între stările celui care a asumat cântecul, vom întări și mai mult această idee. Pasărea apare în majoritatea studiilor în relație cu *zborul*, este așadar un simbol al ridicării, fiind același timp și un *arhetip al elevației*. Însă de foarte multe ori se discută despre *pasărea-suflet*. „Ca divinități cu funcții multiple sau ca încarnări ale spiritelor tutelare, păsările mitice cunosc secretele celor trei lumi, ceea ce a făcut să se nască mitologemul <<cunoașterii limbii păsărilor>>” [6, p. 349]. Pasărea în diferite forme de reprezentare cunoaște marile taine ale Lumii și ale omului. Cântecul păsărilor, alături de zbor, este cel care-i permite omului să decodeze o serie întregă de mistere și să aducă lumea în planul inteligibilului și al comunicării cu aceasta.

Întâlnim cucul în toate textele propuse, el apare de foarte multe ori în relație cu mierla, dar mierla neagră. Ceea ce este foarte important la nivelul simbolismului implicat. În trei contexte i se cere cucului să nu mai cânte, iar mierla este cea care va media între individul uman și cuc, prin cântecul său.

Cucul este o *pasăre oraculară*, acest lucru apărând ca loc comun în toate studiile de specialitate, doar, că într-un astfel de moment-nod, cântecul său nu mai are funcție. Știm din cadrul *Cântecelor funerare* că locurile prin care urmează să treacă sufletul pribeagului sunt spații fără lumină și în care nici măcar cântecul cocoșului nu poate pătrunde. Dorința performerului de a înceta cântecul cucului ține și de această asumare a călătoriei simbolice într-o Lume de Dincolo, după părerea noastră, care îi va permite parcurgerea treptelor inițiatice, el apărând în ipostaza pribeagului. Asumarea morții nu este o formă de resemnare, de acceptare a fatalității, nu este semnul unei forțări a destinului, prin grăbirea morții, ci devine modalitatea de participare conștientă, la limită, și de asumare totală a devenirii și întemeierii într-o nouă stare.

Chiar și atunci când textul ne propune o aparentă renunțare la luptă, în textul cu numărul 2, rămânerea *pe loc, în casă*, în fața *focului* și a *focului-pară*, asistăm în fapt la o asumare a *arderii de tot*, ca semn al purificării și regenerării.

Mierla este simbolul maturității asumate; spre deosebire de cuc, care nu își clocește ouăle, nu are un cuib stabil, mierla, fie în ipostaza de mascul, fie în cea de femelă, este un „părinte” foarte bun, construind cuib, având grijă de pui. Inclusiv coloritul penelor ne trimite spre un stadiu de cunoaștere superior, la nivelul mierlei. Negrul ca bază semnifică „renunțare la vanitățile și deșertăciunile acestei lumi” [6, p. 349], atunci când este pusă în relație cu îmbrăcămintea, dar este și semnul doliului, ce ne trimite la o redeclarare a apartenenței, semnificând o rupere tranzitorie de celălalt, în planul Lumii Albe, dar o întărire a legăturii, prin

asumarea naturii de mediator pentru Celălalat, între cele trei Lumi: cea de jos, cea de Aici și cea de Dincolo, prin preluarea jelaniei, a pomenilor, a tămâierii etc.

Ivan Evseev afirma, în lucrarea sa *Simboluri folclorice*, faptul că: „desigur, cântecul liric, fiind o exprimare directă a sentimentelor, nu are structura narativă a mitului sau legendei, el împrumută însă, din alte genuri, motive, simboluri și imagini izolate, dar și anumite sisteme de coduri și limbaje străvechi peste care s-au suprapus noi modalități de expresie. Printre limbajele cu îndelungată carieră culturală se numără codurile astrale, zoomorfe sau vegetale, limbajul muncilor agrare, limbajul vânătoarei, limbajul trăirilor fizice folosit pentru exprimarea stărilor psihice etc.” [7, p. 44]. Toate aceste coduri și limbaje se construiesc la nivelul textului, oricât de scurt ar fi el, într-un lanț logic. Toate cuvintele, toate formele de exprimare a poeticului sunt total motivate.

Prin diferitele etape ale asumării multiplelor stări, condiții, individul își declară de fapt apartenența la Lume, dar și la Cosmic. El produce o acțiune de *cunoaștere a Totului*, după formula lui M. Eliade. De aceea el trebuie mai întâi să aparțină categoriei de vârstă, categoriei ritualice, apoi categoriei sociale. Aceste forme de apartenență au ca scop ultim *Ființarea*.

Doina/horea ne pun în fața unui model cultural interiorizat, iar tot ceea ce creatorul utilizează se supune acestui model. Același Ivan Evseev scria: „deși imaginile și simbolurile poetice sunt luate, aparent, din realitatea înconjurătoare, ele sunt în același timp forme culturale, semne ale aspirației umane, cu o mare deschidere spre lumea din afară, dar și spre sistemul de valori etice, estetice și psihologice ale comunității” [7, p. 44]. Conștiința colectivă reține și operează cu o serie întreagă de structuri simbolice, care au puterea de refacere a unei adevărate mitologii. Textele lirice ni se descoperă în întreaga lor complexitate, prin abordarea unei perspective hermeneutice asupra lor.

Am descoperit, la nivelul doinelor/horilor, faptul că ele se realizează ca structuri de comunicare, care au puterea de a transmite un mesaj. Vom susține ideea lui Paul Ricoeur potrivit căreia „discursul poetic aduce în limbaj aspecte, calități, valori ale realității care nu au acces la limbajul direct descriptiv și care nu pot fi spuse decât prin intermediul jocului complex al enunțării metaforice și al transgresării reglate a semnificațiilor uzuale ale cuvintelor noastre ” [14, p. 21].

BIBLIOGRAFIE

1. AVRAM, VASILE. *Creștinismul cosmic – o paradigmă pierdută – mit și ortodoxie în tradiția românească* Sibiu: Editura Saeculum, 1999.
2. BONCOMPAGNI, SOLAS. *Lumea simbolurilor*. București: Editura Humanitas, 2003.
3. CODOBAN, AUREL. *Semn și interpretare: O introducere postmodernă în semiologie și hermeneutică*. Cluj- Napoca: Editura Dacia, 2001.
4. ELIADE, MIRCEA. *Sacrul și profanul*. București: Editura Humanitas, 1995.
5. ELIADE, MIRCEA. *Imagini și simboluri*. București: Editura Humanitas, 1994.
6. EVSEEV, IVAN. *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*. Timișoara: Editura Amarcord, 1999.
7. EVSEEV, IVAN. *Simboluri folclorice*. Timișoara: Editura Facla, 1987.
8. GAVRILUȚĂ, NICU. *Fractalii și timpul social*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2003.
9. GHINOIU, ION. *Panteonul românesc. Dicționar*. București: Editura Enciclopedică, 2001.
10. GIBSON, CLARE. *Semne & simboluri*. Oradea: Editura Aquila, 1998.
11. GUENON, RENE. *Simboluri ale științei sacre*. București: Editura Humanitas, 1997.
12. LIICEANU, GABRIEL. *Om și simbol: Interpretări ale simbolului în teoria artei*. București: Editura Humanitas, 2005.
13. PAPAHAĞI, TACHE. *Graiul și folklorul Maramureșului*. Ediție anastatică, ediție îngrijită și studiu introductiv de IOAN-MIRCEA FARCAȘ, Editura Universității din București, 2017.