

SIMBOLURI ALE INTIMITĂȚII ÎN BASMUL FANTASTIC ROMÂNESC. MOTIVUL TRISTAN ȘI ISOLDA

COSTEL CIOANCA*

Cu luciditate și/sau interesat, de-a lungul timpului imaginarul tradițional a înglobat în structura-i, o sumă de subiecte, teme și motive aparținând altor modele culturale decât cele specifice comunității românești. Acest fapt vorbește, o dată în plus, despre contigua capacitate de adaptare a mentalitarului colectiv la limbaje (cultural-) simbolice out group.

Chiar cu anumite (și inevitabile) mutații suferite în textura de bază, recent am descoperit la nivelul epicului fantast de basm, un motiv care a hrănit imaginarul medieval european o bună perioadă de timp: motivul *Tristan și Isolda*. Este drept, eficiența specifică etosului folcloric românesc a simțit nevoia de eliminare a elementelor entropice și, mai ales, de concretizare a valorilor proprii, dar, coordonatele de bază ale acestui motiv mitic-medieval încă sunt prezente și nealterate. Chiar reordonând sau reactualizând simbolic anumite experiențe ale realității intim-trăite de către eroul de basm fantastic românesc¹, în deplină concordanță cu noul sistem cultural care l-a adaptat (de exemplu, relația senior – vasal este substituită, la nivelul epicului fantast, de „instituția frăției de cruce” dintre cei doi eroi), acest motiv încă păstrează filiațiile interne cu cel original.

* Coordonator cultural-științific, dr., Academia Română, Muzeul de Artă Veche Apuseană, București; e-mail: kishinn@gmail.com.

¹ Prezentul studiu este parte integrantă a unui proiect amplu vizând epistemologia trupului carnal din basmul fantastic românesc (direcțiile de cercetare vizând apetențele carnale; relația carnal-obiectiv *versus* sufletesc-subiectiv; ontologiile și somatologiile corporalității fizice; evaluările axiologice etc.), toate subiectele, temele și motivele grupate de mine sub această sintagmă, având în vedere deopotrivă structuralul, funcționalul și valoricul luat de acestea. Pe lângă studiile cuprinse în volumul *Contribuții la o fenomenologie a corpului din basmul fantastic românesc*, Craiova, Editura Universitaria, 2017, o serie de alte subiecte au apărut deja în reviste de specialitate (Costel Cioancă, *Simboluri ale intimității în basmul fantastic românesc. (III) Armele magice*, în „Suceava. Anuarul Muzeului Bucovinei”, XLIV, 2017, pp. 355–370; Idem, *Simboluri ale intimității în basmul fantastic românesc. (I) Theoxenia*, în „Danubius”, XXXV, 2017, pp. 261–276; Idem, *O iluzie funcțională: femeia tânără din basmul fantastic românesc*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei”, 2017, pp. 19–36; Idem, *Fenomenologia unei iluzii a non-individualismului: despre trădare în basmul fantastic românesc*, în *Acta Iassyensia Comparationis*, 21 (1), 2018, pp. 13–22; Idem, *Simboluri ale intimității din basmul fantastic românesc. (IV) Instituția Destinului*, în „Analele Universității de Vest din Timișoara. Seria Științe Filologice”, LVI, 2018, pp. 101–112; Idem, *Simboluri ale intimității din basmul fantastic românesc. (V) Instituția Bătrâneții*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei”, 2018, pp. 91–117), altele fiind în curs de apariție sau de redactare.

Nu știu când sau cum anume, acest mit medieval a ajuns (și) în unele basme fantastice românești. La fel cum nu știu dacă faptele de cultură folclorică din aceste basme cu motivul *Tristan și Isolda*, completează continuu un mit ajuns cine știe cum/când în memoria colectivă, sau trebuie/putem să vorbim de producții proprii, manifestări populare ce transpun, în fapte de cultură, evenimente ale socialului local. (Deși, numărul extrem de mic cu astfel de menționări exclude, cred eu, varianta nașterii autohtone și independente de mitul original, a unui asemenea motiv: izomorfic, astfel de fapte și întâmplări ale realului tradițional, ar trece foarte repede și în număr relativ mare, în produse mentalitar-culturale, mai ales în cele ale culturii orale. Ceea ce nu se poate spune despre acest motiv). Or, dacă ele validează praxiologic, la fel ca în mitul medieval, doar unele instituții sau fenomene ale socialului, mai mult decât valorizează (moral) fenomenologia carnalului. Nu în ultimul rând, dacă tendința de schimbare a paradigmei, cu nucleul simbolic încă prezent/nealterat (menționarea ritualului de punere a sabiei între eroul secund și cumnata sa), exprimă, la nivelul epicului fantast de basm, procesualitatea de adaptare, armonizare a realului banal-cotidian cu imaginarul îndrăzneț.

Prin urmare, studiul de față încearcă să surprindă atât greutatea ontologică a unui atare motiv, cât și dinamica inepuizabilă a *realului* sublimat de către conștiința morală a mentalitarului și imaginarului tradițional. În basmul fantastic românesc, ambele racordate sau convertite noilor nevoi, apetențe, tendințe ale mentalitarului tradițional, deopotrivă generator și consumator (și) de basm fantastic.

Foarte scurt preambul epistemic la un motiv mitologic medieval: Tristan și Isolda

Îndrăzneț și nobil intențional, legenda romantică a cavalerului Tristan (Tristam) de Lyones și a prințesei irlandeze Isolde (Iseult, Yseult, Isodd etc.) are rădăcini undeva în sec. XII–XIII, această narațiune precedând-o și, poate, influențând-o pe cea dintre Lancelot du Lac și Guinévieve, ambele cu un impact considerabil asupra producțiilor culturale. Astfel, avem numeroase scrieri literare bazate pe această legendă²,

² Dintre cele mai semnificative producții culturale având ca subiect această legendă, amintesc poeme și drame (John Comyns Carr, *Tristram & Iseult: A Drama in Four Acts*, London, Duckworth, 1906; Cyril Emra, *The Love-Song of Tristram and Iseult*, în *The Love-Song of Tristram and Iseult and Other Poems*, London, Elliot Stock, 1905, pp. 1–23; Thomas Hardy, *The Famous Tragedy of the Queen of Cornwall at Tintagel in Lyonesse: A New Version of an Old Story Arranged as a Play for Mummers in One Act Requiring No Theatre or Scenery*, London, Macmillan, 1923; William A. Percy, *A Brittany Idyll*, în *The Collected Poems of William Alexander Percy* (Foreword by Roark Bradford), New York, Alfred A. Knopf, 1943, pp. 265–270 etc.), dar, și de ficțiune (William Faulkner, *Mayday* (Introduction by Carvel Collins), Notre Dame, Indiana University of Notre Dame Press, 1978; Paul Griffiths, *The Lay of Sir Tristram*, London, Chatto & Windus, 1991; Thomas Mann, *Tristan*, Berlin, Reclam Verlag, 1903; Ruth C. Sharpe, *Tristram of Lyonesse: The Story of an Immortal Love*, New York, Greenberg, 1949; Rosemary Sutcliff, *Tristan and Iseult* (Publicată în 1971, va primi Boston-Globe Horn Book Award în 1972, în același an fiind nominalizată și la Carnegie Medal); Anna Taylor, *Drustan the Wanderer: A Historical Novel Based on the Legend of Tristan and Isolde*, London, Longman, 1971 etc.

după cum subiectul a inspirat importante opere picturale³, compoziții muzicale⁴, filme⁵.

Două sunt variantele primare ale legendei, vehiculate de către poezii Thomas of Britain (opera acestuia fiind datată 1173) și Bèroul, variantele ulterioare revendicându-se, aproape în totalitatea lor, de la ceea ce se numește *Prose Tristan* (c. 1240). De altfel, aceasta va deveni sursa principală/oficială pentru povestea de dragoste medievală dintre Tristan și Isolda, amplu și inspirat relatată de romanul *Moartea lui Arthur*, de sir Thomas Malory (c. 1469).

Povestea este următoarea⁶: Tristan de Lyones călătorește în Irlanda spre a i-o aduce pe prințesa Iseult/Isolda a Irlandei drept mireasă unchiului său, regele Mark de Cornwall. După ce îl învinge pe balaurul/dragonul de la marginea cetății, eroul primește propunerea (venită din partea regelui Irlandei, tatăl Isoldei) de a i-o da soție pe Iseult, dar acesta refuză, fiind menită seniorului său, regele Mark de Cornwall. Pe drumul de întoarcere, spre a nu păcătui cu viitoarea soție a seniorului său, Tristan va pune între el și aceasta o sabie. Doar că, fie sub imperiul unei poțiuni magice, accidental sau deliberat băute (un ulcior cu vin, destinat consumării magice de către soți în noaptea nunții), fie din pornirile firești ale tinereții amândurora, Tristan va iniția o relație amoroasă cu Isolda, ulterior măritată cu regele Mark. Or, conform normelor arthuriene, este non-moral ca o asemenea relație să fie inițiată și/sau continuată, această femeie fiind sortită seniorului, iar adulterul pedepsit aspru.

³ Cele mai cunoscute picturi cu titlul *Tristan și Isolda* sunt semnate de: Herbert James Draper (1863–1920); Hughes Merle (1823–1881); John Duncan (1866–1945); Edmund Leighton (1852–1922; tabloul se numește *The End of the Song* și îi prezintă pe Tristan, Isolda și Mark); Eugénie Honorée Marguerite Servières (1786–1855; tabloul se numește *Geneviève and Lancelot at the Tombs of Isolde and Tristan*); John William Waterhouse (1849–1917), chiar și Salvador Dalí pictând, în 1944, un tablou cu acest titlu.

⁴ În 1832, Gaetano Donizetti făcea trimitere (în *L'elisir d'amore*) la această legendă, Nemorino întrebându-l pe șarlatanul Dulcamara despre elixirul dragostei amintit de către povestea medievală a lui Tristan și a Isoldei; în 1859, Richard Wagner compunea *Tristan und Isolde*, considerată una dintre compozițiile cele mai influente din toate timpurile; Olivier Messiaen își scria simfonia *Turangalila*, pornind tot de la povestea lui Tristan și a Isoldei, chiar și o formație de power metal din Germania (Blind Guardian), folosindu-se de acest mit în melodia *The Maiden and the Minstrel Knight* de pe albumul *A Night at the Opera*....

⁵ Pornind de la cel mai vechi film cu acest subiect (datând, probabil, din 1909), trebuie amintite avantgardistul film francez din 1972, *Tristan et Iseult* (regia Yvan Lagrange, cu Yvan Lagrange, Claire Wauthion), *Lovespell* (1981; regia Tom Donovan, cu Nicholas Clay, Richard Burton, Kate Mulgrew); adaptarea lui François Truffaut din 1981 (*La Femme d'à côté*) ori, cea mai recentă adaptare (2006), *Tristan and Isolde* (regia Tony Scott și Ridley Scott, cu staruri precum James Franco și Sophia Myles) etc.

⁶ Sinteza legendei medievale este realizată după sursele avute la dispoziție spre consultare, anume: Bèroul, *The Romance of Tristan* (Edited and translated by Alan S. Fedrick), Middlesex, Penguin, 1970; Thomas of Britain, *The Romance of Tristram and Ysolt* (Translated by R.S. Loomis), New York, E.P. Dutton, 1967; *The Saga of Tristram and Isönd* (Translated with an introduction by Paul Schach), Lincoln, University of Nebraska Press, 1973; Thomas of Britain, *Roman de Tristram* (Translator – Stewart Gregory), New York, Garland Publishers, 1991.

În versiunea lui Bèroul, efectul poziunii magice de dragoste va lua sfârșit la un moment dat, de acum protagoniștii acestei adulterine relații fiind singurii care pot decide asupra viitorului relației. Marșând pe caracteriologia medievală de reliefat – cavalerul trebuind să fie exponentul nu doar militar, ci și moral al păturii conducătoare, un model de urmat de către alții –, autorul legendei va relata despre turburea condiție sufletească și suferințele morale ale eroului prins între *ideologic* (= statutul social de respectat: vasal al unui senior, orice întreprindere contra acestuia, cu atât mai mult un adulter!, era considerată trădare...), și *terapeutică corpului* (recte, trăirea poveștii de dragoste, indiferent de consecințe). Regele, aflând despre relația celor doi, va încerca să îi pedepsească (Tristan să fie spânzurat, Isolda dusă într-o leprozerie), dar, vor scăpa și se vor adăposti într-o pădure, unde o perioadă de timp își trăiesc și consumă iubirea interzisă. Ulterior, fie vor fi descoperiți de oamenii regelui trădat, fie sub imperiul remușcărilor care îl încercau pe Tristan, Isolda va fi returnată soțului de drept, regele Mark. După reîntoarcerea acesteia la soțul legitim, Tristan va călători în Britania, unde se va căsători cu Iseul „*Mâini Albe*”, fiica lui Hoel de Britania, sora lui Kahedin.

Moartea eroului are variante diferite. Cf. *Prose Tristan*, eroul va fi rănit mortal cu o lance otrăvită, de către Mark, regele trădat. Cf. versiunii *Thomas Malory*, moartea lui Tristan survine în timpul unei lupte în care el apără o doamnă de atacul a șase cavaleri, lovit tot de o lance otrăvită. Grav rănit, eroul îl roagă pe prietenul și cumnatul său, Kahedin, să meargă la Iseul, soția lui Mark, aceasta fiind singura care îl poate salva; rugându-l, totodată, ca, la întoarcere, în caz de reușită să ridice pânze albe, în caz de nereușită, acestea să fie negre. Cum aceasta consimte să îl revadă pe Tristan, din gelozie, soția acestuia, Iseul „*Mâini Albe*”, va schimba culoarea pânzei de arborat, Tristan murind de durere.

Cu prezențe/variante și în alte spații culturale⁷, legenda aceasta medievală este „povestea amorului nefericit, a amorului ce veșnic se vrea realizat și veșnic e lipsit de noroc”, fiind, totuși, „povestea dragostei adevărate, povestea durerii și a sperării, povestea destinului însuș”⁸. Iar opțiunile epistemologice ale autorilor care s-au ocupat, aplicat ori la modul general, de această legendă⁹, relevă tocmai acest (inevitabil) tragism de care amintea Vl. Dogaru, prezent și sublimat etiologic, după cum voi arăta la momentul oportun, și în referințele descoperite în basmul fantastic românesc.

⁷ Vezi, spre exemplu, Nahir Otaño Garcia, *Arthur's Heirs: Comparing the Nordic and Spanish Tristan*, în „Anales de Historia Medieval de la Europa Atlántica”, 2, 2014, pp. 185–213.

⁸ Vladimir Dogaru, *Tragicul în Tristan și Isolda*, în „Universul Literar”, An LI, nr. 13, Sâmbătă 28 Martie 1942, p. 1.

⁹ A se vedea, spre exemplu: John A. Fisher, *Tristan and Courtly Adultery*, în „Comparative Literature”, 9 (2), 1957, pp. 50–64; Meriç Tutku Özmen; Şafak Horzum, *The Reversal of Courtly Love Tradition in Thomas Malory's «Le Morte Darthur»: The Case of Tristan and Isolde*, în „Söylem”, 3 (2), 2018, pp. 168–187; Paul Schach, *The Saga of Tristram ok Isodd. Summary or Satire?*, în „Modern Language Quarterly”, 21, 1960, pp. 336–352 etc.

Tratând amănunțit și savant despre prezența, tipologia și rolul armelor medievale în Transilvania și Banatul secolelor IX–XIV, Zeno K. Pinter amintea, printre altele, despre o veche superstiție germană. Anume, aceea a trecerii peste „Spada goală” (= fără teacă), trecere ce ar aduce nenorociri și ar duce la moartea cuiva. Pentru prima dată, această superstiție este întâlnită în *Edda* nordică (ciclul *Wolsunge und Niflunge*), unde avem prezent motivul care face obiectul studiului de față: Sigurt, pețind pentru seniorul său o mireasă și fiind nevoit să înnopteze pe drum sub același acoperiș cu ea, așează, între el și mireasa seniorului, spada trasă din teacă¹⁰. Motivul apare și în *Cântecul Nibelungilor* (între Siegfried și Brunhild¹¹), mai târziu în romanul cavaleresc, pentru prima dată la Gotfried von Strassburg (între Tristan și Isolde, în faimoasa scenă a „descoperirii în pădure”¹²). Această scenă este redată și pe o casetă din fildeș, realizată probabil în Franța și datată în secolul al XIV-lea (păstrată la Muzeul Ermitage, Sankt Petersburg), cu deosebirea că aici spada dintre cei doi este înfiptă în pământ¹³.

Este, de fapt, firul roșu al acestui motiv abordat în rândurile de față. Prin plasarea sabiei de către un erou între el și soția seniorului său (a fratelui de cruce, în basmul fantastic românesc), se vehiculează atât normele unui cod de conduită cavaleriească, cât și atitudinea ideologică a păstrării unei ordini firești a *moralului*. Cu o structură formală (chiar și atunci când avem de-a face cu schimbarea formei de prezentare!), fenomenologic vorbind, valorizarea simbolică nu are deloc de suferit. Ba dimpotrivă, câștigă prin transsubstanțializarea carnală și morală a normelor și interdicțiilor de respectat de către eroi, după cum voi arăta la mitanaliza basmelor în care am decelat acest motiv, precum și la Concluzii.

¹⁰ Friedrich Wolters, Carl Petersen, *Die Heldensagen der germanischen Fruehzeit*, Breslau, Editura Hirt, 1941, p. 45, apud Zeno K. Pinter, *Aspecte ale cultului armelor. Valoarea spirituală și simbolică a pieselor de armament în mentalitatea medievală*, în „Anuarul Institutului de Cercetări Socio-Umane Sibiu”, I, 1994, p. 17; Idem, *Spada și sabia medievală în Transilvania și Banat (secolele IX–XIV)*, Sibiu, Biblioteca Brukenthal, 2007, p. 33.

¹¹ Pentru a o putea învinge pe Brunhilde, cum Gunther nu o putea face singur, Siegfried se va da drept vasal al acestuia – vezi Rapsodia a VI-a, *Cum călători Gunther spre Islanda, la Brunhilda*: „[...] Cum veți vedea pe Brunhild cu-alaiul ei venind, / să fiți, iubiți tovarăși, o vorbă și un gând: / că Gunther mi-i stăpânul, că sunt al lui supus, / atunci tot ce-i cere, crăiasa îi va da. Așa, v-am spus!” (*Cântecul Nibelungilor*, Tălmăcire de Virgil Tempeanu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1964, p. 92). După cucerirea acesteia de către Siegfried deghizat și după ce Brunhilde devine soția lui Gunther, cum acesta nu putea beneficia încă de statutul de soț, Siegfried se va substitui lui Gunther, luptând iarăși cu apriga regină islandeză: aici este amintit și momentul în care, fiind soția prietenului, cumnatului și pretinsului senior, Siegfried nu o poate lovi cu ascuțișul sabiei pe aceasta, interpunând între el și ea, mânerul armei: „[...] Gândește: «Nu e bine fecioara s-o lovesc; / de-aceea nu spre dânsa tăișul îl chitesc!»/ Mânerul fără preget spre platoșă-a-ndreptat, / cu-atâta strășnicie, încât până departe-a răsunat” (*Ibidem*, p. 106).

¹² *** *Kurze Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1981, p. 56 sq. (apud Zeno K. Pinter, *op. cit.*, p. 33, nota 218).

¹³ Vezi Zeno K. Pinter, *Aspecte ale cultului armelor*, Pl. 8; Idem, *Spada și sabia medievală*, Pl. 12A.

Motivul *Tristan și Isolda* în basmul fantastic românesc

Imaginarul tradițional a contrapus, în basmele cu acest motiv, o realitate imediat-antropologică (= posibilitatea existenței unei inoportune relații între soția cuiva cu fratele soțului), unui complex proces psiho-(i)rațional în care imaginația, pornind de la o sumă de părelnice presupuneri, se corelează realului. După părerea mea, structura narativă a acestui motiv mitic-medieval, include, urmează și punctează, la nivelul epicului fantast de basm, următoarele etape, organic legate între ele, fiecare relevând deopotrivă realismul fantastic și recuzita imaginară folosită de către creatorul anonim de basm:

1) Detaliul semnificativ (și esențial) de remarcat dintr-un început, este existența, la nivelul epicului de basm fantastic, a unei perechi masculine de eroi, situați pe poziții sociale diferite¹⁴, dar, care, surmontând astfel de prejudecăți, se vor prinde frați de cruce, promițându-și ajutor reciproc și „jurând amândoi să petreacă toată viața lor în unire, dragoste și frăție”¹⁵. Eroii se înțeleg foarte bine, relevant fiind acel „[...] Adese mergeau și unul și altul. Adese se consultau amândoi despre cele viitoare” din basmul colecției S.Fl. Marian¹⁶. Cum voi trata „instituția frăției de cruce” dintre eroii de basm fantastic românesc, într-un studiu de sine stătător, nu voi insista, aici și acum, asupra acestui tip de relație, a existenței și practicării unui anumit cod „cavaleresc”, care îi face pe eroi să simtă, să gândească și să acționeze ca un tot¹⁷.

¹⁴ La Ion Nijloveanu, *Basme populare românești*, București, Editura Minerva, 1982, p. 270 și urmât. (basmul *Afin-Dafin*), Dafin este fiu de împărat, Afin este „un băiat dintr-un sălaș dă țâgani, d-ăștia care umblă cu căldări”. Alte perechi de eroi masculini care voi fi implicați în motivul *Tristan și Isolda*, avem la Simeon Florea Marian, *Basme populare românești* (Ediție îngrijită și prefață de P. Leu), București, Editura Minerva, 1986, p. 267 și urmât. (*Povestea Luceafărului de sară și de dimineață*); Ioan Micu Moldovan, *Povești populare din Transilvania, culese prin elevii școlilor din Blaj (1863–1878)* (Ediție îngrijită de I. Cuceu și Maria Cuceu, Prefață de Ov. Birlea), București, Editura Minerva, 1987, p. 3 și urm. (*Trandafir și Rozmarin*); Ionel Opreșan, *Basme fantastice românești*, vol. I–XI, București, Editura Vestala, 2005–2006 (II, p. 102 și urm.: *Cu Trandafir și Busuioc*; VI, p. 5 și urm.: *Busuioc și Siminoc*); Ioan Pop-Retegănuș, *Povești ardelenesti. Basme, legende, snoave, tradiții și povestiri* (Ediție îngrijită și studiu introductiv de V. Netea), București Editura Minerva, 1986, p. 164 și urm. (*Măr și Păr*); Dumitru Stăncescu, *Sur-Vultur. Basme culese din gura poporului român* (Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de I. Datcu), București, Editura Saeculum I.O., 2000, p. 95 și urm. (*Busuioc și Musuioc*) etc.

¹⁵ Simeon Florea Marian, *op. cit.*, p. 16.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ De altfel, astfel de relații, prezente și practicate în cadrul unor „instituții tradiționale de afirmare a culturii socio-normative” (Varvara Buzilă *dixit!*), sunt tratate și încadrate într-un macrocontext socio-cultural tradițional, lucrări referențiale fiind, pentru acest subiect, cele semnate de Romulus Vulcănescu, *Fenomenul horal*, Craiova, Editura Ramuri, 1944; Traian Herseni, *Colinde și obiceiuri de Crăciun. Cete de feciori din Țara Olului (Făgăraș)* (Ediție, prefață și glosar de N. Dunăre), București, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, 1997; Ilie Moise, *Ceata junilor – un obicei specific satului tradițional din România*, în „Filologie și istorie”, Sibiu, 1990, pp. 116–127; Idem, *Ceata de feciori: funcții și atribuții*, în „Studii și comunicări de etnologie”, VI, 1992, pp. 79–92; Idem, *Considerații privind rolul modelator al confreriilor carpatice de tineret*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei”, XI, 1997, pp. 7–11; Idem, *Confrerii carpatice de tineret. Ceata de flăcăi*, Sibiu, Editura Imago, 1999; Lucia Cireș, *Magia laptelui matern*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei”, I, 2001, pp. 73–79; Varvara Buzilă, *Ceata flăcăilor și hora satului. Instituții tradiționale de afirmare a culturii socio-normative*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei”, XV, 2015, pp. 51–84 etc.

2) Cu implicații evidente asupra paradigmei virtuale dezvoltate ulterior, de-a lungul epicului și la momentul stipulării motivului *Tristan și Isolda*, este apartenența eroilor la un tip de *confrerie/frăție*, aici fiind de menționat episodul despărțirii celor doi frați (gemeni sau de cruce), cu reliefarea acelui ritual de despărțire. Aproape inconștient preambul epistemic al încercării eroului prim de a-și descoperi destinul, întru justificarea plecării sale de acasă, acesta reclamă inoportune atitudini din partea celor dragi: „[...] Era în ziua Paștilor. O babă bătrână, blăstămată, vrând să le strice fericirea lor, când ies oamenii din biserică, așteaptă până când iesă și Maria cu copilașii, cari acuma era mărișori, o cheamă la un picuț de laturi: – Știi – zice – tu Maria, sufleta mea! Ce să-ți spui io ție? Ie seamă tu, că copiii ăștia nu-s amândoi ai tăi. Na mărul esta și cându-i ajunge acasă zi: «Vină, mândrul mamei, na un măr!» Și tu te vei uită care o veni mai curând, ala e al tău; celălalt, ba! Maria-i iubea pre amândoi ca sufletul ei, dar dacă vine, mai mult din glumă și din diezmerdare, fără să gândească la vreo urmare rea, ce vrea afurisita de bătrână să se întâmple, scoate mărul și face chiar cum o zis baba. Rozmarin vine și ia mărul. Dar Trandafir dacă vede așa se obidează și-l lovește oarecum o jele. Nici nu vrea să mănânce. [...] – Ba nu, mamă! Să vă spui dar adevărat. Io văd că io nu-s al dumnelor-voastre, numai așa mă țineți dumneavoastră. – Cum să nu fii tu al nostru? Și noi pre voi v-avem mai scumpi în lume. Se pun părinții pre lângă el și frate-so, vreau să-l mângâie, dar mai tare-l întrista. Până când în urmă, dându-i lacrimile, le zice: – Vă mulțumesc, dragii mei părinți, că m-ați crescut și m-ați învățat, de pot trăi și io în lume, dar io acuma mă duc. Să fiți buni să-mi dați numai puțină merinde! – Cum să mergi tu de la casa noastră? Și noi abia vă vedem pre amândoi și orice am face pentru voi, numai să puteți fi și voi fericiți. Maria începe a plânge, dar n-au încătrău. Trandafir nu mai vrea să șadă aci”¹⁸.

Despărțirea eroului prim de fratele său, este una pusă sub semnul inițierii amândurora. Construit aproape arhetipal, momentul acestei despărțiri cuprinde, în structura folclorică de bază, o ipostază simbolică a drumului inițiativ (obligatoriu) de parcurs de eroul prim, întru descoperirea destinului său. Că este vorba de un moment de tip mitic, ontologic însemnând mai mult decât simpla traducere *in actu* a unei despărțiri, ne-o dovedește simbolistica semnului prestabilit de cei doi eroi/frați: „[...] Când plecă, fratele său de cruce, Păr îl petrecu cale de două zile, și îl rugă baremi lui să-i spună adevărat pentru care pricină se duce, căci se temea să nu-i fi părut rău, pentru că el, fecior de împărat, s-a făcut frate de cruce cu un fiu de bucătăreasă. – Frate, să mă crezi, răspundea, mama mi-a mâncat norocul, eu nu le-am spus lor, dar trebuie să mor; tu însă când vei vedea pe marama aceasta, pe care ți-o dau acum, trei picături de sânge, să știi că am murit, vino și mă caută, căci de mă vei afla iar voi fi cu noroc, dar până atunci nu”¹⁹.

¹⁸ Ioan Micu Moldovan, *op. cit.*, p. 5. La Simeon Florea Marian, *op. cit.*, p. 271, motivul invocat de către eroul prim, Dumbră-albă, pentru a se despărți de fratele său, Petrea Făt-Frumos, este de tip *agōn* athletic („[...] – Frate, eu am să mă duc de amu în lume să văd este încă multă lume și ori de se mai află voinici ca noi!”); la I. Pop-Reteganul, *op. cit.*, p. 166, eroul prim, Măr, reclamă „mâncarea norocului” de mama sa, împărăteasa, prin împletirea câtorva șuvițe din părul său etc.

¹⁹ Ion Pop-Reteganul, *op. cit.*, p. 166. Sublinierea este a mea, C.C.

Cu foarte mici variații, ritualul despărțirii presupune existența și dăruirea, de către eroul prim către eroul secund, a unui obiect personal, textil (mamară, năframă, batistă)²⁰.

3) Intermediar între percepțiile de respectat și conceptul existențial de urmat, definitorie pentru afectul și efectul implicat în motivul *Tristan și Isolda*, este etapa faptelor de vitejie realizate de către eroul prim, cel plecat de acasă, etapă în urma căreia acesta se va însura cu o fată de împărat. Presupunând existența unui alt motiv mitic (păzirea unei surse de apă de către o fiară, care, în schimbul unui tribut feminin – o fecioară –, permitea din când în când comunității respective să ia apă²¹; ghicirea semnelor pe care le avea o fată de împărat pe corp²²), această etapă conține nucleul simbolic al motivului abordat de acest studiu: după lupta cu balaurul/zmeul care păzea fântâna și deconspirarea înșelăciunii țiganului care își arogauciderea fiarei, eroul prim se va însura cu fata de împărat²³. Doar că nu acum, cu acest mariaj, se sfârșește destinul eroului prim. În contextul culturii folclorice, este momentul în care eroul are nevoie de re-semnificarea traiectului său existențial, mobilul constituindu-l, ca de atâtea ori, verosimilizarea epicului fantast. Și, pentru această redimensionare/resemnificare existențială a eroului prim, ce ferment mai bun putea folosi imaginarul tradițional, decât o activitate concretă precum vânatoarea?! De altfel, creatorul anonim de basm nu ezită a folosi, la acest moment al epicului, sintagme tari prin care să se justifice, ulterior, derularea epic-fantastă („[...] Fata de împărat și cu Trandafir trăiau acum ca doi porumbei. Dar Trandafir avea năravu de a merge la vânat²⁴), alterori fiind adusă în prim-plan concretețea unor obiceiuri deprinse și practicate de către erou încă din copilărie („[...] După ce se sfârși nunta, zise Dumbră albă către soția sa: – Draga mea, trezindu-mă din copilărie cu vânatul tare, mi-a venit gustul să merg oleacă la vânat. – Bine, răspunse ea, numai să nu zăbovești mult fiindu-mi, fără tine, foarte urât!²⁵).

4) Conturând, finalmente, destinul (tragic al) eroului prim și activarea destinului eroului secund, fratele geamăn sau de cruce al primului, este etapa în care eroul prim moare. Fie înghițit „pe nemestecate” de o pajură²⁶ sau de „o ciută” pe moșia căreia intrase să vâneze²⁷, fie rugat să o ajute și momit de mama celor doisprezece

²⁰ Doar la Simeon Florea Marian, *op. cit.*, p. 271, este vorba de „trei săgeți, și când îi vidă că vor picura trei picușori de sânge, apoi să mă cauți, că eu atunci să știi că-s mort!”... Pentru funcțiile și semnificațiile jucate la nivelul mentalitarului tradițional de astfel de piese textile, a se vedea Varvara Buzilă, *Batista în contextul comunicării juvenile*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei”, VIII, 2008, pp. 69–92.

²¹ Simeon Florea Marian, *op. cit.*, pp. 272–275; Ioan Micu Moldovan, *op. cit.*, pp. 7–11; Ion Pop-Reteganul, *op. cit.*, pp. 169–172.

²² Ion Nijloveanu, *op. cit.*, pp. 271–273.

²³ Simeon Florea Marian, *op. cit.*, p. 275; Ioan Micu Moldovan, *op. cit.*, pp. 12–13; Dumitru Stăncescu, *op. cit.*, p. 102.

²⁴ Ioan Micu Moldovan, *op. cit.*, p. 13.

²⁵ Simeon Florea Marian, *op. cit.*, p. 276.

²⁶ Dumitru Stăncescu, *op. cit.*, p. 102.

²⁷ Simeon Florea Marian, *op. cit.*, p. 276.

zmei uciși, metamorfozată într-o „baba care de abia ducea niște desagi plini în spate”²⁸, eroul prim va muri. Iar imaginația tradițională, cea care deopotrivă anticipează, prevede și servește acțiunii propriu-zise, a inserat acum, la momentul morții eroului prim, indiciul semnificativ al relației strânse dintre cei doi eroi/frați. Aproape un etimon al realității, descoperirea momentului morții fratelui său, este, pentru cel rămas acasă, o modalitate obiectivă de a(-și) etala non-separația subiectivă de fratele său ucis. Fie și din întâmplare²⁹, această descoperire nu are nimic formal, activând, obiectivând și justificând conștiința de sine a eroului secund; care nu va pregeta să lase totul, chiar să lase trăirea de/pentru sine, spre a-și regăsi fratele mort: „[...] Vai! Sărmanul Rozmarin, fratele cel dulce al lui Trandafir! În ceasul ăla era chiar să intre în biserică la cununie. Era vară și era tot asudat; scoate năframa din buzunar să se șteargă; o năframă albă, care i-o fost dat-o frate-so la despărțire. Era plină de sânge năframa. No, sărmanul Rozmarin, ce să facă, îl lovește o supărare și niște sudori de moarte. Acolo-și lasă mireasa, acolo-și lasă părinții, acolo-și lasă toate cele și se duce. –Da, stai până-om ieși din biserică – îi zic părinții și toți. Stai până om împlini odată de ce ne-om apucat, apoi ti-i duce unde-i avea să meri! Nu zicea nimic, fără zicea că să-i dea pace. Își ia în straiță de-acasă, și-o luat ziua bună de la aceea care era să-i fie partea, de la păinți și de la toți și s-o cam dus”³⁰.

5) Activarea destinului eroului secund, plecat în căutarea eroului prim, mort, va aduce pe tapet motivul *Tristan și Isolda*. Plecat aproape intempestiv de acasă, ba chiar anulându-și, prin decizia luată, cum spuneam, propriul destin uman în favoarea unuia incert-eroic (vezi, supra, acel „și-o luat ziua bună de la aceea care era să-i fie partea”...), acest erou secund urmează întru totul traiectul fratelui său, descoperind și cunoscând aceeași realitate (culturală). Este de amintit aici, în primul rând, asemănarea izbitoare/identică cu fratele său mort, care păcălește nu doar oamenii obișnuiți cu care eroul prim intrase în contact și pe care-i ajutase într-un fel sau altul³¹, ci chiar și pe soția fratelui său: „[...] A doua zi el mulțumi babei de primire, plecând mai departe până a ajuns la curțile împărătești. Cum l-a văzut fata de împărat înarmat ca de vânat, a crezut că e într-adevăr bărbatul ei, așa de mare asemănare aveau ei de nu se puteau deosebi unul de altul”³².

În al doilea rând, acesta este momentul în care are loc valorizarea trupului moral (din partea eroului secund), în detrimentul corpului carnal manifestat de către fata de împărat, soția eroului prim. Important de menționat este faptul că,

²⁸ Ioan Micu Moldovan, *op. cit.* p. 13.

²⁹ „[...] În vremea asta, Musuioc nu știu cum scoase năframa din buzunar și o scutură; cum o scutură, picară trei picături de sânge din ea. – Iiii! frate-meu or a murit, or e în primejdie, să plec după el să-l caut. Și plecă” (Dumitru Stăncescu, *op. cit.*, pp. 102–103).

³⁰ Ioan Micu Moldovan, *op. cit.*, p. 14.

³¹ „[...] Îndată s-a și înarmat, plecând să-l caute pe fratele său. A mers el multă lume și țară, până a ajuns și el stâna dintâi unde fusese fratele său. Nu știau ciobanii cum să-i mulțumească și ce să-i deie, *socotind ei că e Dumbră*, pentru binele ce le-a făcut el lor.” (Simeon Florea Marian, *op. cit.*, p. 276; sublinierea îmi aparține, C.C.).

³² *Ibidem*. Aceeași confuzie, la Ionel Opreșan, *op. cit.* II, p. 119 („[...] Când o vinit, fata-mpăratului nu-i cunoștea cari-i Trandafir și cari-i Busuioc”).

apetențele carnale manifestate de această fată de împărat, nu au nimic lubric în ele, nefiind câtuși de puțin exteriorizări ale trupului plăcerii, ci ale consensualității, derivând dintr-o relație matrimonială, certificată printr-o căsătorie cu eroul prim, mort de acum: „[...] Dar nu-i fu greu să-l găsească, că se luă după busuiocul care creștea pe urmele fratelui său, după darul nașului său care-l botezase și, în scurtă vreme, spre seară, ajunsese la curtea împăratului. Intră în curte, și fata cum îl văzu îi sări de gât și-l sărută gândind că e Busuioc, că ei sămănau amândoi ca două picături de apă. Cătă Musuioc să se desfacă spunându-i că el nu e Busuioc, că e frate-său; de unde să-l crează cineva?”³³.

Confruntat cu o astfel de confuzie evidentă și, mai ales, cu proximitatea unui moment în care ar trebui, pe baza confuziei create, să satisfacă apetențele carnale ale soției fratelui său, eroul secund nu poate decât să își reitereze trupul moral și, mai ales, să recurgă la un ritual de separație carnală – motivul *Tristan și Isolda*. Ceea ce poate constitui o „încărcare apetitivă” pentru soția proaspăt căsătorită și imediat părăsită de eroul prim pentru a se duce la vânătoare (deci, trecută și la un alt stadiu socio-anatomic, de la fecioară la femeie....)³⁴, pentru eroul secund, trebuie să constituie o descărcare catartică. Iar momentul și motivul plasării sabiei între cei doi, este, în fapt, *auto-evaluarea* primă a relației dintre cei doi frați, urmată, după cum voi arăta în rândurile următoare, de *suspectarea trădării*, respectiv *uciderea*, de către eroul prim, a eroului secund: „[...] Îndată s-a dat ea cu dragoste pe lângă el, întrebându-l de una și de alta, primindu-le toate Petrea Făt-Frumos, fără a se da de gol, știind el de toate prea bine. Sara a trebuit să doarmă dimpreună. Și cum sta de dormeau cu fețele care încotro, a pus Petrea paloșul prin mijlocul lor, zicând: – De m-a împinge păcatul să întind eu mâna spre ea, să mi-o tai de istov, iar de se va întinde-o ea să-i taie degetul cel mic. Întinzând ea mâna i-a tăiat paloșul degetul, fără a simți. Des-diminează mi s-a și sculat Petrea Făt-Frumos, fără să trezească pe cumnata sa și a plecat și el la vânat pe moșia ciutei”³⁵.

Concluzii

Din păcate, oricât de tentantă ar fi o mai mare apropiere cu mitul medieval folosit ca pretext (motivul *Tristan și Isolda*), aceasta se oprește, la nivelul basmului

³³ Dumitru Stăncescu, *op. cit.*, p. 103.

³⁴ A se vedea acel răspuns al fostei fecioare-proaspetei femei din basmul colecției S. Fl. Marian (supra, nota 25), pentru care regimul plăcerilor își are rădăcinile în recenta căsătorie cu eroul prim...

³⁵ Simeon Florea Marian, *op. cit.*, pp. 276–277, cu sublinierile mele, C.C.; același ritual, la Ioan Micu Moldovan, *op. cit.*, pp. 14–15 (aici eroul stipulând în mod explicit că nu este fratele său, abia după îndeplinirea ritualului, și ceilalți crezând spusele sale: „[...] Fata rămâne fără deget. După ce se scoală și văd, cred și ceilalți că nu-i Trandafir” – *Ibidem*, p. 15); „[...] Stă și fata cu dansu... Fata nu știé nimic. El sara stă... Fac seara masa, stau la masă... Hai și culci. Da` el zici: – Știi ci? În noaptea asta facem un pariu! Punim sabia-ntri noi și nu ni-ntindim nici tu la mini, nici eu la tini. Și puni sabia acolo așa. Fata cât au stat, ci: „Măcar întind mâna un pic”. Și-ntind mâna și-și taie degetu mic la sabie. El o luat și i-o pansat degetu” (Ionel Opreșan, *op. cit.*, II, p. 117); Dumitru Stăncescu, *op. cit.*, p. 103.

fantastic românesc, la menționarea ritualului de punere a sabiei între eroul secund și soția fratelui său (geamăn sau de cruce)³⁶. Totuși, precum în mitul medieval, vectorul etic și afectiv, cel magic și cel etiologic, (încă) se juxtapun în aceste basme. De exemplu, semnificația majoră de acordat ritualului interpunerii sabiei între cei doi, la nivelul epicului fantast de basm nu are defel caracter mimetic, ci relevă un act de natură magică. Iar omologia acestor registre (etic *versus* afectiv, magic *versus* etiologic), în care mentalitarul tradițional plasează acest ritual, cu rostirea invocației de (divină) pedepsire în caz de încălcare (vezi supra, notele 35–36), vădește caracterul ritualic, nu alegoric al acestuia. Cu amendamentul că, aici, în basm, încălcarea acestui ritual de separare a corpului carnal (fata de împărat/soția eroului prim), de trupul moral (instituirea ritualului), este pusă eminent pe seama fetei.

Fenomenologic vorbind, valoarea și funcția magic-ritualică dată sabiei interpușe între eroul secund și soția fratelui său, eroul prim, în aceste basme pierd repede semnificația de fond de altădată, după pasajul menționării ritualului, eroul prim fiind interesat îndeobște de forma reflectorie a acestui ritual (= de ce s-a culcat eroul secund în pat cu soția sa), nu de cea reflexivă (= de ce a pus sabia). Ratificând valorile sociale ale unei inoportune relații sexuale, creatorul anonim de basm anulează, *mutatis mutandis*, toată configurația magică de atribuit (altădată) acestui ritual (al punerii sabiei). Exemplu elocvent fiind aici dialogul post-narativ din basmul „*Cu Trandafir și Busuioc*”, colecția I. Oprișan, basm în care toată greutatea noematică a ritualului plasării sabiei între un erou/vasal și soția fratelui/seniorului s-a pierdut, performerul de basm punând tăierea degetului femeii (care dorește inițierea unei relații sexuale), pur și simplu pe seama neatenției acesteia!³⁷

Mai mult, spre deosebire de mitul medieval, unde regele Mark bănuiește ceva, încercând să deconspire această relație adulterină ori, și mai nimerit exemplu, lupta dintre Siegfried și Brunhilde, unde regele Gunther are dovada non-adulterului în fața sa³⁸, în basmele analizate nici nu se pune problema prezumției de nevinovăție. Simpla menționare a situației prin care trecuse fratele său în drumul de căutare și

³⁶ Uneori, și acesta reconfigurat conform imaginarului tradițional: la Dumitru Stăncescu, *op. cit.*, p. 103, sabia eroului secund nu este pusă între el și cumnata sa, ci într-un cui („[...] Musuioc se învoi să intre și să se culce într-un pat, dar să nu-l atingă nici cu degetul, că paloșul lui va sări din cui și-i va tăia mâna”), în basmul colecției I. Micu Moldovan („*Rozmarin și Trandarfir*”), paloșul fiind suspendat deasupra patului în care vor dormi cei doi („[...] Se învoiește Rozmarin, dar numai cu jurământ, să nu pună nici unul mâna preste celălalt. Cel ce-o face asta, o fost acățat paloșul deasupra, să-i taie în puterea jurământului degetul cel mic. Fata rămâne fără deget”).

³⁷ „[...] – Ați spus că și-a tăiat fata degetul în sabia aia... – A pus sabia. N-avea voie, că nu era nevasta luia... – I-a tăiat-o sabia întradins sau s-a atins? – Nu, nu, é din greșeală s-a atins la sabie și și-a tăiat degetul...” (Ionel Oprișan, *op. cit.*, II, p. 123).

³⁸ „[...] Ascunde lumânarea pe după baldachin / și-ncepe s-o mângâie. Ea-i plină de venin; / dar Siegfried o înfrânge. (Ce! Altfel se putea?) / Lui Gunther însă-acum nici rău, dar nici prea-bine nu-i părea. Se-așează Siegfried lângă crăiasă. Ea-i grăi: / – „Lăsați-mă în pace! Oricât, zău, m-ați dori! / Să n-aveți neplăcere, precum ați mai avut!” / (Lui Siegfried cel puternic cât rău crăiasa apoi i-a făcut!). / Dar își înghite vocea: nimica nu i-a spus. / *Deși nu vede, Gunther ușor a presupus / că lucruri necurate cei doi n-au săvârșit.* / Că, zău, în pat n-avură prea multă tihnă, cum v-am povestit.” (Cântecul *Nibelungilor*, *op. cit.*, p. 149; cu sublinierile mele, C.C.).

înviere a fratelui său ucis (confundarea cu soțul real, datorată izbitoarei asemănări fizice; imputarea, de către soție, a părăsirii ei și/sau a neglijării statutului de soț etc.), chiar și cu menționarea expresă a ritualului punerii sabiei între el și cumnata sa, întru păstrarea unui status moral al amândurora, va fi îndestul pentru ca eroul prim să îl suspecteze și să îl acuze, *in petto*, pe fratele său. Iar sub imperiul și mecanismul intern de funcționare a imaginației, să îl facă nu doar să creadă altceva ci și, ulterior, să îl determine a comite fratricidul. Receptacol doar afectiv de acum (recte, de la momentul menționării confuziei create prin asemănarea izbitoare a celor doi frați), eroul prim își declasează irațional toată rațiunea, trecând în uitare toate sentimentele avute pentru fratele său. Iar concretețea exprimării afective pe care o manifestă soția eroului prim față de presupusu-i soț (vezi supra, notele 33, 35), nu face decât să complice situația. Argument major este, pentru susținerea acestor aserțiuni, psihologia non-prejudecății și a non-suspiciunii *de dinainte* de menționarea episodului cu involuntara substituție erotico-matrimonială. Și în care fundamentul prim al relației (adică, gradul de rudenie și/sau statuarea ritualică a unei relații între eroul prim și cel secund), vădește statornicirea sentimentelor reale de care sunt animați cei doi eroi, dincolo de dorințele firii (precum în cazul fetei de împărat cu presupusul ei soț, în fapt, cumnatul).

După plecarea de la cumnata sa, eroul secund îl va descoperi pe ucigașul fratelui său, învingându-l și reînviindu-l pe acesta. Fie prin simplaucidere a pajurii care-i înghițise fratele și scoaterea acestuia „întreg și teafăr din burta ei”³⁹, fie prin uciderea zmeoaicei sau ciutei care-i omorâse fratele și executarea ritualului de înviere a acestuia (cu apă vie și apă moartă sau lovirea corpului „cu trei nuiete de sânger și trei nuiete de înger”⁴⁰, „înviind pe trei părți mai mândru și mai frumos decum a fost”⁴¹), revederea acestora este una sinceră, neumbrită (încă) de spectrul trădării: „[...] Ce bucurie când se văzură! Stătură îmbrățișați multă vreme și vărsară lacrimi de bucurie, iar fata împăratului numai acum cunoscă că drept grăise Musuioc și că era frate cu bărbatul său, iar nu chiar bărbatul său”⁴².

Doar că, tot ca o (secundă) auto-evaluare morală, în continuarea primeia (= plasarea sabiei de către eroul secund între el și cumnata sa), în mintea eroului prim apare circumstanțiată *suspiciune a ipoteticei trădări* (= întreținerea unor relații sexuale de către fratele său cu soția sa, în baza confuziei create). De acum, drama interioară trăită de eroul prim este una evidentă. Animat de profunde sentimente pentru fratele său, în același timp suspectându-l de relații sexuale cu soția sa, eroul prim își demantelează încet-încet relația de normalitate cu fratele său prin reflexul imaginal al dorinței de care, chipurile, ar fi fost vinovat acesta. De aici suspectarea trădării, de aici *des-ființarea* liniștii sufletești și *ființarea* criminală a fratricidului care se ivește în mintea eroului prim.

³⁹ Dumitru Stăncescu, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁰ Ioan Micu Moldovan, *op. cit.*, p. 15.

⁴¹ Simeon Florea Marian, *op. cit.*, p. 277.

⁴² Dumitru Stăncescu, *op. cit.*, p. 103.

Cu caracter somatic-subiectiv (tradus – „eu am reușit să o câștig, să mă însor cu ea, deci, îmi aparține în exclusivitate”), trebuie evidențiat un alt aspect important, relevat de starea interioară avută de eroul prim. Anume, cum această suspiciune a eroului prim se limitează la existența și experiența carnală a corpului, departe de valorizarea morală dată, prin plasarea sabiei între el și cumnată-sa, de eroul secund. Accesibil aproape oricând grație confuziei create, corpul carnal al fetei de împărat este contrapus, în acest motiv descoperit în basm, de inaccesibilitatea morală a trupului, practică de eroul secund. De altfel, și creatorul anonim al basmelor cu acest motiv marșează, întru justificarea următoarei auto-evaluări (a treia, respectiv *fratricidul* întreprins de eroul prim asupra fratelui său), tocmai pe gelozia manifestată de eroul prim pe corpul carnal al soției sale. Uneori subînțeleasă⁴³, alteori cumva sau explicit alimentată (și, în acest caz, terminată printr-o sinucidere, nu ucidere⁴⁴!), uciderea eroului secund este urmată repede de sinuciderea celui ce tocmai ucisese. Într-un singur basm cu motivul *Tristan și Isolda* (*Cu Trandafir și Busuioc*, colecția I. Opreșan), uciderea eroului secund de către eroul prim, are loc prin tăierea capului, nu înecare, și repede urmată de re-învierea acestuia⁴⁵.

Iar această suspiciune plasată asupra fratelui, alterează și degradează într-atât firescul relației de dinainte cu fratele său, cel care nu pregetase să lase totul, să îl caute și să îl readucă la viață, încât eroul prim, orbit de ipotetica/imaginata stricăciune a cărnii, pentru a-și reitera starea de posesiune asupra corpului carnal al soției sale, va recurge la fratricid. Săvârșirea acestuia neînsemnând, nici o clipă, refacerea stării de bine ori restituirea statusului psihosufletesc de dinaintea suspectării fratelui său, după cum explicit ne-o relevă pasajele respective de basm: „[...] Într-o zi se plimba Busuioc cu Musuioc prin grădină, unde era un lac adânc tare și fiindu-I sete lui Musuioc vru să bea apă, da' nu avea cum. – Pleacă-te colea pe marginea lacului, că te țin eu de picioare, zise Busuioc. Când bea Musuioc mai cu gust, ce-i veni lui, or i s-o fi făcut nălucă, or s-o fi gândit cu necaz că el a stat

⁴³ „[...] Venind ei pe drum s-au luat la vorbă despre unele și altele înșirându-i Petrea toate, cum a venit pe drum, să-l afle și cum i-a tăiet paloșul degetul cel mic fetei de împărat. Auzind acestea Dumbră, s-a făcut foc de ciudă...” (Simeon Florea Marian, *op. cit.*, p. 277); „[...] Când bea Musuioc mai cu gust, ce-i veni lui, or i s-o fi făcut nălucă, or s-o fi gândit cu necaz că el a stat culcat într-un pat cu nevasta lui, nu știu, numai că-i ridică caidaracele în sus și-l dădu cu capul în jos în baltă” (Dumitru Stăncescu, *op. cit.*, p. 103).

⁴⁴ „[...] Mergând pre cale se întreabă unul pre altul ce o pățit de când s-o despărțit. Îi spune Trandafir, îi spune și Rozmarin și în urmă: – Astă-noapte am fost chiar la muierea ta! – No, dacă ai făcut-o și asta – zăce Trandafir – mai bine nu m-ai fi înviat! Se supără Rozmarin și era chair pre lângă un tău afund, / fără fund / cu termurile de mălai mărunț. Se aruncă în tău cu cal cu tot.” (Ioan Micu Moldovan, *op. cit.*, p. 16).

⁴⁵ „[...] Mergând pi drum Busuioc începi si-i spui ce-a făcut. Și i-o povestit Busuioc lu Trandafir. Și Trandafir așa s-o supărat – îi taie capu lu Busuioc. Și Busuioc cadî mort. Da' el mergi, mergi, ci mergi și zăci: «Mă, ci nebun sunt. Frati-mio o vinit di diparti și m-a-nviat și io să-l tai!» L-o cuprins o milî și s-a-ntoarci înapoi și ia apî, cî luasă apî di la baba..., învietoari și-ntrupătoare și-l spalî și el cu-nvietoari și-nvii frati-o. S-o-mpăcat amândoi, o vinit acasi.” (Ionel Opreșan, *op. cit.*, II, pp. 118–119).

culcat într-un pat cu nevasta lui, nu știu, numai că-i ridică caidaracele în sus și-l dădu cu capul în jos în baltă. Se bălăbăni el nițel, bietul Musuioc, apa se făcu cercuri-cercuri și apoi se liniști d-asupra trupului lui. Busuioc se uită nițel în apă, în locul unde aruncase pe farte-său, și începu să se gândească: «Măre, ce avusei eu bietul frate-meu că el de câte m-a scăpat și eu să-l omor pe el?» Și nu se mai gândi mult și, bălbâdâc! s-aruncă și el în apă⁴⁶.

În anumite cazuri, justețea acestui fratricid, prin care eroul prim încearcă restaurarea statutului său social-masculin, degradat prin ipotetica/imaginata trădare (prim născut/fiu de împărat *versus* soț trădat), este anulată de aflarea adevărului; eroul având, de acum, ca unică *reparatio morale*, doar alternativa sinuciderii în locul unde își ucisese fratele: „[...] A plecat el de aicea singur spre curțile soției sale și cum ajunsese, mi-l și apucă ea cu asprime: – Unde umbli și ce faci, iacă, de atâta vreme de când te-ai dus de la mine n-ai venit până ieri și astă-noapte mi-ai tăiat și degetul ăst mic! De scârbă și de supărare s-a înecat și el lângă fratele său⁴⁷”.

Fără a fi situații aberante (de tipul relațiilor sexuale interregn ori incestuoase, relații care, în mentalitarul tradițional, nu frizează sau compromit doar ordinea socială, ci mai ales ordinea cosmică⁴⁸), aceste situații de basm cu motivul *Tristan și Isolda*, au ca fundament (mitologic) realități sociale medievale, cu reguli instituite, reglementate și practicate, care operează (în) cotidian. Într-o epocă în care seniorul avea infinite drepturi asupra vasalilor săi⁴⁹, subminarea pattern-ului sexual al seniorului de către un vasal, nu putea fi concepută decât ca o recuzare a însăși statutului social al acestuia. Dacă în povestea medievală, aceasta are loc, seniorul fiind trădat atât de vasalul său, cât și de soție, în basmele fantastice aduse în discuție, recuzarea seniorului (fiu de împărat și/sau eroul prim), nu mai este doar un pretext carnal, ci vizează, de cele mai multe ori, ontologicul, cosmicul. Spun de cele mai multe ori pentru că, avem basme care încă păstrează ceva din funcțiile rituale și sociale ale relației senior-vasal. De exemplu, în basmul colecției I. Nijloveanu (*Afin-Dafin*), cel care va ghici semnele fetei de împărat⁵⁰, va fi Afin, fiul de țigani, născut „într-un sălaș dă țigani, d-ăștia care umblă cu căldări⁵¹”, nu Dafin, fiul de împărat. Doar că, potrivit uzanțelor sociale, cea care ar fi trebuit să revină ghicitorului (Afin), va reveni seniorului (Dafin), fapt explicit menționat: „[...] – Fata dumneavoastră are sămnele după ceri: în doi umerei /doi luceferei, / sore-n piept / și luna-n spate,

⁴⁶ Dumitru Stăncescu, *op. cit.*, p. 103, cu sublinierea mea, C.C. Aceeași situație, la Simeon Florea Marian, *op. cit.*, p. 277.

⁴⁷ Simeon Florea Marian, *op. cit.*, p. 277.

⁴⁸ Vezi subcapitolul „Capcanele dorinței”, la Costel Cioancă, *Contribuții la o fenomenologie a corpului din basmul fantastic românesc*, p. 172 și următ.

⁴⁹ A se vedea, pentru această problemă, capitolele 3 („Dreptul” suveranului și al seniorului în Europa medievală) și 4 (*Le droit du seigneur în literatura europeană (sec. XVII–XIX)* din Andrei Oișteanu, *Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură*, Iași, Editura Polirom, 2016, pp. 29–51.

⁵⁰ „[...] Iel să scoală dânu urs, ias-afar` și cân` să uită la fată, avea sămnele după ceri: luna-n piept./soarele-n spate,/în doi umerei, /doi luceferei.” (Ion Nijloveanu, *op. cit.*, p. 272).

⁵¹ *Ibidem*, p. 270.

încolo sămnăle cerului: stele și sămne. – Bine! E, să vă gătiț' dă nuntă! 'Ce: – N-o iau io. Ie-a frati-mieu, a spus. – Bine."⁵²

În deplină concordanță cu sistemul cultural-tradițional, în care receptarea rațională a evenimentelor iraționale prezentate, presupune omologarea unui *sens de acordat*, toate detaliile acestea (imaginata trădare → fratricidul → sinuciderea celui ce tocmai ucisese), semnificative și esențiale altfel (la nivelul poveștii medievale, spre exemplu), în basmul fantastic românesc devin importante doar prin re-evaluarea moral-axiologică și re-dimensionarea etiologică dată acestora. Cumva, toată cazuistica de dinainte (suspectarea fratelui de relații sexuale cu soția lui, urmată de uciderea acestuia și sinuciderea eroului prim) este imediat minimalizată, suferind o cădere în desuetudine. Schimbarea de paradigmă aducând, inevitabil, și o re-racordare mitică a motivului – prin intervenția și acțiunea unor ființe conotate mitofolcloric sau canonic –, care vor re-dimensiona cosmic destinul uman-tragic al eroilor. Chiar dacă, uneori, mai avem de-a face cu arhitecturarea simbolică a unor fenomene de realitate imediată, plasate într-o meta-realitate imaginară, de tip mitic (printr-un model repetitiv ce valorizează o tradiție locală de filtrare a unor întâmplări de social?). Și aici așa aminti pasajul de final al unui basm din colecția B. P. Hasdeu (*Elena Cosânzeana și Ponleu*), în care irealul este/devine sinonim cu imaginarul, vorba lui G. Bachelard⁵³, în final trecând într-un *real posibil*: „zâna Cosânzana”, cucerită de către eroul Ponleu pentru pietenul său, fiul Împăratului Roșu, pe drumul de întoarcere, „a zis cuvintele următoare către Ponleu că: «*Eu nu sunt a cui gândești, ci a cui mă duce*»”⁵⁴. Iar pentru a face posibilă această restructurare a relațiilor și normelor sociale de tip senior-vasal, creatorul anonim de basm nu ezită să demanteleze eșafodaje sociale încă practicate/respectate: „zâna Cosânzana” îi otrăvește pe Împăratul Roșu și pe fiul lui, ulterior stăpânind în locul acestora respectiva împărăție⁵⁵. O altă poveste cu iz medieval...

Dar, este vizibilă reconversia motivului medieval invocat, conform unui alt univers cultural, cu alte grile de reprezentare, înțelegere și valorizare simbolică. Dizlocarea acestui motiv medieval, cu transferul de substanță aferent⁵⁶, este explicabilă prin nevoia etimonului folcloric de a face inteligibil și de a-și apropia

⁵² *Ibidem*, pp. 272–272; sublinierea îmi aparține, C.C.

⁵³ A se vedea Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Conti, 1948, p. 34.

⁵⁴ Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Literatură populară. Basme populare românești* (Ediție îngrijită de Lia Stoica Vasilescu, Prefață de Ovidiu Birlea), București, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, 2000, p. 88; sublinierea mea, C.C.

⁵⁵ „[...] Dând împăratul un ospăț strălucit la care ospăț zâna împărăteasă Elena Cosânzana a otrăvit pe Împăratul Roșu și pe fiul său, tovarășul lui Ponleu, încât Ponleu a rămas el singur, care apoi a luat de soție pe zâna împărăteasă Elena Cosânzana făcându-se mare împărat, cu numele de Ponleu Împărat, a toate împărățiile pământului, ca unul ce a fost fiul unui jătar și se zice că Elena Cosânzana se scoboară din cer la amieze de se scaldă în spuma mării” (*Ibidem*).

⁵⁶ De la valorizarea unor cutume social-medievale precum non-oportunitatea relației amoroase/sexuale a unui vasal cu femeia sortită seniorului, către o temă fundamentală precum intervenția creatorului și condiția creației de tip cosmic inițiate de acesta.

(rațional și afectiv), un motiv altfel inert cultural, fără ecou în sistemul mentalitar-oral (românesc). De aici, din această nevoie de re-obiectivare, de re-semnificare, transferul de substanță și dimensiunea etiologică date motivului medieval la nivelul epicului fantast.

Căci, îmi pare evidentă deconectarea motivului medieval la nivelul basmelor: această crimă din pasiune, aproape o faptă de cancan sau de criminalistică dacă avem în vedere faptele propriu-zise prezentate, este aici, în basme, structurată operatoriu și subordonată gândirii simbolice. Conversia acestei *cauze* (= existența unor cutume sociale de respectat/practicat) are un efect (epic) nebanuit: re-conectarea acestui epic la mit (= prin metamorfozarea eroilor în astre). Conversie brutală și ireversibil deturnată de la sensul pur lumesc, uman-carnal (→ o femeie de rang social superior are o inoportună relație amoroasă/sexuală cu vasalul soțului ei), de gnoseologia miticea transmigrării a celor doi eroi către cosmic.

Pasajele de final ale basmelor mitanalizate fiind elocvente în acest sens. Nu doar că eroii (eroul secund, cel ucis, precum și ucigașul său, eroul prim) nu se înecă⁵⁷, pandantul fiind nevinovăția lor (acel „*era buni la Dumnezeu*”). Ba, mai mult, avem de-a face cu un discurs etiologic specific gândirii arhaice, fantasticul imaginar de basm, aproape real până atunci!, fiind acum, la aceste finaluri, minimalizat și sublimat de intervenția unor ființe conotate mitofolcloric (Soarele și Mama Soarelui)⁵⁸ sau divinități canonice de rang superior (Sfântu Petre și Dumnezeu)⁵⁹. Care nu ezită să intervină în mod direct și să le dea acestor frați un

⁵⁷ „[...] Trandafir merge cât merge, și-l lovește o jale mare, că de ce s-o supărat el pre frate-so pentru o muere. Se întoarce înapoi și se aruncă și el în tău. Ajunge oblu la frate-so. Stau amândoi călare unul lângă altul, da nu s-o înecat că era buni la Dumnezeu. De vorbit încă nu puteau vorbi; numai se uitau unul la altul.” (Ioan Micu Moldovan, *op. cit.*, p. 16). La fel, vezi la Dumitru Stăncescu, *op. cit.*, p. 103 („[...] Acolo, dacă căzu nu se înecă, ci se întâlni cu frate-său, viu și nevătămat și el. Atunci îi căzu în genunchi și-l rugă să-l ierte”). În schimb, în basmul colecției S.Fl. Marian (*op. cit.*, p. 277), eroii se înecă: „[...] De scârbă și de de supărare s-a înecat și el lângă fratele său”.

⁵⁸ „[...] Dintr-amânndoi s-au făcut doi nuci întrauriți, aflându-se cea mai mare dragoste întreolaltă, sărutându-se și îmbrățișându-se unul pe altul. Atunci a stat și soarele locului de-a privit la ei, făcându-se ziua cât trei de mare. Ajungând soarele la maica sa, l-a întrebat de ce a întârziat așa de mult, c-au fost oameni la lucru cu ziua și-au tot așteptat să se facă sara, c-au fost vaci cu viței mici la păscătoare, de s-a mirat toată lumea. – Mamă, începu soarele, cum nu voi face ziua așa de mare, văzând doi nuci întrauriți în cutare apă de a căror dragoste nu m-am mai putut sătura, măcar c-am făcut ziua așa de mare. -Atunci, zise maica, am să-i învrednicesc să umble alătura pe ceruri ca tine. S-au dus maica și luându-i din apă, l-a prefăcut pe Dumbră-albă din nuc în luceafăr de sară și pe Petrea Făt-Frumos în luceafărul de ziua, umblând amândoi alătura cu soarele” (Simeon Florea Marian, *op. cit.*, pp. 277–278).

⁵⁹ „[...] – Vezi, tu Petre, – zice Dumnezeu din cer către Petru-Sânpetru – vezi tu cei doi frați cari așa ne-o plăcut nouă din copilăria lor? Vezi-i tu cum stau unul lângă altul, în fundul tăului celui fără fund, cu țarmurii de mălai mărunț și nu pot ieși? Du-te și le ajută, să iasă și mână pre unul la răsărit, iar pre altul la apus, pre cer. Să se vadă unul pre altul, dar să nu se poată întâlni până la șapte ani. (Șapte ani s-o fost împlinit și de când nu s-au mi văzut unul pre altul până acum când s-o țapat în tău.) La șapte ani – zice Dumnezeu – să se îmbrățișeze și să se sărute și apoi iară să se despărțască până la alți șapte ani. Și așa să fie în vecii vecilor! Și de atunci sunt pre cer Luceafărul cel de către ziua și cel de către seară” (Ioan Micu Moldovan, *op. cit.*, p. 16).

traiect/destin cosmic! Într-un singur caz, intervenția divinității superioare neavând (dar, nota bene, la cererea expresă a protagoniștilor, „sătui de nelegiuirile după pământ”⁶⁰!), un astfel de deznodământ: „[...] Și rămași au fost până în ziua de azi, că n-au mai ieșit”⁶¹.

INTIMACY SYMBOLS IN THE ROMANIAN FAIRY TALE. TRISTAN AND ISOLDE MOTIF

(Abstract)

The present study continues the series of mythanalysis dedicated to the symbols of intimacy in the Romanian fairy tale, some published, others pending publication. The mythanalitic pretext in the article is a famous medieval mythical motif, having as a leitmotif the inappropriate love, specifically Tristan and Isolde. This motif which over time has fueled the imagination of historians and artists entered, getting not knowing how or when, the fantastic epic of Romanian fairy tale to. This aspect once again talks about the ability to adapt of the Romanian cultural mentality to out-group cultural-symbolic languages. Starting from the presentation of the medieval story, I tried to observe the dynamics, the ontological heaviness and the symbolic significance of this mythical-medieval motif at the level of the Romanian fairy tales I discovered. The focus of my analysis is on the adaptations/innovations brought by the new cultural system.

Keywords: Romanian fairy tale, imaginary, hermeneutics, Tristan and Isolde motif.

⁶⁰ Dumitru Stăncescu, *op. cit.*, pp. 103–104.

⁶¹ *Ibidem*, p. 104.