

## **MIORIȚA ȘI ARIRANG, DREPT ARHETIPURI CULTURALE ȘI AUTO-RECUNOAȘTEREA CULTURALĂ**

**JEONG HWAN KIM<sup>1</sup>**

Hankuk University of Foreign Studies,  
Seoul, South Korea<sup>2</sup>

### *LITTLE LAMB (MIORIȚA) AND ARIRANG AS CULTURAL ARCHETYPES AND CULTURAL SELF-RECOGNITION*

#### *Abstract*

If the folk song *Arirang* is inherent in Koreans' sentiment, the ballad *Little Lamb* (*Miorița*) flows into the deep inner side of Romanian people. The ballad *Little Lamb* and folk song *Arirang* are stamped on the world of spirit of both nations, Romanian and Korean, as a basic nucleus, and these are the true natures which form the mode of mental life in the unconscious mind. Both verses arrive from the real life to the spirituality of transcendence, and connected organically with the problems of daily life, identity and existence. *Arirang*, which crosses the 'hill', and *Little Lamb*, which comes down the 'plateau' slowly, have the double-sidedness of transcendence which is rising and descending. Therefore, the secularization and the sacralization, the sacred and the profane coexist harmoniously in both verses. According to Eliade's expression, the *Little Lamb* and *Arirang* are the manifestation of sanctity for us, in other words, the true nature of hierophany. So they will be the sign through which is revealed the myth-folk recognition of space and time also in the contemporary age, at the same time passing down a cultural heritage. Based on the common consciousness and factors 'Han (the basic element centered in Koreans' emotion)' and 'Dor (in Romanians)', the comparative study of the death, the consciousness of 'Mother Nature', the problems of completion and transformational creation, the similarities, the distinctions, the folk-influence into the written literature etc. will be a very interesting discussion, and moreover it will suggest a standard and value of comparative cultural research. Eventually, the comparative study of cultural heritage and true nature of both nations, the *Little Lamb* (*Miorița*) and *Arirang*, will be a meaningful comparison and analyze of the basic cultural elements, being significant in regard to the reconsideration of this field.

**Keywords:** *Little Lamb* (*Miorița*), *Arirang*, *folk song*, *ballad*, *cultural archetype*, *cultural self-recognition*.

---

<sup>1</sup> **Jeong Hwan Kim** este profesor în Departamentul de Studii Românești din HUFSS (Hankuk University of Foreign Studies) din Coreea. Publică articole și studii pe teme de critică, istorie literară, literatură populară și folclor românesc în reviste coreene și românești; e-mail: bacovia@empas.com

<sup>2</sup> This work was supported by Hankuk University of Foreign Studies Research Fund of 2013-2014.

Unul dintre cele mai cunoscute cântece vechi coreene de până astăzi, identificat ca o substanță culturală a Coreei, este *Arirang*. *Arirang*, cântec popular reprezentativ în Coreea, are o gamă bogată de versiuni și poate fi găsit în diverse regiuni ale Coreei, prezentând diverse melodii și versuri. De asemenea, titlul cântecului este influențat de numele regiunii în care este cântat, punând chiar numele regiunii înaintea de ‘*Arirang*’ ca ‘...-*Arirang*’: *Bonjo-Arirang* sau *Kyeonggi-Arirang* în jurul Seulului, *Kangwon-Arirang* sau *Jeongseon-Arari* în estul Coreei, *Milyang-Arirang* în sud-est, *Jindo-Arirang* în sud-vest (Kim 1987: 191). Dintre aceste versiuni, *Milyang-Arirang* prezintă o melodie dinamică și subliniază atmosfera plăcută de dragoste dintre un bărbat și o femeie, *Jeongseon-Arari*, cu o melodie tristă și lentă, prezintă viața cotidiană, *Jindo-Arirang*, cântat pe un ritm vesel, este o satiră socială. Dintre diversele variante ale lui *Arirang*, cele mai multe și îndrăgite versiuni sunt cele care prezintă atmosfera de dragoste, sentimentul de iubire și alte episoade de amor.

Procesul de culegere a acestui cântec și cercetarea clasificării lui au început între sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea. *Arirang* este clasificat în general drept un cântec vechi fără o anumită funcție, dar, conform variantelelor lui, este considerat drept un cântec de muncă sau de distracție. *Arirang* reprezintă oglinda sentimentului de tristețe a poporului coreean, reflectând mai degrabă sentimentele de durere, necaz, supărare, suspin, oftare, lacrimă, despărțire, resentiment, regret, urgie etc. decât sentimentele de veselie și bucurie. *Arirang*, un cântec complex cu aspecte duble pentru ‘caracterul social și cel personal’, ‘colectivism și individualitate’, a fost considerat de mult timp drept muzica poporului și vocea comunității în care se reflectă ‘Han-ul’<sup>3</sup> coreean.

Așa cum *Arirang* este un cântec popular inerent spiritului coreenilor, balada *Miorița* își are rădăcinile în interioritatea și profunzimea poporului român. *Miorița*, care subliniază ideea unirii cu natura și moartea în concepție panteistică, este o baladă epică în versuri, fiind similară cântecului popular epic, potrivit clasificării coreene. *Arirang* și *Miorița* reflectă identitatea celor două popoare prin vocea națională. *Arirang* preferă nu numai forma solo, ci și pe cea colectivă, pe când *Miorița* este aproape în întregime un cântec solo, individual, solitar și solemn.

Natura pentru români este o ființă sfântă și solemnă, care nu poate fi despărțită de traiul omenesc. Ca ‘o pădure’ din *Correspondances* lui Baudelaire, natura e un templu care-l cercetează cu un ochi prietenesc pe omul în viață care trece prin codrii de simboluri, și, în același timp, e un spațiu intim al unei scene familiare unde coexistă cu ființa umană. Asemenea *Mioriței*, care reprezintă moartea fatalistă și ideea unirii între om și natură, având și fundalul istoric al celor trei provincii: Muntenia, Moldova și Transilvania, *Arirang* are, de asemenea, fundalul istoric al celor trei regate coreene: Goguryeo, Baekje și Silla<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Han este un element și sentiment fundamental care concentrează emoția și spiritul coreenilor ca și ‘dorul’ pentru români.

<sup>4</sup> Goguryeo (î.H.37-e.n.668) a fost o țară veche dezvoltată în Peninsula Coreeană de Nord și China și a fost cucerită de regatul Silla în 668. Baekje (î.H.18-e.n.660) a fost o țară situată în sud-vestul

În această lucrare, pe lângă o scurtă introducere privind cântecul popular *Arirang* și balada *Miorița*, am dorit să observ asemănările și deosebirile dintre aceste două cântece, comparând problematica concepției despre spațiu și moarte, acceptarea destinului, precum și variantele fiecărui cântec. Așa cum am menționat deja, cele două cântece reprezintă o mare sinteză a spiritului național și a culturii coreene, respectiv românești. Prin *Arirang* și *Miorița*, două cântece inerente în viața etnic-specifică și profunzimea sentimentului filosofic, putem promova înțelegerea auto-recunoașterii culturale a celor două țări, în legătură cu arhetipurile culturale și identitatea națională.

### 1. *Miorița* și *Arirang*, drept arhetipuri culturale

Ce este *Arirang*? De fapt, răspunsul la această întrebare complicată, poate prea complex și filosofic, trebuie să pornească de la a căuta mai întâi sensul termenului și originea denumirii/cuvântului 'arirang'. Originea sau problematica etimologică a lui *Arirang* a constituit deseori subiectul de studiu al multor cercetători încă de la începutul lui 1930 și până în prezent. Rezultatul cercetărilor a dus la multe păreri și ipoteze diverse. Cu toate acestea, e clar că denumirea lui *Arirang* a provenit din repetarea piciorului muzical (sau a unui anumit sunet) ca un refren.

Folosirea și locul unui refren sunt în general constante în cântecul popular coreean, dar în cazul lui *Arirang* acest refren arată aspecte caleidoscopice și prezintă numeroase variante în funcție de zona în care este cântat:

Arirang Arirang Arariyo / Trece-mă dealul lui Arirang. (*Jeongseon-Arari*)  
 Ari-Arirang Seuri-Seurirang Arari merge / Arirang Eojeolsigu trece-mă.  
 (*Milyang-Arirang*)  
 Ari-Dangdakkung Seuri-Dangdakkung Arari merge / Arirang Eojeolsigu trece cu  
 bine. (*Milyang-Arirang*)  
 Ari-Arirang Seuri-Seurirang Arari merge / Arirang Eungeungeung Arari merge.  
 (*Jindo-Arirang*)  
 Ari-ari Seuri-seuri Arariyo / Trece dealul lui Ari-ari. (*Kangwon-Arirang*)  
 Arirang Arirang Arariyo / Trece dealul lui Arirang. (*Noul-Arirang*).

*Arirang*, cel mai iubit cântec popular coreean, are la bază refrenele de mai sus, repetiția cuvântului *Arirang*, *Arari* sau a variantelor acestora și prezintă diverse forme de la o regiune la alta. *Arirang* poate fi despărțit în două părți: cea epică și refrenul. Dacă partea epică este cea semantică, atunci refrenul reprezintă partea fonetică. Prima parte va avea o mare variabilitate, iar a doua are forme fixe bazate pe refrenele de mai sus. Bineînțeles că aceste refrene pot

---

Peninsulei Coreene și a avut o mare influență culturală în Japonia. Regatul Silla (î.H.57-e.n.935), situat în sud-estul Peninsulei Coreene, a cucerit regatele Baekje și Goguryeo și a unificat cele trei regate.

avea diferite variante de la o regiune la alta, dar trebuie subliniat că acestea își păstrează forma lor fixă bazată pe repetiția cuvintelor *Arirang*, *Arari*, *Arariyo*, *Ari-ari* etc. Variabilitatea și formalismul, ambele vor configura structura fundamentală a lui *Arirang*. Este puțin ironic că numele cântecului a provenit de la refrenul care nu are niciun sens; dar, chiar dacă el nu are valoare semantică, nu înseamnă că nu are nici capacitatea însăși de a crea sens. Acest refren, *Arirang*, reușește să realizeze un sens creat în procesul compoziției de text, combinându-se, pe rând, fie cu un anumit cuvânt care nu are partea semantică, fie cu cel care are partea semantică. De aceea, în situația în care cineva cântă *Arirang*, oricine poate să inventeze și să improvizeze noul vers, oricând și cum vrea, și, din acest motiv, asistăm încă la o continuă îmbogățire a versiunilor lui *Arirang*.

În ceea ce privește originea lui *Arirang*, încă nu se știe clar de când a început să fie cântat, dar putem bănuși că versiunile de azi ale lui *Arirang* au luat naștere prin transformarea și remodelarea celor vechi câte puțin de-a lungul anilor. Prin acest cântec, atât de iubit de coreeni indiferent de vârstă și gen, se reflectă sentimentul și spiritul național. Conținutul cântecului exprimă în general indignarea poporului coreean din epoca colonizării japoneze. Din aceste motive se creează diverse variante ale lui *Arirang* în funcție de regiune, cu foarte diverse narațiuni și lungimi ale ritmului.

Extinderea lui *Arirang* în cultura modernă se datorează următoarelor două motive: unul este promovarea lui *Arirang* în lumea citadină prin echipele ambulante de actori și cântăreți și altul este succesul filmului cu același titlu, *Arirang*, din 1926 (Kang 2012: 13-14).

Unul dintre motivele sociale și istorice ale lui *Arirang* este exprimarea și reprezentarea indignării din timpul colonizării japoneze, iar expresia concretă a acestei revolte de atunci a fost redată prin filmul *Arirang* făcut de regizorul coreean Ungyu Na. Filmul *Arirang* a zugrăvit figura celor slabi și chinuți de cei puternici și prin acest motiv *Arirang* s-a fixat drept un cântec al poporului coreean iubit de clasa socială de jos.

Noul *Arirang*, cântecul principal al filmului, rareori numit *Arirang-ul lui Ungyu Na*, a fost popularizat mult timp în întreaga țară după succesul filmului.

Arirang Arirang Arariyo / Trece dealul lui Arirang.  
Iubitul care m-a părăsit / S-a îmbolnăvit, niciun pas mai departe.

Sunt multe stele pe cerul fin / Este multă vorbă și în viața noastră.  
Recoltă bogată, va fi recoltă bogată / Este recoltă bogată în întreaga țară.

Munții și râurile întineresc / Tinerețea omului îmbătrânește.  
Arirang Arirang Arariyo / Trece dealul lui Arirang.

Cum a fost *Arirang* înainte de apariția *Arirang-ului* lui Ungyu Na? *Arirang* de atunci a fost un cântec regional, limitându-se numai la viața țăranilor

și la evenimentele rurale. Dar, prin apariția *Arirang-ului* lui *Ungyu Na* s-a putut extinde și în viața citadină, și la toate categoriile sociale. După secolul al XVIII-lea a început să se prolifereze conștiința drepturilor omului împreună cu schimbarea calitativă a vieții țăranilor. Ca urmare, baza cântecului popular modern s-a modificat treptat, punându-se accentul pe creșterea conștiinței publice a drepturilor omului, începând cu secolul al XIX-lea. De atunci înainte s-a cerut ca forma noului cântec popular să poată exprima experiența și schimbarea socială, evadând din comunitatea agricolă veche. *Arirang* s-a confruntat cu această cerere, fiind, pe de o parte, un cântec care cuprinde aspectele sociale generale și, pe de altă parte, un cântec personal și modest, care a existat în orice provincie din Coreea.

Prin urmare, *Arirang-ul* întâlnit în perioada cuprinsă între sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea a devenit melodia reprezentativă a cântecului popular modern. El a iluminat viața și societatea modernă din multe unghiuri de vedere. De asemenea, a pregătit noul conținut și formă, înlocuindu-le pe cele din trecut. Dacă la început *Arirang* era un cântec popular fără funcție, care n-avea legătură directă cu munca sau cu evenimentele din comunitate, din acel moment *Arirang* a cântat în general realitatea cotidiană, conflictele și agoniile sociale. Păstrarea tonului de ironie și de umor împreună cu forma scurtă și simplă au avut un efect favorabil, acela de a reflecta sensibil și imediat schimbarea timpurilor. *Arirang* a fost un adevărat caleidoscop al vieții de atunci.

Astfel, transformarea lui *Arirang* a avut ca rezultat transmiterea culturii tradiționale adaptate alterării istorice și, în același timp, a avut și un alt sens important. Acesta înseamnă că transmiterea culturii tradiționale s-a extins și s-a adâncit în însăși categoria folclorului și, simultan, că ea s-a mutat din zona folclorică în altă categorie culturală. *Arirang* s-a transformat trecând de la transmiterea culturii vieții rurale și tradiționale la a celei urbane și sociale. Ajungând la începutul secolului al XX-lea, *Arirang* se extinde chiar în cultura populară modernă, a artei creative și a consumului comercial prin socializarea legată de istorie.

După cum am spus de la început, trei forme de *Arirang*, *Milyang-Arirang*, *Jeongseon-Arari* și *Jindo-Arirang*, sunt de bază. Spre deosebire de *Jeongseon-Arari*, cântat solo cu ritmul încet și vocea matură după experiența vieții cotidiene, *Milyang-Arirang* se cântă cu ritm vesel și melodie dinamică, prezentând diverse evenimente și relații de iubire dintre bărbați și femei. De asemenea, *Jindo-Arirang* are altă trăsătură particulară care constă în a cânta versurile dus-întors ca un dialog dintre două grupuri, fiind în general preferat și cântat de femei. Cu toate acestea, cântarea versurilor după o anumită melodie este considerată mult mai importantă decât conținutul sau funcția cântecului, fiind în primul rând un cântec popular.

Prin urmare, *Bonjo-Arirang*, *Seul-Arirang* sau *Kyeonggi-Arirang* despre care se presupune că au provenit din *Arirang*, filmul lui *Ungyu Na*, reprezentând Noul *Arirang* sau noul cântec popular, ne arată o valoare și o motivare constantă de a crea unele versiuni noi. Și, la fel, în cazul versurilor celebre ale lui

*Kyeonggi-Arirang* (Arirang Arirang Arariyo/Trece dealul lui Arirang. / Iubitul care m-a părăsit / S-a îmbolnăvit, niciun pas mai departe) se consideră că substratul limbajului muzical a provenit și din *Jeongseon-Arari*.

Spre deosebire de *Arirang* care variază prin utilizarea refrenului și narațiunilor diverse, *Miorița* românească are structura epică solidă, bazată pe un anumit ritm și rimă. *Miorița*, compusă într-o formă epică și alcătuită din episoade idilice, urmărește, pe rând, anumite teme precum motivul uciderii ciobanului, apariția oii năzdrăvane, testamentul ciobanului, moartea prin căsătoria metaforică cu natura, apariția mamei bătrâne etc. Mai ales prin repetarea exprimării ideii de moarte prin căsătoria metaforică cu natura, *Miorița* reușește să pună în evidență conștiința tradițională a românilor despre moarte și natură.

*Miorița* are ca structură de bază hexasilabul trohaic tipic versului popular, dar putem remarca anumite variații în funcție de regiunea în care este găsită. A. Fochi (1964) grupează variantele *Mioriței* în două cicluri, potrivit măsurii versului: măsura de 5/6 silabe în sudul și vestul Transilvaniei și de 7/8 silabe în nordul și estul Transilvaniei. Chiar și versiunea Alecsandri a fost uneori îmbunătățită și șlefuită, asistând astfel la o înnoire în domeniul folcloric.

Astfel, *Miorița* este o baladă alcătuită din succesiunea epică a episoadelor și versificația bazată pe hexasilabul trohaic al versului popular. Cu alte cuvinte, în afară de norma versificației, pentru unitatea formală a narațiunii ea adoptă dezvoltarea episoadelor bazată pe trecerea timpului și pe evenimentele întâmplare în lanț: conspirația crimei → descoperirea acestei conspirații de către oaia năzdrăvană → acceptarea morții → testamentul ciobanului → căsătoria cu mireasa lumii etc. Spre deosebire de ea, *Arirang* are alt formular bazat pe versificație care se utilizează sub forma a câte două versuri împerecheate (Kang 1998: 102). În general, *Arirang* este un cântec foarte deschis, fiind cântat de orice categorie socială, și a avut un mare succes prin folosirea refrenului, ca *Arirang*, sau a variantei lui, ca *Ari-Ari* sau *Ari-Seuri* (Kim 2004: 146).

*Miorița* este constituită din cinci episoade<sup>5</sup>, dominate de personaje nu numai normale, simple, ci și culturale, tradiționale și simbolizate, și utilizează formularul, precum și ritmul tradițional, rime etc. Dacă narațiunea sau conținutul epic se bazează pe construirea sau succesiunea episoadelor, aspectele lirice, în general, depind de utilizarea regulată a formularului. După părerea lui Lord (Lord 2001: 30-32), acest 'formular' înseamnă „un grup de cuvinte care este utilizat regulat în aceleași condiții metrice pentru a exprima o idee esențială”.

---

<sup>5</sup> Spre deosebire de succesiunea episoadelor explicate în această lucrare, Fochi ne arată analiza statistică a variantelor *Mioriței* care depind de regiuni, categorizându-se prin cele 18 teme: natură specifică ocupației păstorești (tema 1), trei turme de oi conduse de trei ciobani (tema 3), motive de ordin economic (tema 5), oaia năzdrăvană (tema 6) etc. (vezi Fochi 1964: 211; *apud* Eliade 1980: 238-239).

Povestea *Mioriței* (varianta Alecsandri) începe prin coborârea la vale a celor trei turme de miei cu trei ciobani ‘pe un picior de plai, pe o gură de rai’. Neînțelegerea celor trei ciobani și motivul crimei nu pleacă de la un conflict sau un dezacord din punct de vedere istoric sau antropogeografic, ci au la bază motive de invidie sau gelozie. Astfel, cei trei ciobani din cele trei regiuni nu au o rădăcină culturală și istorică diferită, ci reprezintă românii unici, uniți de atunci până azi; ei arată de fapt aceeași identitate și unicitate din punct de vedere etnologic. ‘Plaiul’ este considerat un spațiu absolut care leagă viața organică între zona muntoasă și câmpie pentru românii de atunci, obișnuiți să trăiască din păstorit și agricultură. Acest plai devine un spațiu simbolic, prin care se reflectă eternitatea și permanența poporului, fiind în contrast cu dealul din *Arirang*, pe care îl voi descrie în capitolul următor.

Primul episod important este omorârea ciobanului. Motivul crimei este invidia celor doi ciobani, invidie legată de averea altuia; prin urmare, cei doi ciobani se decid să-l omoare pe ciobanul-erou.<sup>6</sup> Din această cauză, atmosfera idilică și lirismul din prima parte a baladei până la versul al nouălea se schimbă brusc, transformându-se în conflict epic începând cu cel de-al zecelea vers. Cu toate acestea, există și diverse discuții și păreri legate de eroul principal, ciobanul moldovean, de ce oare acesta și-a acceptat pur și simplu moartea fără niciun fel de luptă sau revoltă? Indiferent de concluzie, este necesară premisa și condiția esențială de a înțelege concepția tradițională a românilor asupra morții.

Atitudinea ciobanului-erou care acceptă moartea sa fatalistă sugerează că moartea nu mai este un fenomen natural temut, ci reprezintă mutarea în altă lume și, în același timp, reînceperea vieții veșnice. Astfel, eroul principal nu evită nici destinul lui, nu caută nicio altă soluție de a scăpa, ci într-un mod opus și surprinzător, lasă testamentul său prin care să i se facă ritualul funerar ca nuntă a lumii. În această scenă și clipă sunt inerente starea psihologică complexă a ciobanului și agonia eului său, fiind în dilemă între bucurie și tristețe, înălțime și josnicie, bunătate și răutate etc. Acceptarea morții înseamnă ideea unirii cu natura în concepție panteistică și victoria în fața morții; de asemenea, acest sacrificiu solemn înseamnă și sublimarea lui ‘*Profane*’ în aceeași calitate de ‘*Sacred*’.

---

<sup>6</sup> Omorârea eroului principal de către frați sau colegi din invidie sau gelozie este un motiv des întâlnit în creația română orală (vezi Pop 1991: 263; Ispirescu 1997). Omorârea ciobanului mioritic apare ca un act juridic întemeiat, probabil, pe o lege nescrisă, păstorească. Motivele omorării ciobanului sunt diferite: I. Omorârea ca act justițiar, determinat de încălcarea unor obiceiuri sau obligații pastorale și săvârșit pe baza unei judecări și condamnări. II. Omorârea ca mijloc de însușire silnică de către cotropitori sau alți ciobani a turmei păstorite de eroul principal al *Mioriței*. III. Omorârea ca rezolvare a unui conflict social dintre eroul principal și ceilalți ciobani. IV. Omorârea ca rezolvare a unui conflict erotic (Fochi 1964: 87-88).

În basmele românești anumite ajutoare ale eroilor au, în general, un rol și o funcție importantă, sprijinind desfășurarea interesantă a narațiunii. ‘Oaia năzdrăvană’ este un mare ajutor al eroului principal, fiind o ființă misterioasă, cea care știe să vorbească și, în același timp, ființa simbolică care se împotrivesc deciziei uciderii de către cei doi ciobani. De asemenea, oaia năzdrăvană din această baladă simbolizează natura care este preocupată de viața omului și are rolul mesagerului oracular care transmite fatalitatea omului (Lee 2002: 95). În viața tradițională a românilor, oaia este un tovarăș important, mai ales prin dinamica transumanței, care oferă sursele existenței omenești; ea este apreciată ca o prezență familiară poporului român, fiind unul dintre animalele jertfite la sărbătoarea religioasă de Paște. Și dorința ciobanului de a fi înmormântat în dosul stâniei poate fi înțeleasă prin același motiv.

Moartea drept căsătorie metaforică cu natura trebuie înțeleasă ca o completare estetică a ritualurilor de trecere ale românilor. Ritualurile românești de trecere prin care se completează ciclul vieții: naștere, căsătorie și moarte, explică faptul că viața românilor nu este diferită de generalitatea vieții omenirii din lume. Cu toate că nunta din *Miorița* reușește să parcurgă toate ritualurile de trecere ale ciobanului, o dată cu ultima etapă a ritualului, înmormântarea<sup>7</sup>, nunta unde a căzut o ‘stea’<sup>8</sup> devine, din nefericire, o moarte simbolică și chiar mitică.

Iar descrierea înmormântării, comparate cu o căsătorie cu natura, reprezintă în cele din urmă calea spre Dumnezeu. O mândră crăiasă sau mireasă a lumii, o ființă absolută și unică, este intermediar pentru căsătoria (unirea) cu universul, un ansamblu întreg al naturii, incluzându-se aici și concepția coexistenței între om și natură. În ritualul religios geto-dac, moartea este considerată transferare în altă lume și întoarcere în altă natură și de atunci concepția morții a fost adoptată ca un simbol estetic care este absolut neapărat acompaniat de creația artistică.

În ceea ce privește felul în care sunt reconstituite postum întâmplările care provoacă moartea eroului (Rotaru 2001: 12-13), *Miorița* are totodată caracterul și tendința unui bocet. De aceea, pe lângă multe versiuni diverse ale *Mioriței* ca baladă, aceasta se mai transmite ca alt gen literar – ca bocet, doină sau colind.

<sup>7</sup> Cu privire la completarea fiecărei etape a riturilor de trecere, nunta și moartea vor fi discutate ca o problemă pentru etapele ordinale. De fapt, ciobanul nu s-a căsătorit cu moartea, ci prin moarte s-a căsătorit cu natura, adică *Miorița* „nu glosează nicăieri despre o nuntă a păstorului cu moartea, ci prin moarte” (Brânda 1991: 27). De aceea, etapele ordinale ale riturilor din *Miorița* vor avea caracterul de rit post-liminal după părerea lui Gennep (cf. Gennep 2000: 40-41).

<sup>8</sup> Fiecare om are câte o stea în ceruri ce este tainic legată de soarta lui. Așa steaua omului se întunecă, când el este amenințat de vreo cursă, și cade în văzduh, când el se apropie de finalul vieții (Brânda, *ibid.*). Și putem observa această credință populară și în cazul pomului legat de ritualul de naștere. Pomul de naștere, reprezentând o unire între om și pom, înseamnă înfrățirea bebelușului cu pomul sfânt și în același timp dedicația bebelușului către acel pom sfânt (Kim 2007: 154-158).



## 2. Miorița și Arirang și auto-recunoașterea culturală

### 2.1. Spațiu și Moarte

După cum se poate observa din refrenul cântecului, spațiul absolut al lui *Arirang* începe cu ‘dealul’. Astfel, Spațiul *Mioriței*, descris încă de la început „pe un picior de plai” și „pe o gură de rai”, este un ‘plai’ similar cu dealul din *Arirang*. Cele două, plaiul și dealul, împart spațiul, iar a trece dealul sau a coborî de la plai la vale este o acțiune a mutării spațiului. Dacă dealul din *Arirang* simbolizează durerea amară și subjugarea poporului coreean, plaiul din *Miorița* devine matricea veșnică a spațiului pentru existența poporului român.

*Arirang* trece încet dealul, nu pe cale. Nu merge, ci trece. O parte și alta ale acestui deal, ca o graniță, devin spații vecine și a trece dealul are totdeauna scopul de a trece de pe o parte pe alta. Trecerea de dincolo devine un fel de nirvana, deoarece dealul este șerpuitor și cotit, iar altă lume ca o lume de dincolo, diferită de cea de aici, este acea lume destinată (cf. Kim 1987: 39-41). Atunci această acțiune de a trece dealul nu înseamnă o mișcare în spațiul geografic, ci transcendența timpului. Astfel, spațiul actual este însuși spațiul real, iar spațiul de dincolo de deal devine cel al viitorului.

Spre deosebire de dealul din *Arirang*, spațiul din *Miorița*, ‘plaiul’, este un versant al unui munte sau al unui deal. ‘Plaiul’ care face legătura între poalele și creasta unui munte, este o gură de rai cu poiană, pădure, deal și vale, și, în același timp, este un spațiu fundamental, simțit ca o rădăcină a poporului român. Din punctul de vedere al aspectului exagerării mitice, acel plai ca ‘Pom Universal (*Tree of Cosmos*)’ sau ‘Munte Universal (*Mountain of World*)’ va fi un ‘Axis Mundi’ și spațiul comunicării care leagă cerul și pământul.

Marele filozof și poet Lucian Blaga a stabilit lumea mentală și spiritul românilor prin teoria ‘spațiului mioritic’ (vezi Blaga 1994: 7-25), prin care se leagă adânc cu ființele idilice din punct de vedere istoric și cultural. Traiul cotidian al transumanței repetate a făcut ca românii să vadă prin ochii eului esența ideologică imuabilă din lumea fenomenală trecătoare, combinată cu imaginea plaiului. Lumea mentală a românilor ar putea fi comparată ca ‘un călător sub zodia dulci-amare’ (Ruști 2002: 241).

Ca un cântec al morții, *Arirang* și *Miorița* prezintă bilateralitatea morții, speranța depășirii morții și a existenței unei lumi dincolo de moarte, precum și viața veșnică în moarte. S-ar spune suficient că *Arirang* este cântecul morții numai prin acțiunea de a trece dureros de pe un deal pe altul. Ceea ce este dincolo de deal sau pe vârful dealului ar fi moartea, dar moartea ca despărțirea veșnică n-a venit. Acest deal devine o intersecție destinată unei alte lumi necunoscute, având speranța că ultimul sacrificiu aduce glorie la sfârșit (Kim 1998: 9-10). *Miorița*, cu plaiul ca scenă de desfășurare, este cucerită de spațiul veșnic al morții unde coexistă moartea, ca sinonim al vieții, și viața, ca

sinonim al morții. Plaiul descris ca o gură de rai la începutul baladei este prezentat într-o relație strânsă cu moartea, fiind orizontul spațiului ideal, adică ‘spațiu-matrice’ (Blaga 1994: 15).

‘Calea spre jos’ a *Mioriței*, unde coboară turmele și ciobanii de pe un picior de plai ca o gură de rai la vale, sugerează fatalitatea eroului principal care va înfrunta moartea și reprezintă lumea fenomenală a visului și a fanteziei, asimilată de nunta cu natura. Pe de altă parte, acea ‘cale spre jos’ devine o intersecție a concepției inverse care înseamnă că oaia năzdrăvană vrea ca stăpânul ei să „dea oile înapoi la negru zăvoi, că-i iarbă de noi și umbră de voi”, adică să fugă cât mai departe de acea gură de rai. Din acest punct de vedere, ‘plaiul’ și ‘dealul’ trebuie înțelese nu ca o concepție fiziografică a vizibilității, ci o lume fenomenală inerentă sentimentului național, adică o concepție a antropogeografiei.

Viața este o clipă împrumutată de moartea existentă în eternitate și trebuie să fie dată înapoi cândva în moarte. Aceste forme de viață și moarte coexistă pe plaiul *Mioriței* și ciobanul vrea să se întoarcă la natura eternă prin acceptarea morții. Pe de altă parte, acea moarte prin căsătoria cu natura este un mod al traiului românilor împotriva terorii istoriei și, simultan, un răspuns al păstorului la modul absurd (cf. Eliade 1980: 248-250) și, mai departe, ar trebui să fie înțeleasă ca transmiterea unui mesaj de a sublima catastrofa istorică. Astfel, prin *Miorița*, putem înțelege situația întunecată timp de un mileniu și întrebările intelectualilor pașoptiști legate de viitor și de existența și permanența poporului român.

## 2.2. *Miorița și Arirang – acceptare și variație*

Balada *Miorița* prezintă o combinație de epic ca formă și liric pentru conținut. Desfășurarea episoadelor arată aspecte dramatice și epice și, în același timp, putem întâlni aspecte lirice prin descrierea mamei bătrâne, acceptarea morții, moartea comparată cu căsătoria, testamentul ciobanului etc. *Miorița* era cântată de cântăreți speciali, având în general caracterul de cântec epic fără funcție. Însă, în cazul în care păstorii sau ciobanii o cântau conducând turmele de oi, dobânda caracterul de cântec de muncă, iar dacă era un cântec de bocet la înmormântare, atunci avea caracterul de cântec funerar, genul literar fiind astfel extins. La fel ca *Miorița*, *Arirang* este considerat în general un cântec popular fără funcție; dar, de multe ori este clasificat ca un cântec cu funcție, la fel ca *Arari*, care e cântat la munca agricolă, fiind un cântec de muncă sau de distracție. De obicei, el a fost cântat solo, dar, de multe ori, se preferă să fie cântat în cor ca un dialog între două grupuri. De asemenea, *Arirang* este cântat de toți membrii comunității, indiferent de gen și vârstă, în timp ce *Miorița* este cântată în general de cântăreți masculini.

În ambele opere este inerentă și imaginația campestră. Precum *Arirang*, care are la bază lirismul vieții și experiența agriculturii, și *Miorița* are fondul

tradițional al transumanței. Această bază de ideologie se extinde ca un termen simbolic al auto-recunoașterii culturale pentru ‘rezistență – coexistență – solidaritate’, mai ales în epoca medievală și cea modernă.

*Miorița*, așa cum am remarcat deja, prezintă diverse variante și o putem găsi sub formă de baladă, colind sau chiar bocet. *Miorița*, în forma ei de colind, nu are o melodie proprie, ci a împrumutat melodii diverse de la colindele locale. Astfel, adaptarea melodiei la textul *Mioriței* nu s-a făcut ținându-se cont de text, ci de patrimoniul muzical local de unde s-a efectuat împrumutul (Fochi 1964: 344-347).

Dacă *Miorița* introdusă de Alecsandri în 1852 este un cântec de vechime creat între epoca medievală și cea modernă, *Arirang*, cel care are caracter de epocă modernă<sup>9</sup>, s-a extins vizibil de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Spre deosebire de *Miorița* care nu prezintă o remarcabilă vitalizare modernă sau o transformare bogată a fiecărei versiuni după cea a lui Alecsandri, *Arirang* s-a extins de la sfârșitul secolului al XIX-lea, transformându-se și reinventându-se în continuare, fiind fie un cântec de rezistență în timpul epocii colonizării de către Japonia, fie un cântec de distracție sau de muncă până în zilele noastre.

Contribuția ambelor opere la dezvoltarea culturii moderne și a literaturii scrise a fost fundamentală. Astfel, creația reprezentativă pentru versurile orale care a adus o contribuție importantă la literatura scrisă românească este, bineînțeles, *Miorița*. Esența *Mioriței* este un adevăr important care nu trebuie să fie omis pentru a înțelege identitatea și mentalitatea românilor, astfel încât niciun autor nu reușește să fie liber de problematica *Mioriței*. Astfel, ideea unirii între om și natură și concepția tradițională și filozofică asupra morții a românilor reprezintă cheia prin care se înțelege *Miorița* și, în același timp, un punct de pornire pentru a înțelege concepția despre viață și moarte care este inerentă lumii mentale a românilor.

Este clar că toate elementele idilice și filozofice ca moartea fatală și punctul de vedere asupra vieții de apoi etc. din *Miorița* au influențat creația poezilor din generația următoare și, mai departe, au fost sursă de inspirație pentru multe proze, precum *Baltagul* lui Sadoveanu. Spre deosebire de *Miorița*, acceptarea și variația lui *Arirang* sunt într-un proces continuu de extindere și diversificare. *Arirang* este încă recreat, reinventat și interpretat cu noi forme și structuri, reprezentând nu numai tema cântecului popular, ci și a poeziei moderne, a prozei și a romanului, și așa mai departe, extinzându-se și în lumea teatrului și a filmului, și în lumea diasporei coreene și a ‘Valului coreean (*Korean Wave*)’. Depășind limita spațiului și a genului, *Arirang* se generează și se transformă, fiind o moștenire culturală permanentă și un substrat reprezentativ al coreenilor și întruchipând Coreea însăși.

---

<sup>9</sup> Cântecul popular modern în Coreea este considerat „un cântec care exprimă gândirea modernă de la începutul secolului al XX-lea” (Kim 1998: 19) sau „un cântec apărut după transformarea societății prin colonizarea Coreei de către Japonia” (Cho 1998: 41). De asemenea, succesul lui *Arirang* este considerată rezultat al schimbării modului de trai, al generalizării culturii și al schimburilor culturale reciproce între provincii după perioada de iluminism (Jang eds. 2004: 88).

Cauzele transformării, ale generării și ale extinderii ambelor cântece sunt explicate prin ‘fixitate’ și ‘fluiditate’. În ceea ce privește furnizarea narațiunii, principiul scrisului creativ și al transmiterii, problematica modificării versurilor sau a narațiunii rămân în responsabilitatea fiecărui povestitor sau cântăreț, iar fixitatea și fluiditatea sunt problema grupului de transmitere care au legătură directă cu procesul extinderii și acceptării lor. Bineînțeles că această fixitate și fluiditate pleacă de la premisa conform căreia cântarea nu încetează, ci se transmite în continuu. Astfel, *Arirang* și *Miorița* reprezintă identități independente care includ inerent naționalitatea și generalitatea poporului și, în același timp, pot fi considerate drept arhetipuri culturale și forme de auto-recunoaștere culturală.

### 3. Epilog

*Arirang* și *Miorița* sunt sculptate ca matrice a lumii mentale a ambelor popoare și devin natura adevărată care formează modul vieții spirituale în inconștiență. Ambele opere ajung de la viața acestei lumi la spiritualitatea transcendenței și leagă organic și reciproc viața zilnică, identitatea și problema existenței. *Arirang* care trece dealul și *Miorița* care se întoarce de pe plai prezintă o dublă imagine de transcendență a coborârii și a urcării și există în armonia dintre Sacru și Profan, ‘*Sacred*’ și ‘*Profane*’, prin moartea omului și limitarea vieții sublime în ordinea cosmosului infinit prin ‘cântec’. *Arirang* și *Miorița*, ambele sunt manifestarea sacră apărută în fața noastră, adică o substanță a lui ‘*hierophany*’, după expresia lui Eliade, se transmit ca o moștenire intangibilă și reprezintă un semnal cultural, dezvăluind cunoașterea timpului mitic și al spațiului folcloric încă în epoca contemporană.

Așa cum înțelegerea lumii mentale și sentimentul național al coreenilor sculptat în *Arirang* pot fi găsite nu numai în *Arirang*, ci și în sentimentul ‘Han’, tot astfel obiceiurile și datinile, troițele românești, aspirația românilor spre traiul idilic și pastoral, spiritualitatea ortodoxă, mănăstirile moldovenești și pictura murală etc. sunt cuvintele-cheie ale culturii românești prin care putem înțelege românii simbolizați în *Miorița*.

Așa cum dorul provenit din ‘dolos’, care are sensul de durere, există în spiritul românilor, tot astfel la coreeni există elementul fundamental ‘han’ care înseamnă întregul conștienței și inconștienței ca resentiment, durere, deprimare, frustrare, urgie, tristețe, supărare, etc. Comparația dintre *Arirang* și *Miorița* și temele lor fundamentale, ca și concepția asupra morții, ideea unirii între om și natură, influența literaturii orale asupra celei scrise, reînnoirea și dezvoltarea versiunilor, perspectiva lui ‘han’ și a dorului, toate pot constitui un punct de plecare pentru discuții și cercetări foarte interesante legate de cultura și literatura celor două popoare. Sper ca acest studiu comparativ dintre *Arirang* și *Miorița*, în calitate de moștenire și fenomene culturale, va putea avea o

importanță semnificativă nu numai prin aspectele analizate și comparația elementelor fundamentale ale culturii, ci și prin intensificarea interesului în acest domeniu.

#### BIBLIOGRAFIE

- Blaga, L., 1994, *Spațiul mioritic*, București, Editura Humanitas.
- Brânda, N., 1991, *Miorița*, București, Editura Cartea Românească.
- Cho, D. I., 1998, *World of Oral Literature*, Seoul, Saemunsa.
- Eliade, M., 1980, *De la Zalmoxis la Genghis-han*, București, Editura Științifică și Enciclopedică.
- Fochi, A., 1964, *Miorița*, București, Editura Academiei.
- van Gennep, A., 2000, *Les Rites de Passage*, translated in Korean by Jeon Kyeong-Soo, Seoul, Eulyoo Munhwasa.
- Ispirescu, P., 1997, *Legende sau basmele românilor*, București, Editura Fundației culturale române.
- Jang, D. S. (eds.), 2004, *Introduction of Oral Literature*, Seoul, Iljogak.
- Kang, D. H., 1998, "Versification of Jeongseon-Arari", in *A Study on Folk-Song, Shamanism, and Mask Dance*, Korean literature Studies series, no. 12, Seoul, Taehaksa, pp. 101-132.
- Kang, D. H., 2012, "A Study on the Problem of Administrative Protection of Arirang in Relation to Its Cultural Traits", in *Comparative Korean Studies*, vol. 20 no. 2, The International Association of Comparative Korean Studies, pp. 9-41.
- Kim, G.-H., 2004, "The Formation and Development of Arirang-song", in *Toegye School and Korean Culture*, vol. 35, University of Kyongbuk, 2004, pp. 139-177.
- Kim, S. E., 1998, "Formation of Modern Folk Song Arirang", in *A Study on Folk-Song, Shamanism, and Mask Dance*, Korean literature Studies series, no. 12, Seoul, Taehaksa, pp. 9-58.
- Kim, S. K., 2007, "A Study on the Symbolism of the Tree in the Romanian Rites of Passage", in *East European Studies*, vol. 19, East European and Balkan Institute, 2007, pp. 151-169.
- Kim, Y. G., 1987, *Arirang... History, Nation, and Sound*, Seoul, Chosun ilbosa.
- Lee, H. Ch., 2002, "Romanian Folk Song Miorița", in *East European Studies*, vol. 11 (2), East European and Balkan Institute, 2002, pp. 85-111.
- Lord, A. B., 2001, *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University Press.
- Pop, M., 1991, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică.
- Rotaru, I., 2001, *Comentări și analize literare*, București, Editura Litera.
- Ruști, D., 2002, *Dicționar de teme și simboluri*, București, Editura Univers Enciclopedic.