

Studii teatrale

Arheologia antropologică a Meșterului Manole și reflectarea acestui mit în dramaturgia românească¹

Cristian STAMATOIU

Universitatea de Arte din Târgu-Mureș, România
cristian.stamatoiu@uat.ro

Abstract: *The Romanian modern drama was marked (till 1965, n. b.) by two plays: „The Manole Handicraftsman” (1927) by writer and philosopher Lucian Blaga and „The Death of an Artist” (1964) by Horia Lovinescu. The first was an expressionist illustration of the idea that patterns of the Modern Age are coming from the Indo-European complex primitivism; the second was a metaphorical answer to Socialist Realism, supporting the idea that behind an artistic act lays a mythological and idealistic mentality. Our study investigates the Balkanic roots and variants of The Manole Handicraftsman Myth and their evolution according to the views of Mircea Eliade. The next step will make subtle connections between the myth heritage that survived in the regional popular ballads and the modern drama. Even if the study does not directly link the mythological and the modern mentalities, we try to demonstrate that a connection over ages is activated when the nowadays artists create by regaining the lost paradise of unity between the essence and the form.*

Keywords: *Builder Myth heritage, Balkan folklore, Romanian popular ballad „Meșterul Manole”, modern Romanian drama, Lucian Blaga, Mircea Eliade.*



1 Published with the permission of Cambridge Scholar Publishing, from 17.11.2020/Publicat cu acordul Cambridge Scholar Publishing din 17.11.2020 (engl), cu referire la: Cristian Stamatoiu, „The Anthropological Archaeology of the Builder Myth (The Manole Handicraftsman) and its Echoes in the Romanian Drama” in: *Myht, Music and Ritual. Approaches to Comparative Literature*, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, 2018, pp. 60-71, ISBN 978-1-5275-0792-0, studiul fiind inițial susținut în cadrul Conferinței internaționale „Mit, muzică și ritual”, Universitatea „1 Decembrie” Alba Iulia și Centrul de cercetări „Speculum” (sept. 2016). *Nota bene:* traducerea și adaptarea în limba română pentru actuala formă a studiului aparțin autorului.

Mentalul colectiv a suferit una din cele mai dramatice transformări după a doua glaciațiune, mai ales după mileniul IV î.Hr. Fenomenul s-a petrecut în zona privilegiată civilizațional pe atunci a „Cornului fertil”. Spațiul dintre coasta estică a Mediteranei și râurile Tigru – Eufrat cunoștea prima mare revoluție tehnologică prin care *Homo Sapiens* era pe cale să devină *Homo Sapiens Sapiens*: inventarea agriculturii cu întregul său corolar privind transformarea unor plante perene în majoritatea plantelor de cultură de azi și a unor animale sălbatice în majoritatea animalelor domestice sau de companie actuale.

Această a doua diviziune socială a muncii a implicat însă și trecerea de la viețuirea nomadă (în câmp liber), sau seminomadă (în peșteri), la aceea stabilă, legată de construirea și ocuparea existențială a spațiului unei case, înțelegând ca fenomen artificial. Dacă integrarea în mentalul colectiv a simbolisticii plantelor și animalelor domestice a fost facilitată de preexistența unei gândiri panteiste, integrarea spațiului locuibil construit chiar de om a condus la o contorsionare creatoare a imaginarii. Efortul mental a fost unul apreciabil, deoarece trebuia să se „explice” convingător pentru omul mitic, atât meșteșugul construirii, cât și ordonarea vieții de familie/clan în noul spațiu habitabil. Comunitățile umane arhaice, confruntate cu această nouă sfidare produsă de chiar creativitatea lor, au desfășurat natural în înțelegerea, acceptarea, utilizarea și transmiterea informației aferente un sistem de unelte mentale bazat pe: „spațiul-plasă”, „simpatie”, „aflarea organică laolaltă, analogia formală sau simbolică, simetrii funcționale” (Eliade: 2008, 146). Extrapolând viziunile panteiste și animiste asupra locuibilului, s-a atins astfel o sinteză ingeratoare, dublată de o aplicare funcțională viabilă.

Premisa acestui demers incumbă elemente primordiale din gândirea mitică care presupunea dublarea fiecărui *obiect*, *fenomen* sau *ființă* de către o zeitate. Dedicată în același timp *fiecărui exemplar în parte*, cât și *categoriei* sale existențiale, această

componentă spirituală venea să echilibreze aspectul material. În consecință, omul arhaic a acționat întotdeauna ținând cont de ambele aspecte, fapt care i-a permis să-și integreze natural civilizația în spațiul naturii și care, pe de altă parte, l-a ferit să provoace dezechilibre ale mediului. La nivelul acestei contaminări s-a ajuns până într-acolo încât edificiului în sine (indiferent de structura, destinația și complexitatea sa) i se acordă dreptul la *propria sa viață*.

Aflat undeva la granița dintre panteism și politeismul structurat în Panteonuri, Mitul constructorului/ construcției s-a pliat și pe mitul Creației, generându-se „ritualuri ale construcției” (Ibidem, 122) ce retrasează (auto)sacrificiul prin care zeul primordial a creat lumea în viziunea fiecărei civilizații. Orice construcție dobânda deci o alură magică, în timp ce regulile legate de rezistența materialelor, de tehnologia prelucrării și a îmbinării lor ce ascundeau desigur valori științifice obiective erau stăpânite pe atunci în mod empiric. Nu întâmplător, până târziu, în Evul Mediu, detaliile construcției (catedralelor gotice) erau păstrate în secret de către confreriile de *franc-maçons/free masons* care, ajunse caduce în epoca Politehnicilor, nu au renunțat la propensiunea spre ocult, preferând să dezvolte discipline speculative.

Pentru a face față minunii existenței unui ansamblu arhitectonic, mentalul colectiv arhaic a făcut de fapt apel la un *abuz de metodă*, în sensul că asupra construcției s-a transferat prin procedee „primitive”, ba chiar „barbare”, o viață independentă. Rolul acestei investiții se plia pe viziunea mitică conform căreia omul nu poate interacționa cu o entitate dotată doar cu dimensiunea materială. Fiind un rezultat al acțiunii umane, construcția trebuia animată, acest statut asigurându-i dăinuirea, raportarea la ea fiind simbolic-ritualic similară cu aceea față de Om și sănătatea lui sau de Cosmos și echilibrele sale (Ibidem, 209): „«Însuflețirea» unei clădiri prin jertfirea unei ființe presupune, însă, trecerea sufletului acelei ființe din corpul său de carne în corpul de piatră al clădirii.

Cu alte cuvinte, fiind jertfă, prin moartea sa rituală, își schimbă corpul. Ea nu vine să «locuiască» în clădire, ci se «întrupează» în ea. Tocmai de aceea a fost jertfită printr-o «moarte violentă», ca să-și continue viața – și pentru mai multă vreme decât i-ar fi fost ursit să și-o continue în corpul de carne – într-un nou corp, arhitectonic.” (Ibidem, 198-199).

De-a lungul timpului ritualurile de «transfuzii de putere» (Ibidem, 171) asupra construcțiilor au cunoscut diverse forme, mergând de la accețiunea concretă a actului sacrificial spre una abstract-simbolică. La începuturile din „Cornul fertil” traseul simbolic era transpus *ad literam* în *praxis*, în sensul că la temelia construcțiilor erau jertfite ființe umane, îndeobște provenite din rândul prizonierilor de război. Ulterior, pe măsură ce civilizația umană accedea la un nivel superior de substituie simbolică, aceste ritualuri aplicate conform sensului lor propriu, s-au abstractizat. Ele au evoluat astfel spre îngroparea la temelie a unui craniu (sau alt os) uman, ori chiar a unei umbre de om (!). Anterior aceasta trebuia însă să fie furată de un șaman unui individ prin „măsurarea” (Idem) ei pe pământ fără ca posesorul ei să-și dea seama, pentru că altfel s-ar fi opus, existând temerea că, după sustragerea umbrei, respectivul om avea să moară în curând. Finalmente profilul agricol al acelei lumi și-a spus cuvântul în mod hotărâtor, prin trecerea la jertfele de animale domestice ori de produse agricole vegetale, pentru ca depunerea de monede să aparțină unei epoci târzii (!), adică ulterioară renunțării la troc în favoarea folosirii monedelor.

În aproximativ acest stadiu civilizația „Cornului fertil” și-a început proiecția civilizațională sub presiunea exploziei demografice care covârșea deja posibilitățile locale de hrănire ale unei agriculturi arhaice:

„Prosperitatea aceasta relativă a produs un „boom” demografic în Neolitic, fapt ce a condus la crearea unui fenomen natural de migrare de-a lungul meridianelor ce urmau zona subtropicală și chiar temperată în care exercitarea agriculturii era posibilă. De aceea

migrațiile din „Cornul fertil” au avut loc spre Est (India, Tibet, Extremul Orient, Australia sau, peste strâmtorea Bering, înspre cele două Americi) și spre Vest (Asia Mică, Peninsula Balcanică și apoi restul Europei) [...].

Deci vestigiile culturale din Răsăritul Europei sunt mai vechi decât cele din vestul Europei, nu pentru că aici ar fi viețuit popoare superioare, ci pentru că zona ei estică a fost cucerită mai repede de către *Homo sapiens sapiens* care aducea cu el tehnologiile agricole revoluționare din Cornul fertil.” (Stamatiou: 2016, 67).

Și exact pe această *filieră vestică* urmărește Mircea Eliade polimorfismul *Mitului constructorului* în spațiul balcanic, unde acesta a fost asimilat în folclorul popoarelor de azi în contextul creștinismului care înțelege jertfa umană ca pe un act barbar, atât antiuman, cât, mai ales, ca pe o ofensă adusă Creației. Iar traseele de propagare a acestui item esențial pentru mentalul colectiv al comunităților umane stabile sunt de fapt cele ale migrării spre vest a triburilor pelasge: „Ramura vestică a migrației civilizaționale din Cornul fertil a cunoscut două trase de propagare spre Continentul european, în funcție de realitățile geografiei Europei de Sud-est și a dezvoltării mijloacelor de deplasare (lentă):

Calea de nord, care presupunea traseul strâmtorilor egeene și chiar pe acela ce înconjura Marea Neagră pe la nord. De natură preponderent terestră, ea a adus în spațiul carpato-danubiano-pontic o moștenire ce a generat unele din cele mai vechi vestigii civilizaționale din Europa: scrierea de Tărtăria, apoi nivelurile civilizațiilor Cucuteni/Lepenski și Gumelnița, cu dezvoltarea de la Hamangia („Gânditorul”). [...]

Calea de sud, care a fost una de colonizare maritimă, dinspre Asia Mică spre insula Creta, unde a luat naștere în mileniul III-II î.Hr. uluitoarea civilizație miceniană. Ea a fost însă cucerită de triburile „Achailor”, ce au coborât dinspre Dunăre înspre Peloponez. Urmașii celor două seminții fuzionate au revenit însă pe continent după catastrofa erupției vulcanului

de pe insula Thera care a afectat decisiv Creta și – conform *Dialogurilor* lui Platon – ar fi scufundat Atlantida. Astfel, triburile eoliene și ionice răspândite în peninsula Balcanică și Asia Mică s-au întâlnit cu triburile dorice barbare coborâte dinspre nord, asemeni strămoșilor „Achaioi”. Din această nouă „combustie” de la sfârșitul mileniului al II-lea î.Hr. a rezultat finalmente Civilizația helenică. În interiorul ei s-au dezvoltat ca simboluri identitare mai multe „misterii” de transgresie, dedicate mitului reînvierii, al nemuririi și al revenirii din Hades.” (Ibidem, 156-157)

Doar într-un astfel de context pot fi comparate variantele *Mitului constructorului* infuzate în folclorul popoarelor emergente în zonă pe baze diferite însă: latină cu influență slavă (românii), sud-slavă (sârbii, bulgarii...), ilirică (albanezii) sau helenică (neogrecii). Sunt identificate, în consecință, „corpuri arhitectonice” diferite, dar toate unite de gestul sacrificial menit să împiedice surparea noaptea a ceea ce se construia ziua: în spațiul grec este vorba de podul peste râul Arta, în cel bosniac de podul de peste Mostar, în cel bulgar despre o cetate, în Serbia – unde construcția privește cetatea Scadarul – în locul gemenilor Stoian și Stoiana care sunt de negăsit va fi zidită soția fratelui mai mic (Goico), iar în cel românesc, de mănăstirea Curtea-de-Argheș. În aceste cazuri obiectul sacrificiului este întotdeauna un simbol al fertilității care să asigure perenitatea: o ființă feminină (rudă sau nu) a meșterului, dar care îndeobște se împacă cu soarta, cerând doar o modalitate de continuare după zidire a condiției sale materne.

De menționat, că doar în cazul baladei populare românești a *Meșterului Manole* (*Monastirea Argeșului*) apare asociat și *Mitul icaric*, iar accentul se deplasează dramatic dinspre simpla afirmare a puterii sacrificiului spre drama creatorului, adică a artistului.

Ana, soția Meșterului Manole, acceptă *Trecerea Dincolo* cu calmul olimpiian al muritorului care e convins că prin martiriul său va dobândi o nouă viață, eternă de data aceasta; starea este dublată și de mulțumirea că datorită

sacrificiului său biserica de la Curtea-de-Argheș nu se va mai prăbuși, iar oamenii vor dobândi pentru totdeauna un spațiu de comunicare cu transcendentul. O astfel de serenitate este similară cu aceea a Ciobănașului din *Miorița*, cealaltă baladă mitologică definitorie pentru arhetipul mental al românilor.

În acest context, surprinde faptul că nu actul sacrificial al Anei constituie finalul baladei pentru că miza semantică glisează spre disperarea existențială a Meșterului Manole. Aceasta este de fapt neliiniștea artistului dintotdeauna ce năzuiește spre autodepășire până la o însingurare absolută. Înstrăinarea lui îl îndepărtează atât față de ceilalți „meșteri” (care sunt mulțumiți cu realizarea lor punctuală în plan material), cât și față de puterea politică (interesată să și-l aservească și să-i îngreuească puterea creativă spre a nu-și reflecta geniul și asupra altor protectori ai artei). Ba chiar el se înstrăinează și față de sine, nesuportând povara sacrificării conștiinței a Anei, adică a dreptului la fericirea omenească împlinită prin eros și familie. Ieșirea din acest labirint relațional are loc printr-o *desprindere*, atât la propriu, cât și la figurat. Lăsat singur pe culmea creației sale, reprezentată de chiar turla bisericii, el își va face aripi din șindrila și-și va lua zborul în mod icaric. Trasa acestuia cunoaște însă doi vectori aparent contradictorii: primul este cel al prăbușirii fizice (pe locul căderii sale apărând un izvor), pe când celălalt este ascendent, trimițând spre altitudinea eternității. Așadar, prin prisma baladei, izvorul nu este un rezultat obiectiv al pânzelor freatiche, ci al impactului roditor al Meșterului Manole, ca și element civilizator, cu glia. Ba, chiar mai mult, presiunea mentală a mitului asupra realității a fost atât de intensă, încât s-a ajuns chiar la un paradox: pentru că vechiul izvor din curtea bisericii secase, acesta a fost reconstruit la mijlocul secolului al XX-lea (!) ceva mai departe, într-un loc în care poate fi văzut și azi.

Și înseși faptele istorice sunt abil înglobate în mit: voievodul Neagoe Basarab este asimilat cu legendarul Negru Vodă; meșterul Manole (venit se pare din Armenia) este prezent

nemijlocit, iar soția sa, Ana, rudă prin alianță (soră vitregă) cu domnitorul, decedase în timpul unei revolte a zidarilor care ar fi putut conduce la zidirea ei.

Toate acestea converg spre viziunea conform căreia, în ciuda morții orânduite ca pedeapsă pentru încălcarea Decalogului biblic, Meșterul este capabil să aducă la suprafață apa vieții. Poporul dă dovadă de aici de un exagerat optimism existențial și, prin implicarea elementului acvatic, propune un final deschis. Adică, momentul prăbușirii icarice poate marca damnarea eternă a Meșterului revoltat, dar oferă și alternativa salvării din perspectiva acțiunii sale civilizatoare în urma căreia oamenii vor beneficia de edificiul bisericii ca placă turnantă a metafizicii dintre *aici* și *dincolo*. Desigur, o astfel de atitudine nu a avut și sprijinul forurilor teologale, care nu au putut însă să împiedice entuziasmul existențial al poporului a cărui etnogeneză cunoscuse în secolele I-III d.Hr. procesul unei creștinări neoromanice naturale ce a asimilat la fel de natural și destule elemente ale substratului păgân al tracilor (dacilor).

De remarcat că *Mitul constructorului* a cunoscut și o extensie târzie, el contaminând creator și folclorul maghiar. Rezultatul l-a constituit balada populară *Komuves Kelemen* ce are o relevanță deosebită pentru că dovedește viabilitatea acestui mit la mai mult

de cinci milenii după apariția sa în „Cornul fertil”. Aflate în fața necesității istorice de a se sedentariza în câmpia Panonică după secolul al X-lea d.Hr., triburile hunice nomade au suferit o adevărată mutație la nivelul mentalul colectiv. Actul locuirii a exercitat o asemenea presiune dilematică, încât, în contextul rezolvării rapide a problemei, s-a făcut apel în mod natural la traducerea și adaptarea experienței în domeniu a popoarelor vecine deja existente în zonă: românii și sârbii, cei mai nordici depozitari ai *Mitului Construcției* în Balcani, aflați pe atunci la momentul influenței creștinismului bogumilic.

La același nivel al schimburilor interculturale, se poate observa și că în limba română a pătruns în Evul Mediu din limba maghiară cuvântul „meșter” utilizat și astăzi la concurență cu acelea de proveniență latină, precum „meseriaș” sau „maistor” (rar).

Răspândirea polimorfă a acestui mit atinge însă universalitatea, urmele sale putând fi retrasate orizontal din Orientul Mijlociu în Yucatanul precolumbian, iar vertical din neolitic până în zorii modernității, deoarece problema ființării într-un ansamblu arhitectonic este eternă. În vechime, ea era rezolvată mai întâi prin *mythos*, apoi în *praxis*, pe când azi – în plină explozie demografică și tehnologică – se încearcă abordarea ei prin... urbanism și, apoi, prin legende urbane marginale.

Având în vedere rolul definitoriu pentru mentalul colectiv românesc al mitului constructorului (*Monastirea Argeșului*) și acela al transhumanței (*Miorița*), nu sunt surprinzătoare ecourile acestor motive baladești și folclorice în literatura română cultă. În ceea ce privește Mitul constructorului, acesta a cunoscut mai multe valorificări teatrale, polarizate în special în perioada expresionismului și a simbolismului dramatic din perioada interbelică, prin: Lucian Blaga, Nicolae Iorga, Victor Eftimiu, Adrian Maniu, Octavian Goga, Ion Luca, N. Davidescu, Victor Papilian. Apoi, la mijlocul secolului al XX-

lea, prin Horia Lovinescu și Valeriu Anania (Ciopraga: 1995, 7), mitul a fost revalorificat de pe poziții antagonice, dar în aceeași notă realistă și până la urmă convergent umanistă. Din păcate, multe dintre aceste abordări au fost viciate de influența proletcultismului stalinist (Darie Magheru, Constantin Cuza) care încerca reducerea mitului doar la o slăvire a capacităților creatoare ale poporului ce se opune prin acesta nobilimii.

Oricum, indiferent de orientarea estetică/ideologică, abordarea acestui mit în domeniul dramatic a presupus mai mult decât o simplă adaptare, aici fiind vorba de scurtcircuitarea

dintre genul epic popular în versuri și genul dramatic cult în proză (cu câteva excepții, precum în cazul lui Valeriu Anania care și-a scris „poemul dramatic” în versuri). Din multitudinea acestor „adaptări” vom evidenția prin analiză doar pe acelea care au relevanță estetică în plan istoric.

Așadar, dintre primele abordări dramatice se distinge aceea a lui Lucian Blaga (1895-1961), care metamorfozează o problematică existențială într-una filozofică, celelalte mulțumindu-se cu scenarizări și adaptări dramatice ale unei balade folclorice aparținând în fapt genului epic popular.

Apărută în 1927, *Meșterul Manole* marchează punctul culminant al dramaturgiei blagiene, fiind precedată pe un traseu ascendent al valorii artistice de: *Zamolxe*, mister păgân (1921), *Tulburarea apelor*, dramă (1923), *Daria*, dramă în patru acte; *Ivanca*,... (1925) și fiind apoi urmată de experimente mai puțin consistente, precum: *Cruciada copiilor* (1930), *Avram Iancu*, dramă într-un prolog și trei faze (1934), *Arca lui Noe* (1944) și *Anton Pann*, dramă într-un prolog și patru faze (postum, 1964). Având în vedere opera titanică a dramaturgului, trebuie să relaționăm apariția acestei piese și cu opera sa lirică, în sensul că drama reprezintă o reafirmare pe cu totul alte coordonate scriitoricești a *artei poetice* din volumul de debut în lirică (*Poemele luminii*, 1919); de asemenea, în piesă sunt valorificate selectiv cele cincisprezece eseuri din ciclul filozofic *Daimonion*, publicate între 23 mai și 12 decembrie 1926 în *Universul literar* (Ibidem, 6), fără a se neglija faptul că *Meșterul Manole* prefigurează afirmarea filozofului Lucian Blaga prin cele trei trilogii ale sale publicate între 1943 și 1946 (*Trilogia Cunoașterii, Culturii, Valorilor*), cât și prin cea de-a patra, neterminată (*Trilogia Cosmogonică*).

Dincolo de adaptările dramatice inerente (Ana din balada populară se numește aici Mira, ideea zidirii îi este dată lui Manole de către călugărul Bogumil, iar Meșterul se aruncă din turla bisericii fără dorința de a scăpa prin

zbor...), varianta blagiană accentuează în context expresionist două aspecte ale mitului. Starea de grație a Meșterului Manole este aceea a creației artistice absolute, ce se traduce printr-o neliniște și o trepidație existențială inspirate de curentul *trăirist* din epocă, o versiune apocrifă a fenomenologiei. Pe de altă parte, dramaturgul se lasă substituit de filozoful Blaga, cedând tentației de a propune, în ciuda idealismului său, o viziune dialectică asupra lumii. De aceea, este activată simbolic erezia paleocreștină a bogumilismului materializat scenic prin personajul... Bogumil. Astfel, este adusă în prim-plan posibilitatea ca Binele și Răul să nu fie opozabile, ci conlucrative dialectic (!) în menținerea echilibrului universal, individul rămânând să fie sfășiat între ele pe calea mântuirii.

Victimă a proletcultismului declarat ca politică oficială în cultură după ocuparea României de Armata Roșie (1944 – 1958), Lucian Blaga nu a semnat pactul cu diavolul ideologic, în ciuda presiunilor la care fusese supus. Având o imensă operă în spatele său, el a rezistat tentației, spre deosebire de alți mari scriitori interbelici care au acceptat să devină „trâmbițe ale timpurilor noi”, precum Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu și, după o îndelungată rezistență, Tudor Arghezi...

În schimb, generația următoare a scriitorilor „de sacrificiu” nu a avut de ales: ori tăcerea, ori colaborarea. Astfel, a luat naștere literatura unei prea largi tagme de propagandiști, dar și aceea „de sertar”, a scriitorilor interziși, trecuți, ori nu, prin Gulagul local. Iar dramaturgia nu a făcut nici ea excepție de la acest *tertium non datur*. Într-un astfel de context era puțin probabil ca *Mitul ezoteric al constructorului* să poată trece de Cenzura ideologică a celor care „construiau socialismul la orașe și sate”. Cu toate acestea putem menționa două cazuri majore de abordare a sa la mijlocul secolului al XX-lea, în perioada destalinizării și a Primăverii de la Praga: Horia Lovinescu (*Moartea unui artist* – 1965) și Valeriu Anania (*Meșterul Manole* – 1968), ambele tentative comportând lumini și umbre.

În ciuda unui dosar de cadre de partid „pătat” de rude „suspecte” pentru „puterea populară” (Eugen Lovinescu, marele critic literar impresionist) sau de-a dreptul „dușmănoase cuceririlor clasei muncitoare” (fiica lui Eugen Lovinescu, Monica, ajunsă un temut critic al regimului ca și... critic literar la *Radio Europa Liberă* – Biroul de la Paris), Horia Lovinescu (1917-1983) a cunoscut începând din anii '50 o prodigioasă carieră teatrală în spatele aceleia de asiduu propagandist cultural al regimului comunist. Acest colaboraționism susținut i-a fost răsplătit prin numirea sa practic pe viață ca director al Teatrului „Nottara” din București, dar și printr-o complicitate a Cenzurii care i-a acceptat mai ușor punerea în scenă a unor texte cu probleme ideologice. Unul dintre acestea (alături de *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* – 1979) a fost *Moartea unui artist* (1968). Sub pretextul bine servit Cenzurii („remaniată” după 1977) al revalorificării folclorului, piesa transmitea de fapt adevăratul mesaj al unui om de cultură care cerea simbolic respectarea condiției tragice și metafizice a artistului. Adică, exact contrariul „directivelor de partid” care propovăduiau plierea artiștilor pe vectorul ideologic în acțiunea de propagare a convențiilor „realismului socialist”. Această subversiune cu voie de la stăpânire, ilustrează foarte bine structura schizoidă a artistului sub dictatură, indiferent de natura ei (sau a lui!).

Personajul principal – Manole Crudu – este evident un *alter ego* spre care converg constelații dilematice vizând: maturitatea creatoare amenințată de bătrânețe, rostul succesului în artă și raportul cu puterea, necesitatea transmiterii „meșteșugului” următoarei generații, erosul autumnal, atracția spre muza adolescentină, teama/atracția față de moarte, lupta dintre supraviețuirea amorfă și creația văzută ca o reflexie materială a metafizicului posibilă doar în urma propriului sacrificiu... Sfâșiat între toate aceste azimuturi existențiale, artistul trece peste avertismentul sever al unei sănătăți șubreze și se implică cu toată ființa în sculptarea capodoperei sale cu rol testamentar. Adevărul ei este atât de

crud (sinonimia cu numele personajului nu este întâmplătoare), încât artistul nu e capabil să-și admire opera, ba chiar e de părere că rodul confruntării sale cu adevărurile de *dincolo* nici nu merită să fie lăsate umanității. De aceea, îi cere fiului său Vlad² să i-o distrugă, dar acesta, timorat de geniul lucrării, refuză. Cu un ultim efort Manole Crudu își distruge sculptura, după care survine criza eliberatoare de angină pectorală care îi îngăduie să mai vadă ultimul răsărit de soare al vieții sale zbuciumate.

În mod, antitetic, celălalt dramaturg ce a abordat *Mitul constructorului* a fost un intelectual teolog, ajuns deținut politic în perioada stalinistă, devenit apoi o controversată personalitate a ortodoxiei române din diaspora, iar, după căderea comunismului, Arhiepiscop și apoi Mitropolit în zona centrală a Transilvaniei, el candidând chiar și la demnitatea de Patriarh. După eliberarea din detenția politică (1965), o importantă preocupare a sa a constituit-o creația dramatică axată, în special, pe revalorificarea *ambelor* mituri constitutive ale folclorului românesc, abordare binară rară în dramaturgia românească: *Miorița și Meșterul Manole*. Pieseile astfel create au titluri similare cu baladele populare, ele fiind însă ca gen literar, în accepțiunea autorului, niște „poeme dramatice”. De remarcat că, pentru varianta sa a Meșterului Manole, lui Valeriu Anania i-a fost decernat în 1982 Premiul Uniunii Scriitorilor din România pentru dramaturgie.

Așadar, înainte de toate, așezarea în pagină a textului dramatic a presupus regândirea baladei în versuri de tip cult, renunțându-se la versul popular scurt (6-8 silabe), cu rimă împerecheată și chiar tendințe spre monorimă. Versificația de substituție aleasă a fost aceea de tip arghezian, așa cum se arată ea în volumul-cronică 1907 (*Peizaje*³). Faptul este pe deplin explicabil, având în vedere afinitatea dintre cei doi, Tudor Arghezi

2 Cel care ar fi trebuit să continue tradiția artistică în familie (spre deosebire de fratele său numit nu întâmplător Toma și care, neavând aderență la limbajul artei, a ales știința închipuindu-și că a ales o cale opusă) – n.n.

3 Ca licență poetică substantivul plural „peisaje” este scris cu „z”, adică: „Peizaje”.



Mariana Mihuț și Silviu Stănculescu în *Meșterul Manole* – Teatrul Giulești, 1968

<http://amintiridinteatrulromanesc.blogspot.com/2015/09/mesterul-manole-teatrul-giulesti-1968.html>

Astăzi, când epoca globalizării așază continente ale postistoriei alături de insulele unui *Ev mediu întâmplător* (Guga: 1984, 201-288), se pare că termenul suveran este acela al „deconstrucției” *apud* Derrida, așa că seducția *Mitului constructorului* nu mai este interesantă din punct de vedere artistic; în plus, misterul construcțiilor oricât de îndrăznețe a fost risipit de formulele rezistenței materialelor și ale arhitecturii. S-a ajuns astfel la o accentuată

chiar redactând un *Cuvânt înainte* la editarea princeps a piesei *Miorița* (Anania: 1982, 15-18).

În ceea ce privește viziunea lui Valeriu Anania (1921-2011), remarcăm o abordare filologică și umanistă viguroasă ce nu cedează tentației profesionale și de credință, așa că nu se ajunge la analizarea unui mit păgân de pe baze teologice. Chiar și valențele „dialectice” sunt din nou prezente aici. O dată, prin „forțele ce stăpânesc înaltul și *adâncul*” (Micu în: Anania: 1982, 229), și apoi, prin intermediul unor ipostaze conflictuale aflate pe: axa politică – Neagoe și doamna Milița; axa creațională – Meșterul Manole și soția sa, Simina; axa spiritual-teluric: călugărul Safirin – Iovanca, soția boierului Pârvu. Mesagerul ce readuce în memorie ritualul zidirii este Femeia Tristă, dar muza inspiratoare a planurilor de construcție este însăși Simina, cea care se va confunda până la urmă cu chiar ființa construcției.

Pe lângă evidențierea zbugumului devastator al creației artistice, Valeriu Anania mizează pe conștiința datoriei pe care orice „meșter” trebuie să o poarte „ascetic” în inimă și pe care trebuie să o aplice fără niciun compromis ca pe o „mortificare” liber asumată.

ostracizare a temei ce – fiind evaluată cu grile contemporane – ar putea fi lesne înfierată de pe poziții *politically correct* ca fiind... antifeministă (!).

Desigur, că un astfel de mit ar putea reînvia spectaculos de tragic doar în urma unei catastrofe ce ar retrimite umanitatea din realitatea virtuală la aceea a locuirii peșterilor; motiv atât de valorificat de cinematografia hollywoodiană de la *Planeta maimuțelor* până la „*The Day After Tomorrow*”...

Referințe bibliografice:

1. ANANIA, Valeriu (1982) *Greul pământului (o pentalogie a mitului românesc)*, Editura Eminescu, București
2. BERLOGEA, Ileana (2000) *Teatrul românesc în secolul XX*, Editura Fundației Culturale Române, București
3. BLAGA, Lucian (1995) *Meșterul Manole (dramă)*, Editura Ars Longa, Iași

4. CIOPRAGA, Constantin (1995) „*Meşterul Manole*” – Lucian Blaga în oglinzi paralele, comentariu introductiv la: Lucian Blaga, *Meşterul Manole (dramă)*, Editura „Ars Longa”, Iaşi
5. ELIADE, Mircea (2008) *Meşterul Manole. Studii de etnologie şi mitologie (Antologie)*, Eikon, Cluj-Napoca
6. GUGA, Romulus (1984) *Evul mediu întâmplător*, Editura Eminescu, Bucureşti
7. LOVINESCU, Horia (1975) *Moartea unui artist*, Colecţia „Rampa”, Editura Eminescu, Bucureşti
8. MIHĂILESCU, Dan C. (1984) *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Editura Dacia, Cluj
9. STAMATOIU, Cristian (2016) *Istoria antropologică a activării reflexului teatral*, Eikon - Şcoala Ardeleană, Bucureşti/Cluj-Napoca
10. *Ibidem* (2018), „The Anthropological Archaeology of the Builder Myth (The Manole Handicraftsman) and its Echoes in the Romanian Drama” în: *Myht, Music and Ritual. Approaches to Comparative Literature*, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, England, pp. 60 – 71
11. STANCU, Natalia (1985) *Horia Lovinescu. O dramaturgie a lucidităţii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca

Cristian Stamatoiu este prof. univ. dr. habil. al Universităţii de Arte din Târgu-Mureş, unde predă Istoria teatrului. A susţinut un lectorat la Universitatea Strasbourg, este membru UNITER, s-a afirmat drept „caragialeolog” în continuarea şcolii critice a lui V. Fanache, prin „I.L. Caragiale şi patologiile massmedia” (1999), „«Caragialumea» – matrice şi prefigurare” (2003), cât şi prin studii, publicate în ţară şi străinătate, ce au evidenţiat actualitatea operei lui I.L. Caragiale. Demersul critic a vizat apoi tipologizarea exprimărilor deficitare care animă personajele lui Caragiale, urmată de reidentificarea aceleiaşi tipologii în fluxurile mediatice de astăzi: „«Lanţul slăbiciunilor» comunicaţionale în lumea lui Caragiale şi în cea de azi” (2015). În acest context, autorul a lansat şi un concept critic ce surprinde consubstanţialitatea întregului univers caragialian, dar şi complicitatea sa cu orice realitate care cultivă selecţia negativă a valorilor: „Caragialumea”. În paralel, a publicat un volum de studii bilingv – „Etimologii populare «francoafone» în dramaturgia românească/Des fausses étymologies «franco-aphones» dans la dramaturgie roumaine” şi un corpus critic blagian publicat deja multilingv.

Cristian Stamatoiu is Professor PhD Habil. at the University of Arts in Târgu-Mureş, where he teaches The History of Theatre course. Former lectorate at the University of Strasbourg (France), he approached the means of the cultural anthropology. He asserted himself as a „Caragiale-logist” in continuing the „critical school” of the late Professor V. Fanache (Cluj-Napoca University, Romania). Titles such as: „I.L. Caragiale and the Media Pathologies” (1999) and „The-World-after-Caragiale. His Pattern and his Projection” (2003), as well as a multitude of articles published in Romania and abroad, originally highlighted the timeliness of I.L. Caragiale’s works. The critical approach was then accomplished by comparing Caragiale’s characters’ linguistic deficiencies and those of our contemporaries in „Communicational «Weakest Chain» in the World of Caragiale and the World of Today” (2015). In this context, the author has also released the critical concept of „Caragiale-world”. He also published the bilingual Romanian/French selection: „Popular «Franco-aphonic» etymologies in the Romanian dramaturgy” (2015) and some communications regarding the complexity of the Blagian dramatic and philosophic works.