

Kazimierz Jurczak
Universitatea Jagiellonă
kazimierz.jurczak@uj.edu.pl

 <https://orcid.org/0000-0001-7499-1466>

ÎNTRE UN TOPOS
FOLCLORIC ȘI UN MIT
CULTURAL.
CÂTEVA GLOSE
PE MARGINEA BALADEI
„MEȘTERUL MANOLE”¹

Between a Folkloric Topos and a Cultural Myth. A Few Glosses on the Ballad “Master Manole”

ABSTRACT

The folkloric topos of the walled-up woman, present in several variants in South-Eastern Europe, has a special status in the Romanian culture. The “Legend of Master Manole” from which it originates, along with “Miorița”, has become a canonical literary text. Considered by G. Călinescu as a “cultural myth”, one of the four essential Romanian myths, in the interwar and communist period, it was intensively exploited ideologically and politically. Interpreted by writers, either as a sample of Romanian creative genius, or as an example of dedication to the work of building the new world, the topos has long overgrown its initial condition as a simple motif of popular culture.

KEYWORDS: Creation, sacrifice, folklore, written literature, folklore topos, cultural myth

George Călinescu își deschide *Istoria literaturii române dela origini până în prezent* prin abordarea legăturilor dintre folclor și literatura cultă, scoțând în evidență întâietatea (doar cronologică totuși) culturii populare față de cea înaltă. O face într-un mod caracteristic pentru scrisul său: lucid, categoric, aproape apodictic, și accentuând premisele pur estetice ale demersului său critic: „Avem acum o literatură îndestulător de bogată, ca să nu mai dăm o exagerată importanță poeziei populare. Din dorința de a astupa golurile și de a stabili o tradiție istoric literar român, ca și cel rus de altfel, a deschis un mare capitol folclorului. Fără îndoială că acest folclor, oricât ar cuprinde în el elemente de circulație universală, are individualitatea lui inefabilă și conține momente de mare poezie. *Însă e mai firesc să înregistrăm valoarea fondului tradițional oral ori de câte ori trece ca motiv de inspirație și de prelucrare în literatura cultă.* [subl. n.]” (Călinescu 1941: 61).

¹ Această lucrare a fost sprijinită de Narodowe Centrum Nauki [National Science Centre in Poland] prin proiectul The Topos of an “Immured Woman” in the Cultures of Southeastern Europe and Hungary, no. 2020/37/B/HS2/00152.

Viziunea călinesciană a folclorului este deci una preponderent instrumentală: acesta ține locul unei „tradiții culte” și este sursă de inspirație pentru literatură, însă valoarea lui rămâne condiționată de calitatea prelucrării artistice („incontestabila lui valoare în măsura în care e rodit de culegătorul artist”, Călinescu 1941: 61).

Refuzând folclorului statutul estetic autonom, Călinescu se concentrează în primul rând asupra potențialului său de inspirație. Recurgând la un stil generalizant și impersonal, criticul emite următoarea ipoteză: „(...) literatura modernă spre a nu pluti în vânt s-a sprijinit pe el [folclor, n.n.] în lipsa unei lungi tradiții culte (...). Dar atenția *n-a căzut* [subl. n.] asupra temelor celor mai vaste, mai adânci în sens universal (...); ci dimpotrivă asupra acelor care puteau constitui o tradiție autohtonă. *S-au creat* [subl. n.] astfel niște mituri, dintre care patru au fost și încă sunt hrănite cu o fervență crescândă, constituind puncte de plecare mitologice ale oricărui scriitor național” (Călinescu 1941: 62). Cele patru mituri ne trimit direct la titlurile unor opere literare dintre care două au caracter original, deși de inspirație folclorică (*Traian și Dochia* al lui Asachi, *Zburătorul* al lui Heliade-Rădulescu), celelalte fiind prelucrări, datorate lui Alecsandri, ale unor legende populare (*Miorița* și *Meșterul Manole*). Călinescu consideră că „aceste patru mituri înfățișează patru probleme fundamentale: nașterea poporului român, situația cosmică a omului, problema creației (și am putea zice în termeni moderni a culturii) și sexualitatea” (Călinescu 1941: 65).

Am recurs la câteva citate ample din *Istoria* lui Călinescu nu numai pentru a evita răstălmăcirea intențiilor autorului, dar și pentru a-i înțelege motivațiile. La capătul acestui efort zadarnic, constatăm doar lipsa unei argumentări răspicate în favoarea alegerii făcute. Reputatul etnolog Ioan Taloș, care observă la Călinescu aceeași lipsă de criterii de identificare a miturilor propuse, încearcă însă să verifice „dacă identificarea lor ca *mituri fundamentale* este justificată” și ajunge la concluzia, că doar mitul etnogenezei (*Traian și Dochia*) nu îndeplinește condițiile necesare, lipsindu-i „autenticitatea folclorică”. În cazul celorlalte trei însă, aceste criterii se pot decela, și anume: „(...) criteriile cărora le răspund aceste trei *mituri fundamentale* sunt: răspândirea pe tot spațiul limbii române, numărul foarte mare al celor care le cunosc, atracția exercitată asupra creatorilor și a cercetătorilor, faptul că înlesnesc interpretări multiple ale textelor și permit generalizarea sentimentelor pe care le exprimă asupra întregului popor român (resemnare/optimism/dragoste pentru ocupația de păstor etc.), arată că identificarea lui Călinescu e fără greș” (Taloș 2019). Aceasta înseamnă, dacă citim bine intențiile autorului, că toposurile folclorice au devenit mituri datorită popularității lor în cultura înaltă.

Argumentarea lui Taloș coincide doar parțial cu conceptul călinescian, pentru care mitul este „o ficțiune hermetică, un simbol al unei idei generale” (Călinescu 1941: 61). De aici putem deduce că pentru Călinescu textele literare invocate dispuneau *ab ovo* de un potențial mitografic, dezvoltat ulterior de scriitori și oameni de cultură. La Taloș, în schimb, statutul de mit al operelor literare se instituie în primul rând prin „răspândirea” lor și prin „atrația exercitată” de ele. Cu alte cuvinte, un text nu este mit în sine, ci devine mit. O astfel de interpretare corespunde, în linii mari, cu realitățile istorice ale secolului XIX, când primele generații culturale ale României moderne (inclusiv, și poate chiar în primul rând, cea pașoptistă) mai întâi „au descoperit” folclorul național, ca după aceea să cultive unele toposuri populare (în literatură, în artă, în științele umaniste), transformându-le în mituri. Ținând cont de lipsa datelor credibile despre circulația reală a acestor toposuri în folclorul

oral dinainte de secolul al XIX-lea, nu ne rămâne decât să constatăm că „răspândirea” lor este opera făuritorilor culturii române moderne care au acționat în conformitate cu tendința general europeană a epocii romantice, în care „folclorul era instrumentul politic și expresia demnității naționale” (Cocchiara 1971: 203).

Călinescu insistă asupra dimensiunii estetice a miturilor identificate de el, lăsând deoparte celelalte funcții atribuite în mod obișnuit construcțiilor mitologice: cea arhetipală, rituală etc. Raționamentul călinescian nu se situează departe de concepțiile lui Schelling pentru care mitologia constituia atât o condiție necesară a artei, cât și principala materie primă pentru aceasta (Meletinski 1981: 27–31); spre deosebire însă de filozoful german, Călinescu nu acordă mitologiei un statut autonom – de univers de sine stătător sau variantă mai reușită a realității umane. Modul de gândire al criticului în ceea ce privește relația dintre folclor, mitologie și literatură se înscrie, de fapt, în evoluția literaturii române concepută de el „ca un marș triumfal pe care fondul autohton îl desfășoară împotriva formelor alogene” (Terian 2009: 292). La cele constatate de A. Terian noi mai adăugăm o remarcă care se referă la contextul istoric și ideologic. Călinescu își scrie *opera magna* în momentul în care filozofia europeană și științele despre cultură sunt cuprinse de febra unei «remitologizări» (Meletinski 1981: 37–44). Încă dinainte de Primul Război Mondial, dar mai ales în anii '20 și '30 ai secolului XX, cultura europeană trăiește o nouă fascinație a mitului; nu mai avem însă de-a face cu o simplă reluare a apologiei romantice, ci cu încercări de a aplica practic ritualurile (cu presupusa descendență mitică) în viața societății moderne, și cu o nouă lectură a miturilor în cheie ideologică (v. interpretările atribuite acestora de fascism, rasism, naționalism integral), psihologică sau artistică.

În mod răspicat confirmă această tendință istorică Mircea Eliade care, în 1943, scrie în ale sale *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*: „(...) Spiritualitatea arhaică, așa cum am descifrat-o, însetată de ontic, se continuă până în zilele noastre: însă nu ca **act**, nu ca o posibilitate de împlinire reală a omului, ci ca o **nostalgie** creatoare de valori autonome: artă, știință, mistică socială, etc.” (Eliade 1943: 143). Atrage atenția prudența cu care Eliade plasează arhaicul în granițele contemporaneității, denunțând șansa unei grefe culturale directe (o astfel de afirmație ar fi prea riscantă din partea unui cărturar!), în același timp însă nu poate trece neobservată referirea sa la o anume „mistică socială” (un evident *signum temporis*), alimentată de spiritualitate arhaică. Aceeași impresie de actualizare forțată a sensurilor descoperite în mituri arhaice o trăim citind reflecțiile lui Eliade privind „moartea creatoare”: „Moartea din **Meșterul Manole** este creatoare, ca orice moarte rituală. În deosebi în aceasta din urmă identificăm o concepție eroică și bărbătească a morții. Românul nu caută moartea, nici n’o dorește – dar nu se teme de ea; iar când e vorba de o moarte rituală (*războiul, bunăoară* – subl. n.), o întâmpină cu bucurie” (Eliade 1943: 131). *Comentariile* apar după încheierea luptelor de la Stalingrad, în care armatele române au suferit pierderi dramatice, iar Eliade este în acel moment funcționar al aparatului de propagandă antonescian. Este greu să nu asociem interpretările oferite de autor cu un context istoric concret, altfel ar rămâne de neînțeles drumul pe care îl străbate raționamentul său de la motivul „morții rituale a soției lui Manole, [văzută ca] o turbure amintire a unui ritual inițiativ” (Eliade 1943: 129) până la conceptul de moarte, „eroică și bărbătească”, pe câmpul de luptă. Cele spuse mai sus nu ne fac însă să uităm că Eliade va considera și mai târziu baladele *Miorița* și *Meșterul Manole* drept „capodopere elaborate în jurul ideii de moarte creatoare și moarte senin acceptată” (Eliade 1995:

200), ceea ce dovedește, că interpretările lui din 1943 nu au fost numai conjuncturale; atâta doar că în 1970, când la Paris își publică, nestingherit de nicio cenzură, *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, asociază motivul respectiv cu „faimoasa bucurie de a muri a geților” (Eliade 1995: 200), trezind de data aceasta nedumeriri în ceea ce privește persistența unor mituri culturale devenite ideologice (v. protocronismul din epoca ceaușistă).

Din perspectiva care ne interesează, cea a posibilelor conexiuni dintre un topos popular și mit, merită atenția un text din aceeași perioadă ca cele ale lui Călinescu și Eliade, publicat în 1942 de Dumitru Caracostea; este vorba de *Material sud-est european și formă românească – Meșterul Manole*, apărut în „Revista Fundațiilor Regale”. Autorul pare să împărtășească opinia lui Călinescu cu privire la „înnobilarea” materialului folcloric de forma literară artistică: „(...) O plâsmuire poporană nu poate și nu se cuvine să rămână străină de creațiile artistice culte. O literatură organic dezvoltată păstrează continuitatea între folclor și poezia cultă. Toate marile literaturi dezvoltate cu adevărat organic (...) au dus mai departe miturile poporane, ridicându-le la înălțime de simbol veșnic” (Caracostea 1969: 223). Textul lui Caracostea, cu un conținut de informații impresionant și cu multe observații pertinente, manifestă însă la nivel de concluzii o înrudire cu tendința generală a epocii, caracterizată prin puseuri de excepționalism național și idiosincrazii patriotarde. Pornind de la un raționament care pare chiar convingător, cum că variantele grecești și cele slave de sud, datorită caracterului lor arhaic, sunt „mai aproape de asprimea primitivă”, iar balada românească – recepționată mai târziu – depășește acest cadru, autorul ajunge la concluzia într-un fel previzibilă, deși îndoielnică prin caracterul său generalizant: „Comparată cu toate celelalte tipuri și variante sud-europene, balada plâsmuită *la noi și pentru noi* [subl. n.] se așază în chip firesc în fruntea tuturor (...)” (Caracostea 1969: 220). Caracostea nu se oprește aici și încheie categoric: „Dacă este îngăduit să vezi într-unele din baladele noastre poporane un semn al chemării noastre artistice, balada aceasta care, printr-o umanitate superioară, dă o formă desăvârșită unui *material comun* [subl. n.] sud-est european, poate să fie privită ca un simbol al unei înalte meniri literare” (Caracostea 1969: 220).

Călinescu, Caracostea și Eliade își publică studiile despre *Meșterul Manole* la capătul celor două decenii interbelice în care această baladă este exploatată intens în literatură, mai ales în cea dramatică. O recapitulare a acestui interes o găsim într-un articol semnat de Ion Roman și publicat în *Curentul – magazin literar* (nr. 81 din 20 oct. 1940). Autorul își începe analiza cu argumentarea aproape identică cu cea (ulterioară) a lui Caracostea, ceea ce dovedește că avem de a face cu un mod de a gândi răspândit în epocă: „Nu e locul să discutăm valoarea artistică a acestei legende (sic!), dar o analiză amănunțită a uneia din variantele românești ar dovedi că avem a face cu o culme a inspirației populare. Este atâta măiestrie în desfășurarea acțiunii, atâta omenesc în psihologia personajelor, încât, pe drept cuvânt, versiunea românească trebuie pusă în fruntea formelor pe care ‘Meșterul Manole’ le ia în folclorul sud-estului european. Nimic mai firesc deci – dacă adăugăm și posibilitatea unei interpretări simbolice – decât interesul arătat acestei legende în special de autorii noștri dramatici” (apud Cordoneanu 1980: 268–269).

În analiza istorico-literară a fenomenului, Roman pornește de la vechile, quasi-anonime „drame cu cântece”, jucate pe scenele Iașilor și Clujului în secolul XIX, nu omite varianta teatrală a baladei propusă de Carmen Sylva, însă se concentrează asupra producției dramaturgice din anii ‘20 și ‘30. Astfel, asistăm la o desfășurare a argumentației critice, care

se referă la textele dramatice ale unor scriitori precum: N. Iorga, A. Maniu, V. Eftimiu, I. Luca, L. Blaga, O. Goga și C. Farago (Cordoneanu 1980: 269–274). Autorul face un efort să rămână obiectiv, deși caracterul sumar al prezentării și unele concluzii pripite nu-l ajută în acest sens. Și nici principalul criteriu de stabilire a valorii textului analizat – cel al fidelității față de originalul folcloric – nu este de natură să convingă de caracterul preponderent estetic și literar al demersului critic. *Meșterul Manole* al lui Lucian Blaga rămâne pentru autor principalul punct de referință atunci când schițează o panoramă a prelucrărilor literare făcute în perioada interbelică. Justificarea acestei opțiuni se face în stilul epocii: Blaga, „poet al misterului, cu rădăcinile înfipte adânc în cernoziomul roditor al etnicului românesc” a creat, după autor, „cea mai puternică dramatizare până azi a baladei populare” (Cordoneanu 1980: 272). Dacă în adaptările oferite de ceilalți autori invocați, Roman observă „imixtiunea unor elemente streine nu numai de legendă, dar chiar de sufletul românesc”, la Blaga aceste «abateri» de la original sunt relativ neînsemnate, iar „atmosfera se conturează prin elemente de folclor și credințe populare” (Cordoneanu 1980: 273).

Referirile la etnicitate și spirit național sugerează, că autorul nu este interesat atât de un anume topos folcloric, și asta în ciuda importanței acordate baladei ca atare, ci mai degrabă de un mit cultural care să dovedească superioritatea elementului românesc. Indiferent de excesele interpretative pe care le conține, articolul lui Roman este o confirmare a interesului real din acea perioadă pentru balada *Meșterului Manole*.

Anii interbelici constituie un apogeu de popularitate a toposului în literatură. O nouă epocă politico-culturală care începe după 1945 va aduce cu sine o lectură diferită a baladei rezultată dintr-o răsturnare axiologică determinată de comunismul dogmatic. Prima observație care se impune, chiar și la o sumară trecere în revistă a producției literare din anii ‘50, este înlocuirea perspectivei de interpretare metafizică și moral-religioasă, aplicate toposului folcloric de autorii perioadei anterioare (v. Blaga), cu o abordare ideologică supusă materialismului dialectic. Locul dilemelor etice ale *Meșterului*, pe care forțele obscure/htonice îl obligă să-și jertfească nevasta pentru a duce la bun sfârșit opera de creație, îl ia gloriificarea efortului de construcție al zidarului-muncitor și a roadelor acestui efort. Într-un studiu publicat spre sfârșitul anilor ‘70, deci la o distanță însemnată de perioada stalinistă, dar care prezintă convergențe cu spiritul „obsedantului deceniu”, Gh. Ciompec sintetizează astfel noua abordare a toposului folcloric:

Scriitorii angajați în edificarea unei noi societăți au văzut în *Manole* un model fabulos, un precursor. El este situat în pantheonul personajelor istorice sau legendare care au tutelat construcția de sine a națiunii, e un „Prometeu român” răzvrătit împotriva unei ordini sociale nefavorabile faptei creatoare. (...) Angajat pe baricada progresului, scriitorul vrea să fie „un nou meșter *Manole*” iar poetesele o nouă Ana – și unii și alții vor să-și înzidească ființa (sic!) în temeliiile noii societăți. Poeții scriu „baladă nouă la Argeș”, la Bicz sau la Porțile de Fier, pentru că în fiecare constructor al socialismului se ascunde eroul legendar (...). *Manole*, *homo aestheticus* în vechea baladă populară, a devenit cu precădere *homo constructivus* (Ciompec 1979: 248).

Atrage atenția faptul că odată cu noua cheie de interpretare se petrece și schimbarea modului de expresie literară. În timp ce perioada dintre războaie excela prin literatura

dramaturgică inspirată de materialul baladesc (N. Iorga, A. Maniu, L. Blaga, V. Eftimiu, O. Goga), anii comunismului aduc o bogată producție poetică care folosește obsesiv motivul creației percepute ca mit fondator al noilor vremuri. În bibliografia adunată pentru nevoile unui proiect de cercetare dedicat acestui subiect, Lucian Bâgiu citează nu mai puțin de 56 de poezii scrise de autori români după Al Doilea Război Mondial, cu precădere în anii '50 și '60, și doar 12 titluri din perioada interbelică (Bâgiu 2008). Avem suficiente motive să credem că dominarea formei poetice se datora în mare măsură unei idei preconceptuate de sorginte ideologic-propagandistică, conform căreia tocmai versul, de preferință rimat, îndeplinește cel mai bine funcția social-politică mobilizatoare, atribuită literaturii din perioada proletcultistă. De asemenea, e de remarcat că mitul de construcție folosit asiduu în acea epocă a estompat însemnătatea exclusiv estetică a toposului popular; conceptul călinescian de mit estetic, statut acordat legendei despre Meșterul Manole, este pentru o vreme înlocuit cu o idee vulgar prezentistă (probabil percepută ca un fel de mit în devenire). În anii protocronismului ceaușist, acesta va reveni sub forma radicalizată de mit național românesc, însă cu veleități universale.

În timp ce poezia proletcultistă se inspiră din balada populară într-un mod, am zice, mecanic și detașat, două texte dramatice apărute în 1957 (poemul dramatic *Eu, Meșterul Manole* al lui Gh. Magheru și piesa *Meșterul Manole* scrisă de L. Fulga, pusă în scenă, dar rămasă în manuscris) dezvăluie dilemele scriitorului de atunci, care încearcă să manevreze între exigențele ideologice ale epocii și regulile stilistice ale textului dramatic inspirat din folclorul literar. Magheru face trimitere la textul popular canonic fără să lărgească și fără să modifice, cum au făcut-o cândva Maniu sau Blaga, lista protagoniștilor. La prima vedere, nici distribuția accentelor de conținut nu pare să fie departe de modelul folcloric. În realitate însă, călugărul Avacum, prezentat într-o lumină diabolică, conform cu preceptele antireligioase ale vremii, nu-l îndeamnă pe Manole să jertfească o viață de om pentru a putea încheia construcția, ci pretinde că locul ales este blestemat, dat fiind că înainte fusese acolo un templu în care se făcuseră jertfe sângeroase. În replică, Manole exclamă: „Vierme! Tu logodit cu o clipă/ te agăți de ea nevolnic (...)/ În mine-i veșnicia/ și-i calmă!-n tine urlă/ se zvârcolește clipa, cu tot ce-i sterp, mărunț” (Magheru 1957: 17). Blestemul neîmplinirii ce apasă asupra construcției, îi pricinuieste totuși arhitectului un zbcium lăuntric și nu-l scapă de dileme. Îi vine în ajutor ciobanul Pătru, un exponent al înțelepciunii populare care, după ce-și declară neaderența la sfera divină, îl sfătuiește: „Trebuie să crezi în tine!/ și-n zid și-n suflet turla să urci, și zidul ține!” (Magheru 1957: 24).

Dramaturgul recurge, în mod evident, la o „dezvrăjire” a situațiilor baladești, respinge dimensiunea lor metafizică, iar în centru plasează creativitatea umană ca factor decisiv într-o lume fără Dumnezeu. Demersul este unul riscant, fiindcă autorul nu renunță la motivul – fatalist și irațional – de jertfă umană: Ana, însărcinată, este zidită între pietrele construcției ridicată, iar Manole se aruncă de pe acoperiș mânat de remușcări și de dorința de a se uni după moarte cu femeia iubită. Cel din urmă gest contravine, în ordinea logică, manifestării anterioare a orgoliului provenit din raționalismul marxist și din încrederea prometeică în posibilitatea creării unei opere perfecte (fie clădire, fie societate): „Privește, Voievoade! Zidirea ți-e aici (...)/ Nevolnic ți-a fost zidul! Al meu mereu va crește!/ Simți-voi sub mistrie că bolta se-mplinește/ aievea sus pe schele, cum se-mpline și-n mine!/ Și nu spre închinare va sta, ci să lumine!/ S-așeze-n oameni setea de-nalt, de mai frumos!” (Magheru 1957: 69). Sigur, totul poate fi explicat prin necesitatea unui sacrificiu fără

de care nu se putea împlini nicio operă (conform codului etic al muncii propagat în epocă); autorul chiar în această direcție se îndreaptă, o face însă neconsecvent, încurcând cele două ordini: cea metafizică cu cea dialectic materialistă. Pentru noi rămâne însă interesant acest efort de îngemănare a unui mit estetic tradițional (al creației artistice) cu unul ideologic (ideea utopică a creării unei societăți perfecte).

Darie Magheru (pseudonimul lui Aurel-Zaharia Moldoveanu, de profesie actor) își publică poemul dramatic în 1957 la editura ESPLA (datorită, cum se admite în general, unui referat elogios al lui Gellu Naum), iar în 1959 va fi arestat și va petrece aproape un an și jumătate în închisoare ca deținut politic. Dacă luăm în considerare aceste aspecte ale biografiei autorului, devine evidentă situația ingrată a artistului din acea vreme, împins de vigoarea cenzurii să manevreze între propriile viziuni dictate de vocație și viziuni ideologice uniformizatoare, impuse cu forța. Această conjunctură fatală, producătoare de confuzii interpretative, devine și mai evidentă în cazul celui alt text dramatic invocat, care aparține lui Laurențiu Fulga. Piesa *Meșterul Manole* este pusă în 1958 pe scena Teatrului Armatei, unde autorul (absolvent al liceului militar și combatant în Al Doilea Război Mondial, devenit ulterior general) era consilier artistic (până în 1961). Spectacolul, dar în primul rând piesa, sunt supuse unui aspru examen critic din partea recenzentului teatral, Emil Mandric, din care ies în evidență: ideea preconcepută (a creației populare ce focalizează adevărata valoare literară), care călăuzește demersul interpretativ, și modul de argumentare folosit (stând sub semnul unui raționalism vulgar).

Autorul recenziei, publicate în revista *Teatru* în 1958, își deschide textul cu o condamnare fermă a interpretărilor interbelice ale baladelor populare din canonul național (*Miorița* și *Meșterul Manole*), interpretări considerate de el drept idealiste, obscurantiste și mistice, vizând în primul rând „producții dramatice cu aplomb gândirist” (Mandric 1958: 27). Piesa lui Fulga o consideră, în schimb, „o încercare de a prezenta problemele artei sub aspectul legăturilor ei cu aspirațiile poporului ca principala condiție a valorii și integrității mesajului artistic (sic!)”, ceea ce conferă piesei, în opinia criticului, statutul de conformitate cu „sarcinile militante, actuale ale artei” (Mandric 1958: 27). În ciuda acestui „certificat de moralitate” acordat în prealabil dramei lui Fulga, recenzentul își continuă analiza aducând argumente în favoarea opiniei, că piesa nu dovedește îndeajuns caracterul popular al artei, și afirmă: „Evoluția eroului de la pozițiile de cețoasă căutare a artei pure, până la înțelegerea rosturilor unei opere care să reflecte aspirațiile largi ale poporului, este (...) precară” (Mandric 1958: 28). Esența imputărilor aduse de recenzent piesei lui Fulga se reduce la modul insuficient de convingător în care teza atribuită lui Blaga („creația trece prin moarte”) este înlocuită cu conceptul creației „în numele vieții și al iubirii”, lucru datorat „unei confruntări abstracte de antinomii”, în timp ce necesară ar fi fost „o comunicare între ființe omenești” (Mandric 1958: 29).

Am acordat perioadei anilor ‘50 și unei noi paradigme interpretative o atenție care poate fi considerată excesivă. Este adevărat că mitul creației în varianta proletcultistă nu s-a datorat vreunei concepții filozofice sau artistice provenite din mediul literar autonom, ci a constituit realizarea unei comenzi ideologice concrete venite dinspre un centru politic care încerca să realizeze prin constrângere o utopie socială. Rămâne însă la fel de adevărat, că tocmai în perioada aceasta s-a recurs (pentru ultima oară?) la mitizarea unui topos de sorginte folclorică, folosit ca instrument de persuasiune și manipulare socială. Sigur, un atare demers nu se rezumă doar la anii ‘50, el va fi continuat și în „epoca

de aur” ceaușistă, însă e greu să-i atribuim acesteia o notă de originalitate, din moment ce excepționalismul protocronist se va inspira în mare măsură din autohtonismul interbelic cu puternic iz naționalist.

Odată cu prăbușirea sistemului comunist, legenda despre Meșterul Manole se confruntă, ca și toată moștenirea folclorică românească, cu revizuirea postmodernă a canonului cultural. În lipsa unei presiuni ideologice/politice prezente în epoci anterioare și în condițiile unor evoluții globalizante majore ale spațiului național (tradițional, popular), acest topos folcloric pare să-și piardă din importanța mitului național. Chiar și statutul lui de parte integrală a culturii populare autentice se clatină. Ni se pare grăitor faptul că motivul jertfei umane făcute pentru „a însufleți” construcția și a-i asigura durabilitate lipsește din *Enciclopedia imaginariilor din România* (Sava 2020). Sigur, rolul decisiv îl joacă în acest caz metodologia adoptată de autoare (conceptul lui Bahtin de cronotop, aplicat basmelor și credințelor populare), însă nu ne părăsește impresia, că, iată, este posibilă discutarea imaginarului literar românesc fără referirea obligatorie la *Miorița* sau *Meșterul Manole*. Rămâne validă și o altă interpretare a acestui fapt și anume că o baladă populară, decretată de timpuriu ca mit estetic național, și-a pierdut de mult principala conotație folclorică, fiind redusă doar la dimensiunea unui fapt literar, cu o reverberație tot mai scăzută în imaginarul colectiv.

BIBLIOGRAFIE

- BĂGIU V. Lucian, 2008, *The Creator vs. the Creative Man in Romanian Literature (The period between the wars vs. the communist regim)*, research project, Lund University.
- BURKE Peter, 2009, *Kultura ludowa we wczesnonowożytnej Europie*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- CARACOSTEA Dumitru, 1969, *Poezia tradițională română*, vol. II, București: Editura pentru Literatură.
- CĂLINESCU George, 1941, *Istoria literaturii române dela origini până în prezent*, București: Fundația Regală Pentru Literatură și Artă.
- CIOMPEC Gheorghe, 1979, *Motivul creației în literatura română*, București: Minerva.
- COCCHIARA Giuseppe, 1971, *Dzieje folklorystyki w Europie*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- CORDONEANU Maria (coord.), 1980, *Meșterul Manole*, București: Eminescu.
- ELIADE Mircea, 1943, *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, București: Publicom.
- ELIADE Mircea, 1995, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, București: Humanitas.
- MAGHERU Darie, 1957, *Eu, Mesterul Manole*, București: ESPLA.
- MANDRIC Emil, 1958, Meșterul Manole, *Teatru* 7: 27–31.
- MELETINSKI Eleazar, 1981, *Poetyka mitu*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- SAVA Nora, 2020, *Cronotopul folcloric*, (in:) *Enciclopedia imaginariilor din România*, Corin Braga, vol I, Iași: Polirom, 23–45.
- TALOȘ, Ion, 2019, Mitul etnogenezei românilor: universul traianic, *România literară* 33, disponibil pe <https://romanaliterara.com/2019/08/mitul-etnogenezei-romanilor-universul-traianic/> (accesat 11.10.2023).
- TERIAN Andrei, 2009, *G. Călinescu. A cincea esență*, București: Cartea Românească.