

TEOFANA ȘIMONCA-OPRIȚA

West University of Timișoara

teofana.simonca06@e-uvv.ro

DOI: 10.2478/clb-2025-0020

JERTFA ZIDIRII ÎN BALADA MEȘTERULUI MANOLE ȘI REINTERPRETĂRILE SALE CULTURALE

Abstract: The paper aims to approach *Legenda Meșterului Manole* [Legend of Master Manole] from an intertextual perspective, establishing connections between several concepts. These are present in the works *Comentarii la Legenda Meșterului Manole* [Commentaries on the Legend of Master Manole] by Mircea Eliade, the play *Meșterul Manole* [Master Manole, 1927] by Lucian Blaga, and the rock-symphonic opera *Meșterul Manole* [Master Manole, 2013], with a libretto by Victor Cărcu and music by Josef Kappl. The study focuses on fundamental paradoxes, tracing the evolution of the motif of “sacrifice of construction” from a contemporary historical perspective. The first part of the paper will outline the relationships between construction rites and the legend/ ballad. It will highlight aspects concerning the archaic phenomenon of the construction myth, an element that led to the emergence of a significant number of legends similar to the one discussed, as presented in Mircea Eliade’s texts. In the second part of the paper, correlations will be observed between the text of the legend/ ballad and Lucian Blaga’s drama of ideas, as well as the rock-symphonic opera in the form of a libretto. By placing them in parallel, one can identify and analyze common elements between Blaga’s drama and the popular version of the legend, such as the central theme of sacrifice or the tragic ending. Moreover, by comparing the drama *Master Manole* and the libretto, recurring features at the level of the formal aspects of the dramatic text will be identified. At the same time, attention will be drawn to the contemporary tendency to move from rite to spectacle, reflecting a broader trend of the spectacularization of traditional forms (a shift from a type of rural folklore to a model of urban folklore, in which certain semantic coordinates are reinterpreted).

Keywords: Meșterul Manole, legend, ballad, rite, spectacle, construction myth

Legenda Meșterului Manole cuprinde unul din miturile centrale ale spiritualității românești și sud-est europene, mai exact mitul jertfei creatoare sau cel al „morții creatoare”¹. În viziunea criticului literar G. Călinescu, există patru mituri fundamentale pe care se bazează întreaga literatură modernă, constituind sursele mitologice de inspirație ale scriitorilor români: mitul etnogenezei poporului român, mitul transumanței (în care se observă atitudinea pe care o are românul în fața morții), mitul jertfei pentru creație sau mitul Meșterului Manole și cel erotic². Tema centrală a *Legendei Meșterului Manole* gravitează în jurul credinței că singura modalitate prin care o operă poate dăinui este sacrificiul, concept înrădăcinat în fenomenul arhaic al mitului construcției. Conform unei gândiri metafizice arhetipale, o construcție nu poate fi nemuritoare, nu poate rezista fără un suflet³. Sacrificiul e conceput drept ceva demn, nobil, fiind o „moarte rituală”, care e creatoare și, bineînțeles, plină de sens; ea oprește o viață neconsumată și declanșează o forță ce asigură perenitatea noii creații⁴. Ideea, deși nu e autohtonă, e reluată în varianta românească, fapt ce duce la o naștere a patosului și a polivalenței interpretative a mitului⁵.

Lucrarea de față adoptă o perspectivă intertextuală în scopul urmăririi evoluției și a reinterpretării motivului jertfei zidirii. Aceasta implică analiza conexiunilor realizate între balada populară și diverse opere culte care au valorificat-o. Studiul se bazează pe examinarea a trei texte-cheie: *Comentarii la Legenda Meșterului Manole* de Mircea Eliade, drama *Meșterul Manole* (1927) a lui Lucian Blaga și opera rock-simfonică *Meșterul Manole* (2013), cu libret de Victor Cărcu și muzică de Josef Kappl. Lucrarea lui Mircea Eliade oferă o viziune consistentă asupra rădăcinilor arhaice ale mitului la care se face referire, reconstituind sensul primordial al jertfei zidirii. Opera lui Lucian Blaga este o reinterpretare a mitului, detașându-se prin complexitatea ce ține de teatrul modern; el transformă legenda populară într-o dramă de idei în care sunt reliefate aspecte legate de conflictul interior al protagonistului. Creația rock-simfonică este o adaptare modernă, intermedială⁶ a baladei, unde libretul se inspiră din variante populare,

1. Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meșterului Manole* (Editura Publicom, 1943), 130.

2. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (Fundăția Regală pentru Literatură și Artă, 1941), 62–65.

3. Eliade, *Comentarii*, 22.

4. Eliade, *Comentarii*, 97.

5. Eliade, *Comentarii*, 48.

6. Vezi Olga Bartosiewicz-Nikolaev, „Reinterpreting the Myth of Sacrifice for Creation from the Ballad *Mănăstirea Argeșului* in the Rock-Symphonic Opera *Meșterul Manole* (2013) – Analysis from a Socio-Historical and Intermedial Perspective”, *Creativity*

dar include și trimiteri la drama lui Lucian Blaga, fiind dovada vie a tendinței de spectacularizare a formelor tradiționale. Studiul inter-medialității, un domeniu vast, cum este cel abordat de cercetători precum Catherine Bell, este relevant pentru a înțelege modul în care mitul este transpus și transformat prin fuziunea mai multor medii artistice în această operă.

Lucrarea își propune să exploreze complexitatea motivului jertfei pentru creație, așa cum este el oglindit în textele populare și culte, cu precădere în legenda și balada Meșterului Manole. Prin metodele hermeneutice, alternate cu analiza bibliografică și cea structural-comparativă, voi identifica manierele prin care se naște o nouă formă de ritualitate și voi privi îndeaproape trecerea formelor tradiționale de la rit la spectacol.

De la rit la legendă. Fundamentul mitului construcției

În viziunea lui Mircea Eliade, concepția arhaică conform căreia nicio lucrare umană nu poate rezista în timp dacă nu este „însuflețită” printr-o jertfă are ca fundament metafizic repetarea actului primordial al Creației⁷. După cum explică autorul, omul arhaic își raportează întreaga existență la o realitate ultimă, unde orice gest important este o imitație a unui prototip divin⁸ (Ibidem, p. 26). În textul baladei, acest efort spre „real” este evident încă de la început, când meșterii nu reușesc să ridice zidul fiindcă el „noaptea se surpa”. Eșecul lor simbolizează rezistența materiei amorfe în fața încercării de a fi organizată într-un cosmos⁹. Eliade explică procesul de formare al legendelor, spunând că din ritualurile de construcție s-au desprins ulterior legendele victimelor jertfite. Fenomenul descris a dus, în sud-estul Europei, la crearea baladei autonome ca produs literar cu structură narativă proprie¹⁰. Această evoluție este confirmată și de Ovidiu Bîrlea, care definește balada ca fiind o specie medievală ce conservă „nimbul strămoșilor venerați într-o epocă mai îndepărtată”, astfel transformând întâmplarea memorială în „istorie populară” prin tipare stilistice și arhetipale¹¹.

Din perspectiva eliadească, timpul în care se desfășoară un ritual este „calitativ diferit de timpul profan”, prin faptul că el nu curge,

Studies 13, nr. 2 (2020): 437–448.

<https://pressto.amu.edu.pl/index.php/srp/article/view/42166/35409>.

7. Eliade, *Comentarii*, 11, 97.

8. Eliade, *Comentarii*, 26.

9. Eliade, *Comentarii*, 15.

10. Eliade, *Comentarii*, 22.

11. Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, vol. 2 (Editura Minerva, 1983), 62, 66–67.

fiind mereu același, fiecare act de sacrificiu petrecându-se în același „moment” inițial¹². Se poate spune că toate ritualurile, de la începutul lumii, până în prezent, coincid, fiind de fapt același ritual săvârșit în același timp sacru, de unde reiese că repetarea lor în timp profan e iluzorie¹³. Ancorarea în acest timp al începuturilor este indicată de visul lui Manole, care nu este o simplă ficțiune, ci o comunicare cu divinitatea pentru a afla condițiile jertfei care ar da viață edificiului¹⁴. Timpul profan este durată omogenă și continuă în care omul își desfășoară activitățile din viața cotidiană, care sunt lipsite de o încărcătură spirituală. Timpul sacru, pe de altă parte, este reversibil prin intermediul riturilor; e „mereu recuperabil și repetabil la nesfârșit”¹⁵. Mitul se referă la un eveniment creator, plasat în *illo tempore*, care implică, în mod egal, trecutul, prezentul și viitorul. Astfel, ne arată Eliade ulterior, mitul relatează o „istorie sacră” și „adevărată” și conține evenimente care devin modele sau exemple pentru toate activitățile umane importante¹⁶.

Mircea Eliade utilizează o documentare variată, incluzând balade, superstiții, fapte etnografice, tehnici mistice și chiar obiceiuri profane legate de construcție. Autorul notează faptul că diverse culturi dețin legende și ritualuri ce implică o jertfă a construcției. Într-o legendă estoniană, construirea unei biserici nu avansa până la momentul zidirii de vie a unei fecioare, iar într-o legendă ucraineană, zădărnicierea construirii unei biserici depinde de înfrângerea diavolului¹⁷. Legende occidentale despre jertfe aduse la poduri celebre includ un copil îngropat sub podul din Rosporden, un copil cumpărat și zidit sub Pont-Callec, și trei danezi îngropați sub podul de apărare al unei fortărețe din Scoția. Documentația balcanică include podul peste Arta, cel peste Mostar și cel peste Struma. În varianta maghiară, doisprezece meșteri lucrează zadarnic la construirea cetății Deva, căzând de comun acord asupra faptului că prima soție care vine cu mâncare va fi jertfită. În variantele grecești, e zidită soția meșterului sau mama sa, în scopul realizării podului peste Arta¹⁸. Sacrificiile pentru rezistența construcțiilor erau practicate pretutindeni în lume, „în Scandinavia, la

12. Eliade, *Comentarii*, 15.

13. Eliade, *Comentarii*, 15.

14. Eliade, *Comentarii*, 97.

15. Mircea Eliade, *Sacru și profanul*, trad. Brândușa Prelipceanu, ediția a III-a (Humanitas, 2005), 54–55.

16. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, trad. Paul G. Dinopol, prefață de Vasile Nicolescu (Univers, 1978), 5–7.

17. Eliade, *Comentarii*, 37–38.

18. Eliade, *Comentarii*, 37–44.

finici, la letoni și estoniei, la ruși și ucrainieni, la germani, în Franța, în Anglia, în Spania”, ajungând până în Oceania, China și Japonia¹⁹.

Scopul sacrificiilor din aceste legende este acela de a „însufleți” clădirea, însă nu printr-un simplu transfer de viață, ci prin repetarea actului primordial al Creației, care a avut loc într-un timp mitic, „la început”²⁰, de unde reiese ideea că „moartea violentă” este un act creator²¹. Ea proiectează sufletul celui jertfit într-un corp nou, care este clădirea însăși. Sacrificiul presupune transfigurarea sufletului din corpul de carne, viu, în piatră; ființa (însuflețită) își schimbă corpul, „întrupându-se” în construcție. Tocmai de aceea este jertfită printr-o „moarte violentă”, pentru a-și continua viața pe o perioadă de timp mult mai îndelungată decât cea hărăzită de corpul de carne²². Eliade subliniază transferul actului creator din planul divin în cel uman (divinitatea, prin moartea Gigantului cosmic, a arătat că o creație se împlinește printr-un sacrificiu); dacă în creația divină, divinitatea se sacrifică pe sine sau ființa cea mai dragă, în legenda românească, acest transfer conferă creației omenеști un profund caracter sacru și stabil²³.

Mentalitatea arhaică lucrează preponderent cu noțiunea de întreg, nu cu părțile, astfel, acțiunile de reparare sau corectare sunt mai puțin eficiente decât reîntoarcerea la momentul Creației, repetarea actului creator prototip. Oricât de banal ar părea un rit sau o superstiție, se descoperă aceeași „vocație metafizică a omului și aceeași nostalgie a paradisului pierdut”²⁴. Sfera noțiunilor de „om” și „viață” era mult mai cuprinzătoare în culturile arhaice decât în cele moderne; un om putea exista în mai multe forme, pe mai multe niveluri cosmice. Nici chiar conceptul de „corp” nu era limitat de un corp fizic. Se vorbea, în schimb, de corpul mistic al lui Hristos, despre un corp liturgic, un corp calendaristic, unul corp fonetic, corp sonor mistic. A înțelege un „corp arhitectonic” animat de sufletul jertfei rituale necesită înțelegerea viziunii antropocosmice a oamenilor din culturile arhaice²⁵.

Cu toate că ritualul de jertfă de construcție este răspândit aproape pretutindeni, legendele născute din amintirea acestuia au produs balade numai în sud-estul european²⁶. Balada Meșterului Manole, cu

19. Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, trad. Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu (Humanitas, 1995), 191–193.

20. Eliade, *Comentarii*, 64.

21. Eliade, *Comentarii*, 90–91.

22. Eliade, *Comentarii*, 99–103.

23. Eliade, *Comentarii*, 48.

24. Eliade, *Comentarii*, 58.

25. Eliade, *Comentarii*, 104–107.

26. Eliade, *Comentarii*, 22.

o origine sud-dunăreană demonstrată²⁷, se numără printre aceste creații autonome. Mircea Eliade opinează că balada românească este „hotărât superioară” variantelor grecești, bulgărești, sârbești sau maghiare din punctul de vedere al coerenței firului narativ și al echilibrului formal. Balada românească, spre deosebire de alte balade, debutează cu un ritual (căutarea locului). Ritualul în sine nu este în primul rând o chestiune de tradiție neschimbătoare²⁸. Există o varietate de factori care influențează modul în care ritualul este văzut și practicat. Meșterul Manole rămâne centrul de interes al acțiunii, nu soția sau clădirea. Soția românească își acceptă moartea rituală, se resemnează, nu alege calea supărării și a ocărării. Geniul popular românesc are meritul de a fi redescoperit și integrat mitul central în întregimea sa, nu fragmentat²⁹.

Creștinismul nu numai că nu a anulat schemele teoretice arhaice (concepția „morții creatoare”), derivate din mitul cosmogonic, ci, după cum observă Eliade, le-a asimilat și le-a sporit conținutul spiritual³⁰. Balada Meșterului Manole reușește astfel să integreze un mit cosmogonic într-o structură epică ce pune în centru frământarea meșterului, oferind un sens metafizic sacrificiului de sine³¹. Acest concept (al morții creatoare) este ilustrat în mod concret prin detaliile zidirii Anei: zidul o acaparează treptat, parcă o înghite de la „gleznișoare”, până la „ochișori”, marcând metamorfoza corpului victimei dintr-un corp de carne într-un „corp arhitectonic”³². Astfel, mănăstirea trece de la statutul de clădire, la cel de antropocosmos, care este susținut de spiritul omenesc³³.

Ritualul este un mijloc eficient de mediere între tradiție și schimbare, permițând preluarea unor schimbări și menținând, în același timp, un sentiment de continuitate culturală³⁴. Balada menține un sentiment de continuitate culturală prin transmiterea nealterată a mesajului central: nevoia sacrificiului pentru ca o creație să reziste timpului. Aceasta reprezintă modul în care, într-o societate tradițională, valorile și identitatea comunitară sunt legate de obiceiuri și tradiții orale. Deși există variante multiple, structura de bază și mesajul rămân constante.

27. Eliade, *Comentarii*, 27–28.

28. Catherine Bell, *Ritual. Perspectives and Dimensions* (Oxford University Press, 1997), 251.

29. Eliade, *Comentarii*, 35–36.

30. Eliade, *Comentarii*, 133.

31. Eliade, *Comentarii*, 35, 48.

32. Eliade, *Comentarii*, 99, 102.

33. Eliade, *Comentarii*, 102.

34. Bell, *Ritual*, 251.

Spectacularizarea baladei

Opera *Meșterul Manole* de Lucian Blaga este o prelucrare cultă a baladei populare, transformând mitul popular într-o dramă de idei. Autorul preia subiectul acesta și îl adaptează, devenind o operă literară distinctă, cu propriile sale accente și interpretări. Publicată în 1927, drama *Meșterul Manole* a lui Blaga îl are în centru pe Manole, cel mistuit de focul creației („patima aceasta coborâtă de aiurea în om e foc ce mistuie”³⁵). Personajul Manole este un meșter bântuit de o pasiune devoratoare pentru creație, dar și de un adânc zădărniciu interior („din chinul acesta nu voi scăpa”³⁶). El se opune vehement, într-o primă instanță, conceptului de jertfă, însă cuvintele starețului Bogumil îi rămân întipărite în minte, astfel născându-se conflictul intrinsec dintre dorința arzătoare de a clădi și valorile sale personale (care se bazează pe poruncile date de Dumnezeu) care nu îi permit să sacrifice pe cineva. Ajunge să se identifice cu Hristos pe cruce, punându-l lui Dumnezeu aceeași întrebare pe care l-a adresat-o Mântuitorul înainte de moartea Sa: „Doamne, Doamne, de ce m-ai părăsit?”³⁷, simțind în adâncul său un sentiment de abandon divin. E evidentă tulburarea lui Manole, sunt cât se poate de clare și consecințele acestor gânduri și frământări lăuntrice. Cu toate acestea, ajunge să fie stăpânit de gândul că o jertfă este necesară, decizând că jertfa „va fi o soție care încă n-a născut, soră sau fiică”³⁸.

Tema centrală a dramei blagiene este jertfa pentru creație, ideea conform căreia nimic trainic nu poate fi construit dacă nu există un sacrificiu care să îl „însuflețească”. Acest aspect este și elementul central care stabilește legătura dintre balada populară și drama de idei, scrisă de Lucian Blaga. Mai mult, personajul jertfit, adică victima sacrificiului, este în ambele variante, soția protagonistului, care pare să fie sortită zidirii. Sunt limpezi și conexiunile stabilite cu miturile și ritualurile arhaice deja abordate; atât drama blagiană, cât și balada populară se revendică de la ritualuri de construcție, legende despre victime jertfite și, fundamental, de la mitul cosmogonic străvechi, care postulează că nimic nu poate dura fără un suflet. Și finalul tragic reprezintă un punct comun al celor două creații, în care e prezent glasul chinuit al soției jertfite ce se aude din spațele zidurilor.

Fiind totuși o creație literară dramatică, opera lui Blaga se diferențiază de balada populară în diferite aspecte. La nivel formal, legenda populară circula ca baladă (gen literar autonom, adesea transmis oral),

35. Lucian Blaga, *Meșterul Manole: Dramă* (Editura Eminescu, 1977), 144.

36. Blaga, *Meșterul*, 22.

37. Blaga, *Meșterul*, 18.

38. Blaga, *Meșterul*, 68.

în timp ce Blaga își structurează piesa de teatru în acte și scene, fiind prezente dialoguri extinse și polemizatoare și, de asemenea, didascalii. Până și limbajul și, prin limbaj, atmosfera îl diferențiază de balada populară. Spre deosebire de limbajul popular, cu formule specifice poeziei orale, drama utilizează un discurs poetic, plin de simboluri, unde atmosfera devine nemaipomenit de apăsătoare și meditativă.

În ceea ce privește profunzimea personajelor și atenția acordată conflictului interior, în *Balada Meșterului Manole* (culeasă de Vasile Alecsandri)³⁹, protagonistul e mai degrabă un instrument al destinului sau al forțelor divine; chinul său interior e sugerat și poate fi interpretat de cititor, însă nu e explorat cu o mare profunzime psihologică. În drama discutată, Manole este un personaj mult mai complex, profund „chinuit și frământat” de la bun început, care devine un creator torturat, prins între patima sa devoratoare pentru creație și dilema morală sau religioasă. Dacă meșterului din baladă secretul supraviețuirii zidurilor i se revelează în vis, Manole al lui Blaga primește această informație pe cale orală, directă, explicită, de la un om (starețul eretic Bogumil), nu de la „o șoaptă de sus”. Bogumil este reprezentarea transcendentului și a divinității prin simplul său statut. Această reinterpretare îi aparține în totalitate lui Lucian Blaga, care a însărcinat un bărbat cu misiunea informării lui Manole. Anunțarea jertfei umane către zidari este un act sfâșietor pentru el, asemuindu-și vocea cu glasul unui diavol („stau cumplit în mijlocul vostru”⁴⁰). Personajul principal al piesei de teatru este confruntat cu absurdul și prețul exorbitant al creației, fiind un personaj cu o imensă suferință psihologică și metafizică. În balada românească, soția își acceptă în mod resemnat moartea rituală și poartă numele de Ana. Ea are un rol esențial în împlinirea jertfei, fiind cea care vine prima să își viziteze soțul. În varianta culeasă de G. Dem. Teodorescu⁴¹, soția supusă a lui Manole, Caplea, îi amintește în mod repetat de copilul lor, care este încredințat de Manole sorții și lui Dumnezeu, zânelor și vântului, zăpezii și ploii. În drama lui Blaga, soția poartă numele de Mira, care este legat „de cuvântul din limba slavonă «mir», însemnând «pace»”⁴². Ea este descrisă de Manole ca „lumina omului”⁴³ și e cea care încearcă să-l smulgă din obsesia sa. Mira e un personaj complex. Nu e doar soția grijulie care își iubește bărbatul

39. Vezi Vasile Alecsandri, *Balade (cântice bătrânești) adunate și îndreptate* de V. Alecsandri (Tipografia Buciumului Român, 1852).

40. Blaga, *Meșterul*, 68.

41. Vezi G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, ediție critică, note, glosar, bibliografie și indice de George Antofi, prefată de Octav Păun (Editura Minerva, 1982).

42. Bartosiewicz-Nikolaev, „Reinterpreting”, 61.

43. Blaga, *Meșterul*, 34.

orbește și care își acceptă destinul. Ea este cea care contrastează cu atmosfera sumbră și cu chinul bărbaților prin felul său de a fi plin de viață, jucăuș. Ea află de cerința jertfei și imploră ca acest act „neomenească” să nu aibă loc. Mira își oferă dragostea și prezența ca alternativă la patima lui Manole, de unde reiese inteligența de care dispune și dorința arzătoare de a-l opri pe soțul ei din a se autodistruge.

În final, se observă foarte clar multilateralitatea personalității Mirei. Ea e convinsă de Manole, printr-un discurs tulburat și „ireal”, să participe la zidirea mascată sub forma jocului. Aceasta acceptă, având încredere în persoana iubită, cu o naivitate copilărească să ia parte la actul sacrificial, fiind în același timp înspăimântată. Aici se poate remarca amalgamul de emoții care o copleșesc pe soția meșterului. Prezența ei activă și acceptarea (chiar dacă indusă de Manole) îi conferă o altă dimensiune decât resemnarea pasivă din baladă. Cu toate acestea, și ea strigă din zid (ca Ana și Caplea), iar glasul ei îl macină teribil pe Manole, provocându-i muștrări grave de conștiință.

Ceilalți meșteri care contribuie la construirea mănăstirii sunt, în balada populară, nouă, supuși autorității lui Manole și a lui Vodă. În drama de idei a lui Blaga ei sunt, de asemenea, nouă, dar li se conferă o oarecare individualitate prin menționarea vechilor ocupații ale lor (cioban, pescar, călugăr, ocnaș), prin esențializare trimițând la raportul între Hristos și Apostoli la chemarea acestora. El face referire la potențialitatea umană. În baladă, ei reprezintă, mai degrabă un corp colectiv, având o singură trăsătură care iese în evidență (și aceea colectivă), în timp ce în opera blagiană, zidarii sunt mai încăpățânați, greu de convins să accepte jurământul sângeros, sunt bântuiți de actul săvârșit, unii își exprimă regretul și neînțelegerea față de destinul lui Manole, deși aleg să îl zidească. Apar și personaje care nu sunt menționate în baladă și care îi aparțin lui Lucian Blaga, precum starețul Bogumil (cel care e perceput ca fiind un „călugăr fără Hristos”⁴⁴), Găman (figura simbolică a pământului, a suferinței ancestrale), boierii și călugării (forțele conservatoare, care se ocupă de aparențe și de ordine, fiind și cei care cer ca Manole să fie osândit). Personajele care țin de imaginarul blagian adaugă dimensiuni mitice, telurice și ideologice conflictului.

Finalul specific al baladei, în care Manole, rămas singur pe acoperiș, încearcă să-și plăsmuiască aripi și moare căzând, din trupul său izvorând o fântână, este adâncit de Blaga. Dacă în baladă Manole trece rapid de la durerea jertfei la mândria față de lucrare sa, în dramă el nu se mai mândrește cu creația. Este „istovit”, „sfârșit”, resemnat, epuizat spiritual și percepe construcția ca pe o consecință a unei

44. Blaga, *Meșterul*, 34.

patimi neînțelese și pedepsitoare. Finalul dramei nu e unul simplu și direct (ca în baladă), ci e profund din punct de vedere psihologic și existențial. Deși construcția e terminată, nu există sentiment de bucurie, ci doar o amărăciune și o tristețe cumplită din partea lui Manole. Finalul lasă spectatorul cu imaginea unui creator zdrobit, condamnat de societate și chinuit de consecințele teribile ale dependenței sale, într-o lume ambiguă și plină de suferință.

Opera rock-simfonică *Meșterul Manole* (libret de Victor Cârțu și muzică de Josef Kappl), cu premiera în 2013, înfățișează un exemplu de reinterpretare contemporană a mitului jertfei creatoare din balada *Mănăstirea Argeșului*⁴⁵. Libretul de Victor Cârțu este bilingv (română-germană) și se inspiră din două variante literare ale baladei populare, ambele din secolul al XIX-lea: cea estetizantă a lui Vasile Alecsandri (1852) și cea mai apropiată de varianta orală folclorică a lui G. Dem. Teodorescu (1883)⁴⁶.

Comparând libretul cu drama lui Blaga și cu varianta populară, identificăm recurențe precum tema centrală a sacrificiului și personajele *Meșterul Manole*, soția sa (Miruna, nume apropiat de cel dat de Blaga soției meșterului), cei nouă meșteri, dar și elemente specifice, precum corul sau dansatorii. Deși libretul nu respectă cu rigurozitate drama blagiană, conține trimiteri la Blaga, precum prezența forțelor influențatoare, cele „trei stihii” și o replică atribuită lui Bogumil⁴⁷. Se mențin dimensiunea tragică și accentul pe zbuciumarea interioară a lui Manole, ecouri ale (re)interpretării blagiene. Ideea arhetipală legată de toposul femeii zidite este un element definitoriu al operei rock-simfonice, al dramei de idei și al baladei populare. Motorul acțiunii, comun celor trei texte, este necesitatea absolută și incontestabilă a jertfei, pentru ca zidirea să reziste. Și în cazul operei rock soția lui Manole este cea care ajunge să fie sacrificată.

În timp ce balada populară e o creație epică, în versuri, culeasă din folclor, drama lui Blaga e o piesă de teatru structurată în acte, opera rock e o formă intermedială ce combină un libret (text literar, adaptare a baladei cu influențe din Blaga), muzică (rock, simfonică, folclorică) și elemente scenice. Structura sa este adaptată formei muzicale. Libretul, influențat de drama de idei a lui Lucian Blaga, introduce „trei stihii” care încearcă să-l convingă pe Manole să sacrifice o femeie, de

45. Vezi Zoltan Varga, „Josef Kappl, creatorul operei rock *Meșterul Manole*: «În aceste vremuri este mare nevoie de alternative»”, Press. Alert, <https://www.pressalert.ro/2013/07/josef-kappl-creatorul-operei-rock-mesterul-manole-in-aceste-vremuri-este-mare-nevoie-de-alternative/>.

46. Bartosiewicz-Nikolaev, „Reinterpreting”, 61.

47. Bartosiewicz-Nikolaev, „Reinterpreting”, 61.

unde reiese că decizia lui e influențată de spiritele rele, preluând astfel o nuanță a viziunii blagiene privind forțele primordiale. Zidirea Mirunei este și aici un „joc” inițiat de Manole. Libretul include elementul recurent al vocii femeii zidite, care se aude și după momentul zidirii ei, exprimând suferința, dar și transformarea ei într-un simbol al creației. Libretul se încheie cu vocea Mirunei din zid și ecoul corului, subliniind jertfa cuplului. Scena finală a căderii lui Manole și conflictul cu Vodă lipsesc din libret⁴⁸. Finalul în opera rock pune accent pe sensul jertfei (*contemplatio mortis*), mai mult decât pe pedeapsa fizică propriu-zisă imediată, iar accentul este pe Manole și pe ecourile jertfei, mai puțin pe complexitatea socială sau filosofică a personajelor secundare din dramă. De asemenea, în epilog o regăsim pe Miruna, care are o voce distinctă, spre deosebire de baladă. Opera rock este o reinterpretare modernă prin intermediul muzicii, care păstrează dimensiunea tragică a lucrării, adăugând o perspectivă asupra suferinței femeii zidite⁴⁹ și deschizând posibilități de interpretare contemporană, cum ar fi simbolismul îngrădirii drepturilor omului.

Analizând forma artistică, opera rock-simfonică se plasează într-un spațiu intermedial. Ea e o fuziune a textului cântat (libretul), muzicii, luminilor, pasajelor corale și elementelor scenice. Această formă hibridă evidențiază tragismul situației Mirunei și dilema interioară a lui Manole⁵⁰. Ritualizarea e un mod de acțiune care se distinge de alte moduri de acțiune prin felul în care face ceea ce face⁵¹. Ritualizarea este puternică și complexă datorită naturii intermediale și performative a operei. Se utilizează combinația de medii: forța și ritmul muzicii rock, solemnitatea și amploarea orchestrei simfonice, caracterul narativ și simbolic al libretului, vocile operatică și rock, prezența corului. Interpretarea muzicală și scenică devine ea însăși un act ritualic, creând un cadru de semnificație intensă pentru public.

Spectacularizarea mitului este un aspect central. Trecerea de la rit la spectacol, observată în reinterpretările moderne ale baladei, reprezintă mai degrabă o schimbare de funcție culturală și nu o pierdere a sensului. Așa cum argumentează Regina Bendix, tradițiile nu supraviețuiesc prin conservare statică, ci prin procedee de recontextualizare și performare menite să răspundă nevoilor unui public contemporan⁵². În societatea actuală, acest fenomen de spectacularizare

48. Bartosiewicz-Nikolaev, „Reinterpreting”, 65

49. Bartosiewicz-Nikolaev, „Reinterpreting”, 65.

50. Bartosiewicz-Nikolaev, „Reinterpreting”, 65.

51. Bell, *Ritual*, 82.

52. Regina Bendix, *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies* (The University of Wisconsin Press, 1997), 21, 213.

face ca folclorul să devină o formă de „entertainment mediatizat”, devenind astfel un instrument de validare a identității naționale și locale⁵³. Din această perspectivă, reprezentările moderne ale mitului, de la teatru la operă rock, depășesc stadiul de simple simulacre, asumându-și rolul de acte de „tradiționalizare” prin care semnificațiile arhaice sunt adaptate sensibilității omului modern⁵⁴.

Opera rock-simfonică reflectă această tendință de spectacularizare prin transformarea unui mit și a unei balade folclorice, cu rădăcini în ritualuri arhaice, într-un spectacol de mari dimensiuni. Ceea ce a fost odinioară practică sacră sau narațiune folclorică menită să explice principii metafizice⁵⁵ devine o artă a spectacolului, un „joc” ce are potențial scenic⁵⁶. Acest demers contemporan, desfășurat într-un context urban, reintegrează mitul într-o formă de consum cultural de masă, diferită de contextul originar al creației folclorice.

De la rit la spectacol

Există o relație între ritual și genuri precum drama, teatrul, sportul sau spectacolul. Teoria reprezentației artistice se concentrează pe ce face ritualul prin prisma caracteristicilor sale dinamice și fizice, în contrast cu interpretările care îl văd doar ca o realizare secundară a unor structuri statice⁵⁷. Balada conține o structură narativă epică cu elemente dramatice, precum personajele (Vodă, Manole, meșterii, soția) și acțiunea (zidirea, surparea zidurilor, rugăciunea lui Manole, sosirea soției, zidirea ei). Repetițiile, ritmul specific și formulele orale funcționează ca elemente de ritualizare inerente formei orale, distinguând narațiunea de vorbirea obișnuită și conferindu-i o semnificație sporită. Actul sacrificiului uman este în sine un topos arhaic cu puternice conotații ritualice. Drama lui Blaga este prin definiție o formă de dramaturgie. Are o structură clasică (acte, personaje, dialog, indicații scenice), iar spectacolul este inerent reprezentării scenice: prezența fizică a personajelor, mișcarea pe scenă, decorul, lumânările aprinse, gesturile. Conflictul interior al lui Manole, dezbaterile sale cu Bogumil sau cu meșterii, și drama soției, Mira, sunt elemente esențiale ale dramaturgiei. Opera rock are o structură clară (prolog, tablouri, epilog) și un libret, care conține indicații scenice ce sugerează o formă de

53. Valer Simion Cosma și Theodor Constantiniu, „«It Was All That I Could Think Of»: Migration, Youth, and Folkloric Entertainment in Rural Romania”, *Studia UBB Dramatica* 67, nr. 1 (2022): 55–56, 65.

54. Bendix, *In Search of Authenticity*, 201 și Cosma & Constantiniu, „It Was”, 62.

55. Eliade, *Comentarii*, 22.

56. Bartosiewicz-Nikolaev, „Reinterpreting”, 60.

57. Bell, *Ritual*, 75.

dramaturgie și spectacol (chiar dacă interpretarea din 2013 a fost concertantă). Spectacolul se bazează pe reprezentația muzicală: forța orchestrei simfonice, energia trupei rock, vocile soliștilor (operă și rock), prezența corului. Folosirea costumelor (salopete, port popular) adaugă un element vizual și simbolic spectacolului.

Semnificația mitului jertfei zidirii, centrat pe *Legenda Meșterului Manole*, evoluează considerabil de la rădăcinile sale arhaice la prelucrările culte și reinterpretările contemporane, dar păstrează o anumită continuitate structurală. Moartea violentă era considerată creatoare, permițând sufletului să-și continue existența într-un nou corp. Construcția unei clădiri era o repetare a actului primordial divin al Creației. Jertfa, adesea a ființei cele mai dragi, era o formă de autosacrificiu divin sau uman. Această semnificație era centrată pe asigurarea duratei, a realității și a participării la ordinea cosmică, iar credințele persistau chiar dacă sensul lor teoretic explicit era pierdut.

Mitul se cristalizează într-o formă literară autonomă, care este balada populară. În varianta românească, mai ales, balada redescoperă sensul străvechi, metafizic, prin elementul dramatic al zidirii propriei soții. Balada funcționează prin structuri arhetipale, nu prin fapte istorice individuale. Ea devine unul dintre miturile centrale ale spiritualității românești, valorificând ideea morții creatoare. Prelucrată cult în drama lui Blaga, balada populară primește noi adâncimi, noi perspective și capătă o profunzime la nivel filosofic. Opera rock preia mitul și îl reinterpretează într-un spațiu intermedial, combinând textul (libretul inspirat din baladă și opera blagiană) cu muzica rock-simfonică, adaptând mitul pentru publicul contemporan și deschizând noi interpretări.

Această evoluție poate fi analizată cu ajutorul unor teorii contemporane. Tranziția de la fundamentul ritual al jertfei zidirii către reprezentările sale artistice moderne poate fi înțeleasă printr-o multitudine de perspective teoretice. Richard Schechner vorbește atât despre ritual, cât și despre spectacol ca împărtășind trăsătura comună de a fi un „comportament refăcut (restaurat)”, adică o acțiune de două ori săvârșită, în care anumite secvențe de comportament sunt desprinse de contextul lor original și reorganizate în cadrul unei noi reprezentări⁵⁸. Modelul lui Victor Turner completează acest cadru. El propune viziunea dramei sociale. Balada și spectacolele derivate din ea pot fi văzute ca aparținând fazei de „redresare”, etapă în cadrul căreia societatea produce versiuni reflexive ale propriilor crize pentru a extrage sens dintr-un amalgam de acțiuni traumatice⁵⁹. Spațiul mănăstirii devine

58. Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology* (University of Pennsylvania Press, 1985). 35–36, 112.

59. Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (PAJ

astfel un spațiu liminal, un „depozit de posibilități” și un „haos fertil” în care normele sociale sunt suspendate pentru a permite nașterea unor noi forme de existență⁶⁰. O perspectivă critică ce avertizează împotriva tendinței de a vedea spectacolul ca pe o simplă degradare a ritualului este adusă de Catherine Bell. Ritualizarea, spune ea, este o strategie socială de diferențiere a anumitor acțiuni prin intermediul „încadrării”, care semnalează publicului faptul că evenimentul poartă o semnificație privilegiată⁶¹. Astfel, spectacularizarea mitului în forme moderne (precum opera rock) nu indică o pierdere a sacralului, ci o modalitate de a crea un microcosmos simbolic, care modelează experiența cognitivă a spectatorului prin fuziune multisenzorială⁶².

Acest proces de transformare este susținut și de cercetări care descriu modul în care societatea transformă creativ ritualul în „artă a spectacolului”, pentru ca să poată fi conservată tradiția prin intermediul recontextualizării scenice⁶³. În contextul românesc contemporan, Valer Simion Cosma și Theodor Constantiniu observă, așa cum semnalat mai sus, că folclorul mediatizat își pierde caracterul rural organic și devine o formă de „entertainment mediatizat” și un instrument identitar⁶⁴. Reconfigurarea în cauză este influențată de o „ontologie a afacerilor” hegemonică, care transformă mitul într-un produs de consum cultural urban ce păstrează însă „nimbul” tradiției ca sursă de legitimitate⁶⁵. În final, analiza intermedială a operei rock-simfonice *Meșterul Manole* (2013) ilustrează sinteza acestor paradigme. Opera reprezintă o transpunere a mitului care combină lumea literară cu cea muzicală și scenică, realizând o *contemplatio mortis* modernă ce are ca scop recuperarea semnificației sacre a sacrificiului într-un format spectacular, menit să răspundă nevoilor de sens ale publicului actual⁶⁶.

Concluzii

Analiza *Legendei Meșterului Manole* arată o continuitate a nucleului mitic al jertfei creatoare, deși forma, semnificațiile secundare și

Publications, 1982), 9, 24.

60. Turner, *Ritual*, 12, 38.

61. Bell, *Ritual*, 157, 160.

62. Bell, *Ritual*, 161, 168.

63. Nurwani, Nurwani, Bakhrul Khair Amal, Abdurahman Adisaputera și Muhammad Ridwan. „The Creativity of Society Making Ritual Becomes Show Art: Transformation of Ratok Bawak Meaning on Minangkabau Society, Indonesia”, *Creativity Studies* 13, nr. 2 (2020): 441, 444.

64. Cosma și Constantiniu, „It Was”, 55–56, 61.

65. Cosma și Constantiniu, „It Was”, 60, 64.

66. Bartosiewicz-Nikolaev, „Reinterpreting”, 57, 65.

contextul se transformă de la ritualul arhaic la spectacolul contemporan. Fundamentul rămâne același: credința conform căreia nicio operă nu poate rezista testului timpului fără un sacrificiu. Cercetarea a urmărit traseul care a pornit de la ritualul arhaic de însuflețire a unui „corp arhitectonic”, bazat pe repetarea simbolică a actului Creației, până la interiorizarea și problematizarea conflictului în drama de idei a lui Lucian Blaga. Evoluția mitului arată faptul că accentul se mută de pe funcția pur metafizică spre o analiză psihologică și existențială, unde Manole nu mai este un instrument al destinului. El devine simbolul creatorului torturat de propria patimă, iar jertfa Mirei depășește resemnarea pasivă a Anei din varianta populară.

În aceeași măsură, lucrarea demonstrează că fenomenul de spectacularizare a baladei nu înseamnă pierderea elementului sacru, ci indică o schimbare firească de funcție culturală, absolut necesară în contextul supraviețuirii mitului în modernitate. Prin intermediul conceptelor de „comportament refăcut (restaurat)” și „ritualizare”, spectacolul contemporan creează un spațiu „liminal” în care spectatorii recuperează „nimbul” tradiției. Această formă de „tradiționalism sintetic” utilizează împletirea multisenzorială a muzicii cu libretul și cu elementele scenice în scopul propunerii unei *contemplatio mortis*, care este în conformitate cu sensibilitatea actuală. Jertfa se transformă astfel într-o experiență atât cognitivă, cât și estetică. Așadar, mitul Meșterului Manole rămâne un proces viu de mediere între tradiție și noutate/schimbare și demonstrează faptul că forța sa de dăinuire rezidă tocmai în capacitatea de a fi re-mediat și reinterpretat continuu.

References

- Alecsandri, Vasile. *Balade (cântice bătrânești) adunate și îndreptate de V. Alecsandri* [Ballads (Old Folk Songs) Collected and Edited by V. Alecsandri]. Tipografia Buciumului Român, 1852.
- Bartosiewicz-Nikolaev, Olga. “Reinterpreting the Myth of Sacrifice for Creation from the Ballad Mănăstirea Argeșului in the Rock-Symphonic Opera Meșterul Manole (2013): Analysis from a Socio-Historical and Intermedial Perspective.” *Creativity Studies* 13, no. 2 (2020): 437–448. <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/srp/article/view/42166/35409>.
- Bell, Catherine. *Ritual: Perspectives and Dimensions*. Oxford University Press, 1997.
- Bendix, Regina. *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. University of Wisconsin Press, 1997.
- Bîrlea, Ovidiu. *Folclorul românesc [Romanian Folklore]*. Vol. 2. Editura Minerva, 1983.
- Blaga, Lucian. *Meșterul Manole: Dramă [Master Manole: A Play]*. Editura Eminescu, 1977.

- Călinescu, George. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [The History of Romanian Literature from Its Origins to the Present]. Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941.
- Cosma, Valer Simion and Theodor Constantiniu. "It Was All that I Could Think of: Migration, Youth, and Folkloric Entertainment in Rural Romania." *Studia UBB Dramatica* 67, no. 1 (2022): 55–80.
- Eliade, Mircea. *Comentarii la legenda Meșterului Manole* [Commentary on the Legend of Master Manole]. Editura Publicom, 1943.
- Eliade, Mircea. *Aspecte ale mitului* [Aspects of Myth]. Translated by Paul G. Dinopol. Preface by Vasile Nicolescu. Editura Univers, 1978.
- Eliade, Mircea. *De la Zalmoxis la Genghis-Han* [From Zalmoxis to Genghis Khan]. Translated by Maria Ivănescu and Cezar Ivănescu. Humanitas, 1995.
- Eliade, Mircea. *Sacru și profanul* [The Sacred and the Profane]. 3rd ed. Translated by Brândușa Prelipeanu. Humanitas, 2005.
- Nurwani, Nurwani, Bakhrol Khair Amal, Abdurahman Adisaputera, and Muhammad Ridwan. "The Creativity of Society Making Ritual Becomes Show Art: Transformation of Ratok Bawak Meaning on Minangkabau Society, Indonesia." *Creativity Studies* 13, no. 2 (2020): 426–436. <https://doi.org/10.3846/cs.2020.10326>.
- Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985.
- Teodorescu, G. Dem., *Poezii populare române* [Romanian Popular Poems]. Critical edition by George Antofi. Preface by Octav Păun, București: Editura Minerva, 1982.
- Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. PAJ Publications, 1982.
- Varga, Zoltan. "Josef Kappl, creatorul operei rock Meșterul Manole: «În aceste vremuri este mare nevoie de alternative»" [Josef Kappl, The Creator of the the Rock Opera Meșterul Manole: 'In these times there is a great need for alternatives']. *Press. Alert*. <https://www.pressalert.ro/2013/07/josef-kappl-creatorul-operei-rock-mesterul-manole-in-aceste-vremuri-este-mare-nevoie-de-alternative/>.