

MASTER MANOLE-VALERIU ANANIA, RELIGION AND ANTHROPOLOGY

Alina Luciana Oltean

PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Valeriu Anania dramaturgy gets his merits in 1982 by Writers Union Award for Playwriting volume Hard of the earth. The two dramatic poems and lyrics Miorița and Master Manole had a change in the late 60s to be staged by Marietta Sadova, herself being a character in the history of Romanian theater.

The action is set in a legendary space but undetermined eternal "sometime long ago, somewhere in the Carpathians". Follows the storyline of infidelity studied religious ballad. Mioritic is striking: a philosophy of merging with inorganic, jubilation "Dacian" in the face of death, humor of the confrontation with death, the cult of love, moral revulsion against ugly. It's a filtered Mioritic a romantic culture and civilization.

It is a mysterious sensual atmosphere in the first part of the poem, as Sburătorul of Helia I. Radulescu, sensuality increases to violent in the final ritual murder.

Keywords: dramatic, death, mysterious, pastoral, theater.

Valeriu Anania (1921), ierarhul cu biografie de scriitor american (a fost chelner, preceptor de copii bogați, mecanic specializat în chiulase de locomotivă, a studiat vioara și Medicina la Cluj, a fost preot misionar al Bisericii ortodoxe române în SUA), a avut precocitate dramatică.

Dintre principalele sale opere dramatice, amintesc: *Jocul fulgilor* (Radio București, înainte de 1939), *Dochia*, 1939, Studioul teatrului național în trei volume: *Miorița*, 1966 (Premieră, 1967, Teatrul Delavrancea); *Meșterul Manole*, 1968 (Premieră, 1969, la teatrul Al. Davila, Pitești); *Păhărețul cu nectar*, 1969; *Steaua zimbrului* 1971 (Premiera 1973, Teatrul Dramatic Baia Mare); *Poeme cu măști*, 1972 (*Du-te vreme, vino vreme*, plus reeditări); *Greul pământului* plus reeditări); *Hoțul de mărgăritare*, 1992 (Teatrul de Stat Turda).

Așa cum reiese din cartea lui Mircea Ghițulescu, „înainte de a împlini 18 ani i se juca la Radio București *Jocul fulgilor*; la Teatrul Ligii Culturale al lui Iorga, piesa *La Furcărie*, și în 1939, la Studioul Teatrului Național, *Dochia*. Cu tot acst debut fulminant, Valeriu Anania nu a avut șansa scenică nici la Lucian Blaga, al cărui direct continuator este.

Dramaturgia lui Valeriu Anania își primește meritele în anul 1982 prin premiul pentru dramaturgie al Uniunii Scriitorilor cu volumul *Greul pământului*. Cele două poeme dramatice în versuri *Miorița și Meșterul Manole*, au avut șansa la sfârșitul anilor 60 să fie puse în scenă de Marietta Sadova, ea însuși fiind un personaj în istoria teatrului românesc.

Poemele sale dramatice pornesc din „pârvanismul” anilor `30, când poeții români descopereau miturile și preistoria românească, mioriticul fiind, în descendența blagiană, conceptul cheie al reprezentărilor stilistice românești. O asemenea sinteză etnică este și *Miorița*, prefațată de Tudor Arghezi, care își încheie elogioasa prezentare cu ideea că teatrul românesc a câștigat „la întâlnirea ciobanilor cu universitarii”, înălțimea literară care îi lipsea. Un poem

dramatic plin de valori spectaculare. Pasiuni violente, conflicte ireductibile, versificație armonioasă, cu oscilații metrice bine studiate, în funcție de semnificația situației dramatice.

Acțiunea este plasată într-un spațiu legendar, dar, nedeterminat, etern, „cândva, demult, undeva în Carpați”, urmează cu *infidelitate* studiată firul epic al baladei consacrate. Mioriticul este pregnant: o filozofie a contopirii cu anorganicul, jubilația „dacică” în fața morții, umorul (suprarealist) al confruntării cu moartea, cultul iubirii, repulsia față de urâtul moral (*Lavru, Vrâncu, Bălușa*). E un mioritic filtrat de o cultură și civilizație romantice.

Este o misterioasă atmosferă senzuală în prima parte a poemului, ca în *Sburătorul* lui I. Heliade Rădulescu, o senzualitate ce crește până la violent, în crima rituală din final. *Miorița* este o „pastorală însângerată în care iubirea și ura, nunta și moartea, tinerețea și bătrânețea sunt răscumpărate de speranța nașterii”¹.

Un bun procent din teatralitatea *Mioriței* vine, de altfel, din versificație, iar prezumtivul regizor al piesei nu are nici un motiv să omită ritmul special pe care îl impune reprezentarea scenică a acestui text. Viziunea asupra baladei nu este atât de realistă și socializatoare ca în *Baltagul* lui Sadoveanu, nici atât de inefabil legendară ca în versiunea „tratată” de Alecsandri.

Anania este preocupat de traseul psihologic al *Răului* ce încolțește și se dezvoltă în conștiința răsturnată a ciobanilor pizmași Vrâncu și Lavru. Faptul că ireproșabilul Moldan a salvat cândva viața lui Vrâncu nu este pentru acesta un motiv de recunoștință ci, într-o abisală reconversie, de ură nesfârșită.

Drama amoroasă se rezumă la faptul că Mioara, mireasa lui Moldan, este dorită și de un alt personaj: Vrâncu. *Miorița* din baladă este acum un personaj feminin, un personaj care reprezintă atât iubirea cât și moartea, prin dragostea care omoară și moartea care iubește. Bătrânii (Novac și Cătălina), părinții nefericitului Moldan, dublează înțelesul morbid al iubirii și al morții.

Mioara, protagonista, e amenințată de ftizie, boala consacrată de romantici. Apare și pata de sânge pe batistă. În asemenea cazuri, autenticitatea restituirii protoistorice este alterată de sugestia unui romantism de opera, astfel încât *Miorița* se apropie de *Traviata*. Moartea, ca nuntire cosmică, pierde înălțime și prinde să coboare pe pământ, printre temele domestice ale dramei burgheze. O oarecare prețiozitate beletristică poate părea nelalocul ei.

Poate chiar aici să fi avut dreptate Arghezi când vorbea despre locul de întâlnire al ciobanilor cu universitarii, înțelegând astfel amestecul dintre autenticitatea restituirii unei spiritualități străvechi cu manierismul literaturii culte. În tratarea marilor mituri românești, dramaturgii au fost ori sau simțit siliți – Lucian Blaga nu face excepție – să renunțe la nedeterminările poetice ale baladelor propriu-zise și să le dea oarecare consistență realistă. Parțial, acest fenomen se petrece și în *Miorița*, unde personificarea unor metafore intangibile din versiunea populară (pentru că dramaticul nu poate exista altfel decât printr-o personificare, prin antropomorfism), cum ar fi transformarea oii năzdrăvane într-un personaj feminin damnat, irosește ceva din viziunea poetică originală.

Vanitatea poetului (pentru că Valeriu Anania rămâne, înainte de toate, un poet) a fost să aprofundeze miturile românești esențiale, dar teatral vorbind, nu va depăși *Miorița*.

Citind *Du-te vreme, vino vreme*, îți dai seama că unele texte folclorice sunt incasabile. Mă gândesc aici la *Tinerețe fără bătrânețe și viața fără de moarte*, o mare povestire filozofică despre moarte și nemurire, despre timp și durată. La Anania, basmul original rămâne un pretext nu atât pentru aprofundarea cât pentru explicitarea unui înțeles adânc, expus atât de simplu și discret în formula anonimă.

¹ Liviu Petrescu, *Miorița*, ediția a IV-a, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999, p. 75.

Intuițiile artistice ale dramaturgului funcționează normal. Acțiunea se petece în prolog, la frontiera dintre viață și moarte, care este, în același timp, frontiera dintre viață și ficțiune, pentru că Făt-Frumos al lui Anania vine de dincolo, dar nu de pe lumea cealaltă, ci din basm, din poveste (cum preferă să spună autorul). Este un spațiu al nimănui păzit de un Caron autohton numit Fârtate (spre deosebire de satanicul Nefârtate al lui Blaga), de fapt, un paznic la hotarul poveștilor.

Învins pentru o clipă, timpul (într-o reprezentare fabulos grotescă numită Juma de om) provoacă dezastre: adulții dau în mintea copiilor și se joacă pe texte luate din folclorul infantil, cireșele cresc cât pepenii și ascund secreții vâscoase, cu viermi uriași, în imagini terifiante de film *horror*. Este o meditație asupra duratei, nu a timpului, cu reprezentări prăpăstioase ca în *Comedia fantasmelor* a lui Dan Botta.

Anania nu este doar un excelent ci, uneori, un excesiv imagist, amenințat de ilustrativism. El pune în imagini orice abstracțiune, așa cum ai pune o melodie pe note. Sunt personificate de-a valma timpul, duhurile, negurile, dorul, figuri din basm (Sfarmă Piatră, Strâmbă Lemne). Aglomerația simbolurilor devine sufocantă și încărcătura filozofică, inestetică. Ideea, atât de fabulos ornamentată, este cât se poate de simplă: aspirația invincibilă a omului spre nemurire este o nebulie care înlocuiește nefericirea finitudinii cu nefericirea și mai mare a nemuririi. Dar abuzul imagistic de care vorbeam are și avantaje dacă ne gândim la personajul Juma de om, un fel de spiriduș shakespearian, Ariel și Caliban la un loc, semizeu și om înjumătățit. El (timpul) nu este în viziunea lui Valeriu Anania nici bun, nici rău, nici agresiv, nici interiorizat. E activ și vesel, grotesc în totalitate, amenințător și benefic.

Cu *Meșterul Manole*, Valeriu Anania își încheie investigația în protoistoria spirituală dedusă din mituri, revenind, cu *Greul Pământului* și *Steaua Zimbrului*, la zorii istoriei documentare. De fapt, la aceeași zonă aburoasă de frontieră ce desparte legendarul de istoric. Valeriu Anania publică *Meșterul Manole* în anul 1968, iar în 1969 este transmis deja de Televiziunea Română, iar în același an, 30 martie are loc premiera la Teatrul *Al. Davila* din Pitești, regizat de Marietta Sadova. În același an, poemul e jucat și la Teatrul *Cassandra*, de către promoția clasei Ion Olteanu a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică București.² Dumitru Micu apreciază că ceea „ce o individualizează la nivelul subiectului și al construcției în raport cu celelalte piese de factură prozodică notabile despre edificarea mănăstirii de la Curtea de Argeș (*Zidirea Mănăstirii Argeșului* de N. Iorga, *Meșterul* de Adrian Maniu, *Meșterul Manole* de Victor Eftimiu, *Icarii de pe Argeș* de Ion Luca) e, desigur, conținutul specific al componentelor sale inventate de dramaturg (și nu împrumutate legendei), al așa-numitelor de către V. I. Propp *mărimi variabile*, modul cum acestea se leagă de componentele neschimbătoare (*mărimile constante*) și ponderea lor în context”.³ Valeriu Anania transpune mitul jertfei în *Meșterul Manole* într-un mod original, el nu reface și nici nu comentează, ci pornește de la un punct primordial-unde omul piere odată cu lumea, moment în care poți urca sau coborî, în care iubirea este prezentă, într-un mod firesc, dar și dezumanizată. Găsim aici o iubire în toate formele: creștinești-păgâne, avem o dragoste care poate învia, dar și ucide. Operele sale dramatice conțin atât elemente din monahism, dar cât și din lume, valorificând universul spiritual al spațiului mioritic, limba arhaică, teme și motive folclorice, credințe, eresuri și mituri.

Mitul jertfei pentru creație îl regăsim atât în mitologie, cât și în teologie, având chiar puncte comune: omul a fost creat atât în mitologia Orientului Apropiat cât și în biblie din două elemente: lutul și celălalt element îl găsim în poemul babilonean *Atharsis* ca fiind sângele unui

² <https://arhivaluceafarulromanesc.wordpress.com/critica-literara/lucretia-bogdan-poemul-dramatic-m>

³ Dumitru Micu, *Prefață* la ed. din 1982 în vol. *Teatru*, vol. I, de Valeriu Anania, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2007, p. 253.

zeu, care avea darul înțelepciunii. În teologi a ortodoxă regăsim ca al doilea element, în *Biblie*, capitolul doi al *Facerii*, suflarea divină creându-l pe primul om. La azteci avem mitul creației unde lumea a fost creată destul de greu din cauza celor patru zei: Quetzacoatl, Xipe Totec, Huitzilopochtli și Tezcatlipoca, care au fost împiedicați de un crocodil femelă, care mânca tot ceea ce ei creau. Astfel că zeii au hotărât să o ucidă, reușind în cele din urmă să creeze lumea tocmai din trupul acesteia.

Regăsim acest mit și la indieni, africani, chinezi, în diferitele religii: astfel că la indieni crearea lumii s-a realizat prin sacrificiul lui Purusha, care avea o mie de membre și capete, care ocupau întreaga lume, Astfel a fost ucis și dezmembrat, iar din capul lui au fost creați brahmanii, brațele au devenit regii, din coapse au ieșit producătorii de bunuri, iar din labelle picioarelor au apărut sclavii. Dezmembrându-l pe Purusha, zeii au pus ordine în cosmos și au creat instituția sacrificiului, ce trebuia repetat fără încetare, pentru a menține ordinea. În mitologia chineză, lumea este rezultatul unui proces îndelungat de evoluție, s-a creat singură și s-a divizat în cele două elemente primordiale, unitare și opuse: yin și yang. Din acestea a apărut lumea și ființele. Mai întâi haosul a luat forma unui ou imens din care a ieșit Pan Ku, primul om, considerat arhitectul universului. La moartea acestuia, părți din corpul său au devenit elemente ale naturii. La africani lumea a luat naștere dintr-un ou cosmic, dar la fel ca și în *Biblie* omul a fost pedepsit și nevoit să îndure viața de muritor deoarece a mâncat din fructul oprit.

Drama este structurată în opt tablouri și se termină cu un epilog. Avem în decursul dramei un citat care desăvârșește conflictul: *Când firea izvodește frumosul măiestrit, / E osândit izvodul să piară-n ce-a rodit*. Locul unde se desfășoară acțiunea dramei este Curtea domnească a lui Neagoe Basarab.

Comparativ cu legenda aceasta este mult mai complexă deoarece nu avem doar jertfa femeii ci mai importantă este zidirea umbrei, fiind vorba „de o percepție eliadescă a adevărului ascuns în mituri, în eresuri, în folclor sau în povești, cum spune Anania, unde descoperă izvorul irațional care le-a dat naștere (Mircea Eliade)⁴”, dar și drama călugărului pictor care realizează icoana Maicii Domnului cu chipul iubirii pătimase pentru nepoata doamnei Milița, precum și drama meșterilor, care fură umbra soțiilor pentru a face piatra să cânte.

Avem și un conflict secundar pe tot parcursul piesei, trăit de călugărul Safirin, care își ucide iubirea, trecând-o în imaginea Sfintei Marii prin conturarea umbrei trupului iubitei pe pânza imaculată. Călugărul renunță la propria jertfă deoarece năzuința lui nu este biserica pe pământ, ci biserica în cer.

Călugărul încearcă să-și îngroape iubirea prin chipul pe care-l redă icoanei, considerând că este mai importantă biserica din cer decât cea pământească. Ana din balada populară devine aici Simina, sora călugărului Safirin, zugravul mănăstirii.

Pe lângă personajele care le regăsim în toate dramele ce folosesc acest mit al jertfei, aici avem personaje noi: Ana este aici Simina, sora călugărului Safirin, zugravul mănăstirii; un alt personaj este Femeia tristă, personaj simbolic care reprezintă arhetipul jertfei. De la început ea cere umbra copilașului său furată de meșteri pe trestie și care a fost zidită în temelie bisericii. Manole nu crede acest eres, dar femeia revine de mai multe ori în primul tablou, în tabloul al III-lea: „*Dați-i umbra înapoi*”, când copilul bolnav este adus în cârcă, apoi în tabloul al IV-lea: „*O umbră furată și-n zid ferecată*”

*La ea cheamă trupul odată și-odată.
Cum trup fără umbră nu poate via,
Nici umbra nu-i vie pân' trupul și-l bea.
Dreptate v-aș cere; județu-i târziu.
În pasărea-suflet doar sufletu-i viu”*

⁴ Mircea Ghițulescu în *Piesa văzută de...*, volumul *Teatru*, vol. I, *Op. cit.*, p. 434

când apare în negru cu o cruce pe vârful căreia se află o pasăre și în tabloul al VII-lea:
„Manole!...Tu, Manole!...

A venit

Pasărea-suflet; grai neauzit

Al tainelor din vechiul zid. Tu știi

De ce zidarii nu-l puteau sfârși?...

Tu știi de ce voivodul tocmai ție

Ți-a dat nemântuită temelie?...

Manole, meștere Manole....iată

Pasărea-suflet îți va spune...Cată

La zborul ei...citește-l...înțelege!..

Dreptate-i tot ce împlinește o lege” când dezvăluie prin zborul pasării-suflet taina prăbușirii zidurilor.

Aici Manole și Simina trec pe plan secundar comparativ cu legenda, aici rolurile principale le revin lui Neagoe Basarab și soției sale, Milița. Manole este doar un creator autentic, „în timp ce Blaga ambiționează o sondare doar a abisului sufletului creator uman, Anania își propune relevarea unei necunoscute tabu a ecuației umane, anume explicitarea procesului creației prin introducerea așa numitei metafore germinale a mitului și a unei transparente teze estetice”⁵.

Apariția femeii a cărei copil i-a fost furată umbra reprezintă debutul dramei, ea îl sfătuiește pe Manole să nu zidească pe un astfel de păcat, dar răspunsul lui era că nu crede în asemenea povești.

Simina află unde va construi Manole: *Pe temelie/De mănăstire veche și pustie*. (Tabloul I). Tot în acest moment află că-i este bolnav copilul și îi cere fratelui său să-l vindece.

În ciuda deciziei pe care o ia Vodă de a nu mai construi mănăstirea, Iovanca îi cere boierului Pârvu să își dea toată averea pentru a o face părtașă la ctitoria lui Vodă, alături de Milița, mătușa ei. Pârvu acceptă. Astfel, mănăstirea se va ridica în cele din urmă, dar: *În orice biruință-adevărată/ O-nfrângere se cere îngropată*.

Safirin prinde umbra Iovancăi pe marginile unei pânze și-i povestește surorii sale că a fost cândva ucenicul lui Leonardo da Vinci, fiind chiar martorul realizării picturii celebre:

...Și rodul

Acesta-i: în icoană trăiește Mona Lisa,

Dar tot aici pierit-a, căci meșterul ucis-a

Mândrețea după fire-n mândrețea după har.

Pricepi, aceasta-i legea cu gustul ei amar:

Când firea izvodește frumosul măiestrit,

E osândit izvodul să piară-n ce-a rodit.

Aici, pe pânza asta și-n zid am să închid

Eu umbră, umbra doamnei, s-o-nchid și s-oucid! (Tabloul II)

Manole își vede transfigurată mănăstirea în imaginea femeii care-și ridică pruncul să prindă luna:

...Și iată,

Din trupul tău cu veșnică-zidire

Crescu-n văzduh biserică subțire.

Din capete cu plete lungi pe spate

Crescură turle drepte și-nflorate.

Zburară brațe mici de zodier,

⁵ L. Bâgiu în *Meșterul Manole: creatorul vs. omul creator*, în revista *Saeculum*, nr. 5-6/2006, p. 79.

Și turle noi se răsuciră-n cer.
 Din ie, din veșmânt, din cingătoare,
 Mândreți de piatră se căzneau să zboare,
 Iar de pe umeri fragezi, cu altițe,
 Se revărsau cununi cu șurubițe
 Și râuri împlețiți și desplețiți
 În ochii mei flămânzi și năpădiți...
 Simino, azi prin tine har intrat-a

În visul meu!...Biserica e gata!...! (Tabloul II). Simina își amintește despre premoniția lui Safirin și se sperie.

Laitmotivul dramei este umbra, spre deosebire de baladă, fiind vorba „de o percepție eliadescă a adevărului ascuns în mituri, în eresuri, în folclor sau în povești, cum spune Anania, unde descoperă izvorul irațional care le-a dat naștere.”⁶

imina îl apără pe Safirin de Iovanca. Șantierul este prezentat în tabloul al III-lea, soțiile vin cu mâncare, dar cea zidită va fi soția lui Manole, la fel ca în baladă.

„Noutatea acestei opere dramatice, construite din versuri solide ca niște bârne, încheiate cu meșteșug și pline de încrustații argheziene, provine din dedublarea personajului principal, Manole, într-o persoană nouă, părintele Safirin. Aceștia, împreună cu perechile lor feminine, Simina, respectiv Iovanca, formează un careu de opoziții, din care se naște de fapt toată mișcarea piesei. În simetrie cu dedublarea personajului central, se înalță aici două edificii: căci tot un templu zidește și Safirin, și tot pentru veșnicie, numai că al propriului său trup, neprihănit.”⁷

Iovanca și Simina reprezintă creația identificată cu feminitatea care inspiră și jertfește, prima relevând latura demonică, a doua latură serafică, neprihănită a feminității. Amândouă au un elan vizionar de a câștiga supremația asupra creației și creatorului. Supremația se obține prin transferul imaginii în cazul Iovancăi în arhetip, iar în cazul Siminei prin transferul sufletului ei în corpul bisericii. Iubirea Siminei este adusă pe altarul jertfei, prin moartea rodului ei, pruncul Manolaș. Arta prin creație îți cere sacrificiu total. Există o concordanță între sacrificiul Familiei Sfinte care stă la baza întemeierii creștinismului și sacrificiul familiei lui Manole care asigură veșnicia mănăstirii.

Safirin își sacrifică doar iubirea comparativ cu Manole care-și sacrifică copilul, pe soția sa și chiar pe el însuși. Acest personaj este omonimul sculptorului Andrei Galea din piesa cu același titlu, scrisă de Octavian Goga. „În felul acesta Safirin reprimă instinctul animalic din propriul trup, dedicându-se exclusiv creației, care presupune asceză, dăruire fără alternative”⁸

Odată cu apariția lui Neagoe, Simina îi cere socoteală pentru prețul creației, dar este sfătuită de doamna Milița:

Iubește-ți nu soțul, ci dragostea lui,
 Pe-aceea iubește-o! Doar astfel te sui
 La dragostea-naltă, jertfelnică, sfântă
 Această-i dreptatea! De stăruie, cuvântă! (Tabloul IV)

Iovanca se răzvrătește și îi dezvăluie iubirea lui Safirin, care nu o acceptă pentru că iubirea lui era prețul creației sale. Cu toate acestea ea dorește să-l înfrunte pe Dumnezeu, ea râvnește nu

⁶ Mircea Ghițulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura Albatros, București, 2000, p. 94.

⁷ Valeriu Cristea în Piesa văzută de..., *Op. cit.*, p.432 apud *Gazeta literară*, nr. 38/1968

⁸ *Un teatru poetic*, în *Dramaturgi români contemporani*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1983, pp. 252-254.

sfînțenia ci pe sfânt. Îi cere o zi din viața lui Safirin, dar acesta, incoruptibil renunță și pleacă în lume:

*Mă ucizi?... Acolo-n pânză?... În icoană?... În culori?...
Ah, Simina!... Ea, ea-mi spuse c-o să pier, că mă omori
Într-un spor de frumusețe....Și de ce să mor? Nu sunt
Vinovată!... Ea dărâamă!... Că eram ca un pământ
Care nu-și cunoaște taina aurului îngropat;
Și-a venit atunci Simina și-a zis: iat-o!, și-a jucat
Auru-n vâpăi albastre...Și de-atunci, mereu, într-una
Joacă aurul și arde și se-ngână-n cer cu luna
Și cu iadul în adâncuri...Ah, de ce mi-a spus?... În Blid
Câte-și rostul, nu-n icoane!(Tabloul V)*

Prin ctitorirea bisericii și renunțarea la avere nu-i aduce Iovancăi desăvârșirea spirituală, deoarece ea-și construiește biserica pe pământ, nu în ceruri. Patima ei pentru Safirin reflectă tocmai condiția limitată a omului. Manole, în schimb este un creator desemnat și-l îndeamnă și pe Safirin să se mistuie prin mănăstire. Safirin îl acuză de necredință în Dumnezeu: *Anticristu-i/ În ochii tăi.*

Dumitru Micu conchide: „Ceea ce se petrece acolo reprezintă, în sistemul de judecăți rezultat din evoluția acțiunii dramatice, proba vie a justeței modului în care Safirin înțelege raportul dintre viață și artă, eros și creație, învederând inevitabilitatea sacrificiului. Fascinat de frumusețea Iovancăi, incoruptibilul călugăr o așază, detașată de trupul ce o conține, în icoana Precistei. Prin aceasta, el o restituie pe femeie prototipului ei, *ucigând-o* ca existență fenomenală”⁹

Bolțile se prăbușesc din nou, ca răspuns la monologul Siminei, în concurență cu creația:

*Frumoasă ești! Dar nu mi-l iei! Ai vrea
să mi-l răpești, crezând că viața mea
Nu-i mai de preț ca piatra măiestrită.
Dar eu, și eu pot izvorî ispită... (Tabloul VI)*

Visul din baladă este înlocuit cu femeia în negru, care-i descoperă lui Manole zborul *păsării-suflet*, pasăre ce-i arată meșterului un joc de umbre, care cer să se zidească un suflet viu. Meșterii sunt hoți de umbre și suferă consecințele faptelor lor și fac jurământul celei dintâi venite:

*Știți voi ce știu femeile-strigoi?:
Că-n timp ce ele visul ni-l adapă,
Mândrețea lor în visul nost' se-ngroapă.
Și nu ne iartă, meșteri mari!, nu iartă!
În zidul dărâmat, în bolta spartă
E semnul crunt al răzbunării lor!(Tabloul VII)*

„Mitul meșterului îl interesează pe Anania numai în măsura în care își poate ilustra teoria umbrei (...) Valeriu Anania dublează însă sacrificarea umbrei cu a corpului. Oricum *umbrologia* din Meșterul Manole este o mare ofertă regizorală.”¹⁰

Simina este cea care ajunge prima și odată cu această veste vine și Pârveu care anunță că Iovanca s-a otrăvit. Soția meșterului își lasă copilul, pe moarte acasă, pentru a veni cu prânzul la Manole. Ea vede pictura cu chipul Iovancăi, dându-și seama că meșterii vor să-i fure umbra, însă o zidesc

⁹ Dumitru Micu, *Scurtă istorie a Literaturii Române*, vol. IV, Editura Iriana, București, 1997, pp.36-37.

¹⁰ Idem

de vie. În vuietul furtunii se aude un clopot bătând rar. Clopotul ar putea anunța moartea jupânei Iovanca sau a pruncului Manolaș.

Epilogul anunță întoarcerea lui Safirin, care-și caută sora și-și dă seama unde este zidită. Reclamă moartea Siminei lui Neagoe, dar nu este lăsat să spargă zidul. Cei zece meșteri sunt urcați la porunca lui Vodă pe schelă, apoi poruncește să se ridice scara, cerându-le să-și mărturisească fapta:

Miezul vieții

Nu-i frumusețea, ci dreptatea. Sus! (Epilog)

Vodă le cere să desprindă fiecare bucată de zidire ca să afle femeia zidită în zid, dar apoi, dorește refacerea mănăstirii. Manole se opune. Astfel, obține mărturia lui:

Un templu poți să-l faci de zece ori,

Dar dragostea ți-o-ngropi numai o dată. (Epilog).

Meșterii își fac aripi de șindrile și se înalță în zbor, recâștigându-și mântuirea și nemurirea întru desăvârșirea mănăstirii. Prin însăși moartea omului creator mănăstirea nu se mai dărmă, trece în ființa neamului românesc. Doamna Milița și femeile își desprind podoabele și le pun pe o tipsie. Ultimul gest al oamenilor este revelator în ideea că toți dăruiesc ceva veșniciei, pentru ca mănăstirea să dăinuie, simbolizând unitatea de sacrificiu a poporului român.

Piesa a fost scrisă în memorie de către dramaturg, întemnițat la Aiud, în 1964. Pentru Valeriu Anania, așa cum afirmă în mărturisirile sale, scrierea dramei a fost un mod de supraviețuire și de depășire prin spiritual a condiției umane ajunse la limita existenței.

Prin revelația asupra umanului implicat în creația prin sacrificiu, atinge în anumite privințe sublimul artei filozofice blagiene în drama cu același titlu, punând la temelie opera etnicul românesc.

În *Meșterul Manole*, înainte de a scrie o dramă, Anania ilustrează o teorie ce are și nu are legături cu baladă. Schema narativă consacrată este dirijată în așa fel încât să ilustreze o „teorie a umbrei”. *Umbra* este leitmotivul cu înțelesuri ramificate al dramei. Pe de o parte, este vorba de o percepție ce aparține lui Eliade, a adevărului ascuns în mituri, în eresuri, în folclor sau în „povești”, cum spune Anania, unde descoperă „izvoul irațional care le-a dat naștere”.

Păcatul e că vechile înțelesuri și le-au pierdut. *Doar umbra lor mai geme...* Identificarea *umbrei* din marile mituri românești este motivația fundamentală a dramaturgiei lui Valeriu Anania. „Teoria umbrei” ca metoda de investigație în enigmistica miturilor devine, în *Meșterul Manole*, teoria estetică ce poate fi redusă la ideea transfigurării artistice: arta nu transcrie realitatea, ci este umbra ei sau, mai exact, este umbra „furată” a vieții.

În contrasens cu accepția uzuală, umbra nu este zona inconștientă a corporalității, dimpotrivă, esența ei. Ideea te duce cu gândul la fenomenul exploziei atomice care spulberă corpul dar conserva umbra victimei dispărute. „Furtul umbrei” care asigură temeinicia creației este una din superstițiile obsesive ale zidarilor din *Meșterul Manole* și nu numai al lor.

Cu *Greul pământului*, Valeriu Anania iese puțin din poveste pentru a se apropia de istoria atestată. Prezența lui Ioniță Caloian, șef al statului vlaho-bulgar, a lui Asan și Petru și al fratelui acestora este jumătate istorie, jumătate ficțiune. El vine deopotrivă din istorie (conduce, pentru un deceniu, statul menționat așezat în coasta Bizanțului pe la 1200) și din „poveste”, din *legendă Caloianului: Dacă n-aș mai crede în povești, n-aș mai crede în nimeni* – spune personajul.

Personajele reale (istorice) trăiesc laolaltă cu duhuri ale pământului pe un țarm fermecat. Este o protoistorie românească sud-dunăreană, așa cum *Steaua Zimbrului* va fi o istorie timpurie a românilor de pe vremea lui Bogdan și Dragoș. De fapt, este vorba de un pretext pentru sistematizarea unor eresuri, a unei mitologii străromâne transformate într-o religie telurică, fundamentată pe „sufletul pământului”.

Este și o narațiune aventuroasă în *Greul pământului*, cu imagini violente de la curtea bizantină a lui Isac, Anghel și Alexie, împărații din aceeași familie, care se căsăpesc unii pe

alții, cu ecouri ale cruciaților care atacă Constantinopolul în drum spre Sfântul Mormânt, dar și un sentiment ecumenic pe care îl poartă în sine Ioniță față de biserica Romei și biserica răsăriteană, sentiment foarte apropiat omului religios care este Valeriu Anania.

BIBLIOGRAPHY

Anania, Valeriu, *Teatru*, vol. I, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2007

Bâgiu, L., în *Meșterul Manole: creatorul vs. omul creator*, în revista *Saeculum*, nr. 5-6/2006

Cristea, Valeriu, în *Piesa văzută de...*, Op. cit, p.432 apud *Gazeta literară*, nr. 38/1968.

Ghițulescu, Mircea, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura Albatros, București, 2000.

Micu, Dumitru, *Scurtă istorie a Literaturii Române*, vol. IV, Editura Iriana, București, 1997

Petrescu, Liviu, *Miorița*, ediția a IV-a, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999.

Limes, Cluj-Napoca, 2007.