

## Personaje secundare în *Meșterul Manole*, de Lucian Blaga: Mira, Găman

Lucian Vasile BĂGIU\*

**Key-words:** *creation, church, earth, masons, sacrifice, woman.*

### 1. Ingenuitate angelică și/sau valență stihială

Titus Bărbulescu identifică tema femeii mântuitoare în dramaturgia lui Blaga, rolul ei părând a fi mai mereu acela de a izbăvi „nebulia bărbatului”, de a-i arăta o cale de mântuire, chiar dacă ea va fi jertfită în această trecere (Bărbulescu 1997: 92). Fapta femeii mântuitoare constă în a lumina conștiința tulburată a bărbatului, de a o conduce la punctul de ruptură eliberatoare sau mântuitoare. În cazul Mirei jertfa ei ar fi cu atât mai sfâșietoare cu cât ea nu fusese niciodată de acord cu aceasta.

Interpretarea semnificației acestui personaj rămâne aparent constantă în conștiința criticii literare:

Nevasta Meșterului e cea mai pură figură din teatrul lui Blaga. [...] Mira e femeia-copil, candoarea însăși, e viața pe care o iubește Manole și pe care ea o apără așezându-se cu nevinovăție în cale destinului pe care nu-l înțelege (Gană 1976: 355–364);

În contrapunctică armonizare cu demonicul Manole, Mira reprezintă candoarea desăvârșită unde demonicul nu are acces. [...] Mira rămâne (ca în varianta Alecsandri) o întrupare a inocenței și – prin acest statut caracterologic amplifică uluitor rezonanțele tragediei. [...] ipostaza paradisiacă a omului, opusă demoniului Manole (Ciompec 1979: 133–135).

De la prima apariție în *istoria* dramei, Mira se și raportează premonitoriu la biserică, aparent glumind cu Manole („s-ar putea întâmpla ca într-o zi – pe ea s-o numești Mira, iar pe mine – biserica ta. Și zăpăceala ar fi cumplită – ha-ha!” I, 3). În aceeași scenă Mira emite și ipoteza prin care prezumtiva ei moarte i-ar înlesni meșterului creația („să zicem, atunci, că fără veste aș muri. Știu că nici o altă femeie nu ți-ar putea fi mângâiere. Dar cel puțin turlele, turlele s-ar ridica atunci mai subțiri, cerându-mă înapoi cerului”, I, 3).

Niciodată consimțirea la jertfă n-a fost mai ambiguu formulată; vorbele o afirmă fără echivoc, dar construirea scenei ca joc anulează seriozitatea spuselor; cum comportarea ulterioară a Mirei nu confirmă nimic din ceea ce spune acum glumind (?) – suntem în plin mister (Ciompec 1979: 138).

---

\* Universitatea Norvegiană de Știință și Tehnologie, Trondheim, Norvegia.

Jucând pe spatele lui Găman, din dorința de a risipi îngândurarea Meșterului, Mira exprimă o alegorie anticipativă, chiar dacă pentru ea totul nu este decât o experiență ludică, „un fel de extaz ștregăresc”:

Tu ești pământul marele, eu sunt biserica – jucăria puterilor! Seninătate – vreau [...]. Vreau să se sfârșească odată povestea aceasta de spaimă și tristă nebulie;

Vezi ce bine mă țin, și nu sunt nici var, nici cărămidă. Seninătate – când sunt între voi! Și puțină lumină! [...]. Nu m-am prăbușit. Trupul meu e întreg, arcurile întinse, os nu s-a spintecat – stâlpii sunt drepti! Răbdare numai întunecaților. Și într-o zi nici biserica n-are să se mai năruie. Cum ar putea să stea, dacă nimenea nu lucrează râzând la ea? (I, 3).

Femeia care nu a născut în cei șapte ani de fericire alături de Manole tocmai și-a anticipat unica naștere, de factură estetică. „Seninătate” și „lumină”, lexeme ce revin în monologul ei, sugerează acea plenitudine a ființării pe care o va zămisli când va înălța în lumină odorul ei absolut, biserica. Însă unicul vlăstar al creatorului și al femeii sale iubite, creația artistică, le va răpi amândurora destinul ființării în dimensiunea devenirii și-i va proiecta dincolo de tărâmul mărginirii. Este aici anticipată și durerea desăvârșirii, nu doar seninătate și lumină. Eugen Todoran interpretează astfel momentul: „Poetic vorbind, scena nu este decât o metaforă a jertfei împlinite de om cu bucuria de a construi, deci cu sentimentul eliberat de teroarea superstiției” (Todoran 1985: 104).

Însă Dan C. Mihăilescu își asumă o interpretare originală a rolului care îi revine Mirei în dezvoltarea conflictului dramatic. El o consideră, în scena amintită, drept o alternare de ipostaze ale naturii apolinice și dionisiace, care vor conduce, în episodul jocului pe spinarea lui Găman, către relevarea daimoniei personajului surprins într-o „incantație bachanală”:

Dar mai ales jocul ei de exorcizare a pământului, ipostaziat în urieșenia însonmurată a lui Găman, jocul eliberator de energii și ritual-homeopat, ce-și are obârșia în aceeași combustie instinctuală teribilă care-o făcea pe Nona să alerge goală sub șuvoaiele ploii, mai ales în acest joc, așadar, apare cel mai pregnant natura daimonică întrupată și în Mira, atât în gestică dansului, cât și în formulele folosite. / Formularea autorului – „într-un fel de *extas ștregăresc* sare cu picioarele pe Găman” (s. n.) – anulează șăgălniciile ca atare prin suprapunerea jocului pe un fond arhetipal, cel al ritmurilor de fertilizare, racordând-o astfel pe Mira la condiția ritual-matricială a Zemorei. Ingenuitatea „angelică” a Mirei este doar una din fețele personajului, cea de-a doua fiind cea care s-a însoțit *in fact* cu Manole, consunând cu energia luciferică a acestuia (Mihăilescu 1984: 98).

Pentru a face dreptate unuia dintre cei mai rafinați interpreți ai spiritului blagian în imediata contemporaneitate a manifestării acestuia, atunci va trebui să precizăm că o intuiție remarcabilă cu privire la simbolismul Mirei a avut-o Vasile Băncilă, atunci când o considera, în eseuul său, *Lucian Blaga – energie românească*, drept o „valență stihială” (Băncilă *apud* Popa 2003: 66).

Cel de-al doilea moment semnificativ al prezenței Mirei în *istoria* dramei îl constituie apariția voluntară și asumată a acesteia între Zidari, la locul prezumat al sacrificiului uman. Știind despre jertfa convenită de toți meșterii, Mira vine să o împiedice, fără a-și imagina că ea ar putea fi cea sacrificată ritualic

Așadar, totul e adevărat? Vă este cugetul încărcat și stați în rușinare. Unde-i omul pe care l-ați prins? Am venit să fiu mărturie acestei întâmplări neomenesci. Se pare că starețul Bogumil n-a mințit. [...] Starețul mi-a spus credința ce umblă printre oameni, îndemnul lui și hotărârea voastră, dar totul e așa de neomenesc, că nu e cu putință [...] N-am crezut – și totuși am venit, am venit să împiedic asemenea faptă!, III, 3.

Ca o ironie dramatică a inocenței și a naivității Mirei, femeia își imaginează că prezența ei la locul faptei i-ar putea încurca pe meșteri în planurile lor („Nu-ți poate fi spre bucurie că sunt aici [...] o nouă piedică în planurile voastre”, III, 3). Argumentul ei major în zădărnicierea jertfei asumate de Zidari îl constituie interdicția morală a preceptelor creștine („Vrei să schimbi pravili scrise cu fulger – ca să izbutești în meșteșug? [...] crezi că poruncile de dincolo, au devenit de prisos din pricina prăbușirilor de aici?”; „În adevăr, oameni și creștini, v-ați putut gândi? Astăzi, când toată lumea e creștină, ați voit cu tot dinadinsul să [...] Astăzi, când nu mai este păgân și până și copacii și dobitoacele sunt creștine?”; „Vreți să tociți tablele de pe munte?”, III, 3). Când se lămurește, prin tăcerea tuturor Zidarilor, că jertfa într-adevăr a fost hotărâtă, atitudinea Mirei se nuanțează vizibil, „șăgălnicia ei speriată se schimbă în fior, cu un țipet”, iar principalul ei raționament în recuzarea jertfei rămâne viața ca principiu insurmontabil („Voi rămânea aici și n-am să îngădui stingerea omului, că omul nu-i o lumânare de stins cu două degete muiate în apa spurcată a gurii”; „Vreți să înăbușiți poruncile ce ni le cântă tot sângele din trup? Nu, nu se poate!”, III, 3). În ceea ce privește creștinismul, Mira exprimă și imposibilitatea de a relaționa fapta zidarilor la consacrarea transcendentă („Parcă Dumnezeu s-a întors acum cu spatele către noi și stăm în umbra lui”, III, 3). Deducem de aici, o dată în plus, că fapta meșterilor Zidari este rezultatul liberei lor opțiuni și nu al predeterminării.

Mira însă dă glas, involuntar și inconștient, tocmai esenței necesității jertfirii vieții, deși ea nu îi înțelege resortul intim sau, mai precis, îl repudiază programatic și principial: „Manole, ai mai văzut minuni înălțate pe moarte?” (III, 3). Minunea Meșterului, creația sa artistică, biserica, reclamă tocmai jertfirea vieții ca fundament, deci și moartea intrinsec. Dar, pentru Mira, aparent principiu exclusiv al vieții, această logică este caducă.

Anticipativ, alegoric și empatic Mira va intui tocmai situația sa într-un straniu moment în care își imaginează că o femeie deja va fi fost zidită de meșteri („Vreo femeie în trecere ați răpit. Glasul s-a auzit. Manole, izbăvind ființa închisă, pe mine mă izbăvești. Cărămida o strânge peste piept și nu mai găsește aer. [...] Ea a plecat poate să aducă vreo veste și voi ați silit-o să intre în zid”; „Am auzit un vaier în zid. Acum nu mi s-a mai părut. Am auzit vaierul”, III, 3). Într-o scenă de maxim dramatism, Mira, întruchipare ingenuă a inocenței și a încrederii în valențele pozitive ale vieții, se amăgește că va fi martor al celebrării construcției înfăptuite, când, în fond, își exprimă, poetic și premonitoriu, propria neantizare ca ființă o dată cu împlinirea patimii creatoare a meșterului („Pe la Sâmpetru? Clopote [...] Cel mic, eu vreau să-l trag mai întâi. Într-o duminică mă voi sui să-l trag la întâia liturghie”; „Cine-l va auzi? Îl va auzi mama care a fost, și copiii noștri cari vor veni. Manole, ce bucurie!”, III, 3). Acceptarea voluntară a jertfei de către Mira imaginându-și că totul e un joc, „ca un copil”, sporește dramatismul scenei („Am să mă joc cu voi cum

doriți”; „Ah, și picioarele cum îmi tremură! Tot trupul îmi tremură ca o apă – și de spaimă curată, și de bucuria că nu e nimic. Altădată să nu mai glumiți cu atâta cruzime!”; „Va ține mult jocul?”, III, 3).

Tandra mirare în fața enigmelor (s-ar putea ca sonoritățile onomasticii să nu fie alese la întâmplare), aspirația imperioasă spre lumină, acceptarea jocului de-a ziditul cu o sublimă inocență (după încercarea de a se opune imolării unei ființe vii în temelia edificiului) – toate acestea ne mențin în sfera candorii desăvârșite și conferă ultimei scene în care apare Mira un tragism aparte. Personajul pare descins din zone paradisiace într-un infern pe care nu-l înțelege, dar îl purifică prin simpla sa prezență (Ciompec 1979: 135–136).

Dan C. Mihăilescu interpretează bivalent episodul jertfirii Mirei, relevând, prin raportare la omul creator, dubla funcționalitate îndeplinită de femeie în acest context:

Dincolo, însă, de faptul că ea, prin jertfire îl „absolvă” pe Manole de pământ, de efemer, Mira este o continuă forță esențială pentru Manole, noima condiției sale de a fi și de a MAI rămâne al pământului. Pentru că, dacă Zidirea este rostul *spiritual* al lui Manole, Mira este rostul *însuși* al ființei lui (Mihăilescu 1984: 100).

Această afirmație poate fi relaționată, mai degrabă disociativ decât asociativ, aceleia a lui Ionel Popa, care încearcă să interpreteze personajul în logica filosofiei culturii specifice autorului:

Dacă mai auzim ecourile filosofiei blagiene atunci putem afirma că Mira reprezintă ființa umană aflată în orizontul lumii date, al imediatului. Ea este ființa aflată în stadiul existenței pentru existență. Mira se află, ca ființă umană, în pragul saltului ontologic. Cel care va trece pragul în orizontul misterului și pentru revelare prin destinul creator este Manole. El, ca oricare altă ființă umană, mai are nostalgia – amintirea celui alt orizont. Manole este spiritul care se desprinde de femeia-natură în virtutea destinului său de ființă plăsmuitoare de cultură. În plan mitico-poetic *jertfa* este metafora „mutațiunii ontologice”, a „saltului” din primul plan în al doilea orizont. Mira și Biserica sunt două metafore gemelare tocmai în lumina celor afirmate. [...] Mira, prin toate atributele acordate, este o metaforă plasticizantă. Femeia-biserică este un mit semnificativ (Popa 2003: 66–67).

Se poate realiza și o apropiere a necesității jertfirii Mirei de o credință antropologică preistorică, ce întruchipează pământul ca Zeiță Mamă, semnificând fecunditatea, puterea de zămislire a naturii care moare și reînvie în fiecare an, prin cultul acestei zeițe oamenii celebrând victoria vieții asupra morții. Dar de aici și ideea că orice lucru nou creat este o și formă a morții, nu doar a vieții, iar teama de desăvârșire a construcției ar putea fi interpretată ca o teamă de moarte (Todoran 1985: 104-105). Dar pentru Manole imaginea femeii-biserică are cu predilecție semnificația împlinirii destinului său de creator, a patimii zămislirii de frumusețe care necesită libera sa opțiune de a sacrifica viața:

În piesa lui Blaga chemarea pământului, în imaginea femeii-biserică, împlinește destinul de creator al meșterului Manole. [...] Interpretând metafora mănăstire-femeie prin semnificația originară a mitului, ca o patimă a omului pentru zămislire, ridicarea lăcașului din suferința morții apare ca o luptă a lui pentru cucerirea eternității prin propria faptă creatoare, care-i consumă întreaga ființă într-o

pasiune nesupusă nici unei opreliști de teama puterii divine; pasiune „compensată” în elanul demonului creației de conștiința că pentru o operă mare nici o jertfă nu e prea mare (Todoran 1981: 220–221).

Exegetul Dan C. Mihăilescu propune o posibilă interpretare a relațiilor feminin-masculin în dramaturgia lui Blaga:

o problematică axată la modul cel mai profund pe *instinctualitate*, cu antenele întinse în direcția aceluși „Geist des Fleisches” (spirit al cărnii) mărturisit de Wedekind, capătă expresia acută a unei *spiritualizări* (Mihăilescu 1984: 102).

În *Meșterul Manole* elanul creator spiritual altfel covârșitor nu ar fi în fond decât emblema unei sanguinități dramatic-sublimate, consumate frenetic și generând rezolvări de extremă.

Pentru final considerăm însă deosebit de interesant și de semnificativ faptul că Eugen Todoran, în ultimul său studiu dedicat dramaturgiei lui Blaga, reușește identificarea unei paradigme mitologice complementare specifice folclorului românesc, ce ar fi păstrat urmele unui străvechi cult păgân al naturii:

Prin urmărirea substratului mitologic cel mai adânc al motivului folcloric, se poate spune că, într-o viziune dialectică a naturii, specifică materialismului naiv păstrat ca substrat în reprezentările mitologice, eroismul vieții din *Miorița* se întâlnește cu eroismul morții din *Meșterul Manole*, căci, în sens originar, „natura-biserică” din prima poezie și „femeia-biserică” din cea de a doua nu reprezintă decât unul și același principiu al existenței privită în devenirea ei veșnică: „natura-femeie”, adorată din timpurile străvechi ca zeiță a nașterii și a distrugerii. În creația folclorică românească omul simte chemarea ei în două forme aparent opuse: ca dragoste de viață, care *acceptă moartea*, la gândul că ea face din „cer” o limită „de sus” a pământului, și ca acceptare a vieții care *îvinge moartea*, la gândul că ea face din „pământ” o limită „de jos” a cerului – deci una și aceeași chemare a vieții pământești, care face din moarte o nuntă în mijlocul naturii, ca în *Miorița*, o nuntă în care viața învinge moartea, ca în *Meșterul Manole* (Todoran 1985: 112–113).

## 2. *Imago mundi* sau „fantasticul plin de sens”

Găman este întruparea și expresia credinței ancestrale, întunecate, a htonicului, la care face referire Bogumil prin absconsele „puteri ale pământului”. Dacă la Bogumil credința apărea încadrată în datele creștinismului, dar ca erezie, prin Găman ni se prezintă frust, nemediat, păgânătatea credinței telurice. Însăși înfățișarea personajului în *istoria* piesei pare a face parte dintr-o altă logică, cea „fantastică”, de ficțiune, de eres, „figură ca de poveste” (I): „Se scutură fantastic, împrăștiind din lână nisip și pământ” (I, 1), articulează sunete bizare în somn, contrazicând astfel deopotrivă limbajul uman și logosul primordial. Găman nu face parte dintr-o tentativă de configurare a unui univers realist, determinat istoric, ci vine direct din atmosfera mitică a dramei: „Manole: Zmeul nostru bătrân” (I, 1); „Bogumil: Păcat că are doi ochi în loc de unul la rădăcina nasului, altfel căpcăunul ar fi întreg și fără meteahnă!” (I, 1); „Manole: Tu ești zmeul meu bătrân și sfânt. Culcă-te, sau întoarce-te iar, întoarce-te iar de unde-ai venit. În păduri cu bărbi și cu iezero – e locul tău, unde sălbăticiunile își bagă botul în sicriile apelor” (I, 2). Ireal și halucinant, fascinează prin sugestia autenticității unei lumi ale cărei repere par a

ne fi străine, dar care ne captivează prin trăsăturile sale specifice și astfel suntem constrânși să-i acordăm credit.

Cu toate acestea avem o atestare a motivului de inspirație al dramaturgului în configurarea acestui personaj, anume un sătean din universul nu mai puțin magic și fantast al copilăriei autorului, după cum reiese din memorii:

Găman, ciudatul sătean, de care ne temeam ca de-o ființă cu legături prin tărâmurii demonice. Cineva l-ar fi văzut – nu se știa niciodată cine era acest Cineva care vedea totul – cineva l-ar fi văzut, zic, în bătaia lunii, schimbându-se în priculici printre mormintele cimitirului. S-a dus Găman într-adins acolo, căci numai pe înclinarea unui mormânt putea să se dea de trei ori, invers, peste cap. Și-o făcuse Găman, dar după ce și-o făcuse, el nu mai era Găman, ci un Găman cu cap de câine. Iar Gămanul cel cu cap de câine se duse la râu, și plescăind din limbă, aidoma câinilor, aduna de jos în sus șuvița de apă, ce mai curgea, și care din clipa aceea adunată a rămas, căci pe urmă un timp n-a mai curs. Iar priculiciul s-a întors pe drumul lui, s-a dat peste mormânt, schimbându-se iar în Gămanul cel adevărat. De atunci Găman râde, și nu știu de ce, râde aiurea prin sat (Blaga 1973: 65)

Constatăm că anterior valorificării acestei reminiscențe, mai degrabă magice decât realiste, în construirea personajului Găman din *Meșterul Manole*, Blaga întocmise o primă variantă artistică a sa prin Ciobanul din poemul dramatic *Zamolxe*, care se transforma noaptea în... priculici.

Receptarea critică a semnificației acestui personaj rămâne relativ constantă: „personificare a instinctului pur, ființă vegetativă, somnoroasă care percepe intuitiv tainele firii” (Ciompec 1979: 121); „Apărând din prima scenă ca un «alter ego» al starețului Bogumil, Găman nu este decât o reprezentare simbolică a pământului” (Todoran 1985: 103); „stihie întrupată” (Mihăilescu 1984: 117). George Gană îl încadrează chiar într-o tipologie:

Găman e din speța Moșneagului din *Tulburarea apelor*, a personajelor blagiene cu puteri magice (el „ghicește faptele depărtărilor”), viziunile lui sporesc atmosfera terifiantă ce apasă de la început asupra lumii din *Meșterul Manole* (Gană 1986).

Dincolo de aceasta, se impune constatarea a două aspecte specifice personajului Găman: modalitatea de articulare, vorbirea sa incomprehensibilă, precum și primordialitatea absolută în a recepta necesitatea jertfei. Cu referire la prima întâlnim posibilități complementare de interpretare. „cuvinte de neînțeles, ca ale formulelor magice folosite de oamenii societăților străvechi pentru împăcarea spiritelor potrivnice lor” (Gană 1986), „valoarea de rostire poetică-păgână” (Mihăilescu 1984: 117), cum ar fi: „A-u, a-u, a-u!! *Pomilui nas, Boje moi!* Tăria albastră a lumii plesnește, bul-bul-bul se suge balta!”; „(un sunet prelung, sinistru, nearticulat; imită zgomotul ce-l aude sub pământ): a-u, a-u, a-u!!! Râcăie sub pământ, a-u, departe, sub munte!!! Și în împărăția de sub picioare vr-vr, vr-î-î-î-î!!! A-u, a-u!” etc. (I, 1). În acest caz poate mai mult ca oriunde este demnă de luat în considerare observația lui Al. Paleologu cu privire la rolul actanțial jucat de rostirea cuvintelor în dramaturgia lui Blaga:

cuvântul are aici nu numai, cum spuneam, pe lângă sens, o valoare *fonică*, de ordinul incantației, dar prin aceasta are și una de „iluminare”, cu aer „sacramental”,

dând iluzia unei funcții magice. Rostirea cuvântului trebuie să pară capabilă de a declanșa forțe latente, nebănuite (Paleologu 1970: 94)

Așadar Găman articulează discordant cuvintele și leagă propoziții în enunțuri lipsite de logică aparentă întrucât el profesează un ritual magic, de regulă inconștient, în transă, extatic, prin intermediul somnului adeseori, ritual prin care asigură comunicarea cu o altă lume, aceea a puterilor pământului. Găman nu este decât o entitate umană trăită de un principiu ce o transcende și din acest punct de vedere jertfa cerută de puterile pământului impune, pentru el, logica fatalității:

Se deschid porțile fără de chei. Acum iese o putere ce gălgăie, acum o zburătoare în văzduh s-azvârle, acum o cărămidă, acum un os, acum un cap – ochi bazaochi, frunte-vălătuc – toate negre, nici una curată. [...] Iată stihii frecate una de alta și pietre sfărâmate în fălci subpământene. Huruie moara smintitelor dedesubt și se învârte. De acolo, în pofida noastră, și de mai departe, se dă drumul sorților (I, 1).

Ca interpret al lui Găman, Bogumil se poate încadra în aceeași logică a predeterminării faptei umane de către o putere ontică htonică, deși el nuanțează oarecum relația dintre om și acest principiu.

Însă strania vorbire a lui Găman mai deschide un câmp de interpretare: el neimitând logosul divin, ci un limbaj htonic, păgân, ancestral și magic, reiese și că fapta cerută de acest glas nu se încadrează în logica unei creații determinate de logosul divin. Creația este astfel privată de caracteristica unei consacrări transumane de ordin sacru prin logosul primordial, ci, eventual, este percepută ca înfăptuire a unei superstiții atavice ancestrale și păgâne. Fundamentul creației este înlocuit, în logica transmisă de Găman prin Bogumil, prin substituirea logosului divin de jertfa umană, cu scopul identic de a asigura ființare, viață, construcției materiale. Însuflețirea locului creației ar intra astfel în logica unei superstiții conform căreia „o construcție supără duhul locului și el trebuie împăcat printr-un sacrificiu” (Eliade 1992: 88). Superstiția păgână însă nu va fi asumată și de Manole ca determinare a jertfei.

Apoi Găman este și cel care are primul intuiția necesității jertfei: „Nu e nimeni să sprijinească zidurile? Cu spatele vreau să le țin” (I, 1), inițial oferindu-se el ca sacrificiu întru creație: „Meștere – biserica ta – mă vreau clădit în ea! Sufletul meu s-o tot ocolească, abia șoptind și abia mișcându-se, ca o boare bătrână și fără de moarte” (I, 2), dar ulterior identificând metaforic și persoana care va fi jertfită. După ce Mira a jucat pe spatele lui în timp ce acesta dormea, femeia identificându-se ludic cu biserica, bătrânul trezit știe exact că soarta lor, a tuturor, a intrat pe fâgaș unic și „profetește parabolic viitorul situației” (Mihăilescu 1984: 117): „În văzduh a crescut pe spatele meu o biserică” (I, 3). Dar, deși pare a se fi împlinit, ca virtualitate, cerința puterilor pământului, reacția lui Găman nu este de celebrare, ci de oboseală sufletească: „Mare durere simt și oboseală ca de sfârșit” (I, 3). Deși știe că „mersul întâmplărilor nu se poate schimba”, nu acceptă împăcat rostul zodiilor: „Visul se izbândește, dar liniștea, liniștea n-o găsim”; „Gândul se împlinește, dar pacea n-o mai întâlnim” (I, 3). Găman anticipează aici și soarta tragică a celor care vor supraviețui împlinirii creației doar pentru a se constata nimicivă sufletește. Starea meșterului și a Celor nouă ajutoare se va regăsi întocmai la finele dramei. Găman plânge cu lacrimi ale extincției: „Manole: Apă moartă din ochi îi curge, nu vom

înțelege niciodată de ce. Lacrimi adunate în el de o sută de ani, le plânge acum. Nu vom ști niciodată pentru cine” (I, 3). Interpretând visul izbândit și gândul împlinit fie ca înfăptuire a creației artistice ca urmare a liberului arbitru, fie ca materializare a iluziei de a-ți apropia transcendența și de a o implementa efemerului prin sublimare în creație, fie ca punct terminus al fatalității determinate de ontic, lacrimile lui Găman rămân oricum expresie a dobândirii anticipative a certitudinii că petrecerea omului creator prin viață a presupus, totuși, sacrificarea vieții în trecerea dintre două morminte, pacea increatului anterioară vieții și cea posterioară morții. O pace sterilă, nediferențiată, lipsită de liniștea ataraxiei, visul și gândul se împlinesc prin sacrificarea vieții, culpă resimțită ca imposibil de integrat absolutului. S-ar putea spune că după ce Găman a întruchipat la nivel ontologic voința puterilor întunecate ale pământului, o dată misiunea sa îndeplinită, întrupează printr-o prolepsă și starea ființială a omului după ce și-a încheiat destinul creator. În această scenă Găman este un alter ego al lui Manole, *avant la lettre*.

Găman revine în *istoria* dramei după o îndelungată absență (V, 2), timp diegetic în care s-au petrecut evenimentele semnificative, jurământul, sacrificiul și construcția. Revine când s-au împlinit toate cele pe care el le anticipase și tocmai de aceea cunoaște totul, deși în tot acest răstimp a fost plecat aiurea, rugându-se pe la mănăstiri. Într-un dialog cu Manole, Găman afirmă inclusiv că știe despre plecarea iminentă a Meșterului, adică despre moartea omului nimic de împlinirea patimii creatoare a artistului. Găman este singurul care, alături de Manole, aude vaietul din zid. Îi aduce Meșterului ultimele vești din lumea largă, anume iminența de a fi judecat pentru omor de către sfatul boieresc, extincția de care a fost cuprinsă gospodăria Meșterului o dată cu dispariția Mirei, „Alt nimic” (V, 2). Prin această ultimă replică ni se sugerează că nu mai există absolut nimic să îl rețină pe Manole între semeni. Omul Manole e lipsit de rost, iar Găman îl înțelege foarte bine: „Rămân amândoi lângă zid, cu privirile pierdute” (V, 2). Ultima apariție a lui Găman este chiar la finalul dramei, când Manole se sinucide. „În aiurare anterioară” Găman exprimă metaforic și alegoric suferința și inutilitatea omului Manole nimic de artistul Manole, precum și plecarea acestuia către transcendent, unde o va întâlni și pe Mira care îl așteaptă:

Cântecul din zid te cheamă spre alt tărâm, unde huma e albastră și unde se duc toate viețile. Dintre turlle privești și ți se pare jalnică lumea și toată frumusețea. Sufletul tău se desprinde din trup, lumina se învârte, cerul îți pare jos ca un scut. Gândul tău zboară, trupul tău cade ca o haină care te-a strâns și mult te-a durut. [...] În zid un cântec a conținut. *Slava tibie, Gospodî, slava tibie!* Primește-l de-a dreapta puterii! (V, 4).

Replică prin care se oferă chintesența faptului și vieții lui Manole și pe care numai energia ipostaziată a acestuia, Găman, era în măsură să o ofere. Găman este în teatrul românesc cel mai precis conturat „profet”, așa cum apare această categorie de personaje în tragediile antice (Mihăilescu 1984: 118)

Găman resimte în ființa sa inclusiv momentul destrămării fizice a Meșterului, urmat de ataraxia sufletească: „s-a scuturat sinistru, pe urmă se liniștește tot mai mult” (V, 4).



Paradoxal, Găman este personajul care a împărțit cel mai mult din condiția Meșterului Manole, este cel care l-a înțeles cel mai bine și a resimțit cel mai acut drama sa. Afinitățile lui Găman nu se rezumă la relația binecunoscută cu puterile pământului. Personaj mult mai complex, Găman pare a întruchipa, subtil, întreaga lume a dramei, este o *imago mundi*, pare a ipostazia acea *imagine-sinteză* atât de familiară eseistului Blaga: „Imaginația creatoare [...] este izvorul acelor imagini-sinteze, – atât de fecunde, pe care le substituim imaginilor accidentale, caleidoscopice, ale realității” (Blaga 1968: 222). Numindu-și imaginea-sinteză și „fantasticul plin de sens”, Blaga observă rolul acesteia în mit:

În mit imaginea sinteză e mult mai independentă, în mit imaginea e aproape totul: raporturile abstracte dintre realități sunt complet înghițite de ea. [...] În mit imaginea sinteză e suverană, ea se concretizează în așa măsură că dobândește oarecum o viață separată, din care ești nevoit să desprinzi tâlcul cu un nou efort intelectual (Blaga 1968: 223)

Imaginea sinteză a mitului creației la Blaga ar putea fi considerată ca fiind realizată estetic prin intermediul personajului Găman, el însuși o sinteză a tuturor și a toate ale dramei, „fantasticul plin de sens”.

## Bibliografie

- Bălu 1997: Ion Bălu, *Opera lui Lucian Blaga*, București, Editura Albatros.
- Băncilă 1995: Vasile Băncilă, *Lucian Blaga, energie românească*, îngrijirea ediției, adnotări, notă asupra ediției și tabelul bibliografic de Ileana Băncilă, Timișoara, Editura Marineasa.
- Bărbulescu 1997, Titus Bărbulescu, *Lucian Blaga. Teme și tipare fundamentale*, traducere din limba franceză de Mihai Popescu, București, Editura Saeculum I.O.
- Bâgiu 2002: Lucian Bâgiu, *Revolta fondului nelatin în dramaturgia blagiană: Zamolxe*, în „Transilvania”, revistă de cultură, serie nouă, revistă editată de Centrul Cultural Interetnic „Transilvania”, Sibiu, anul XXXI (CVII), nr. 4, p. 33–36.
- Bâgiu 2003a: Lucian Bâgiu, *Dramaturgia blagiană. Instituirea estetică a absolutului*, Sibiu, Editura Imago.
- Bâgiu 2003b: Lucian Bâgiu, *Ficțiunile matcă în dramaturgia blagiană* în „Caietele «Lucian Blaga»”, vol. IV, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga”, p. 41–49.
- Bâgiu 2004a: Lucian Vasile Bâgiu, *Meșterul Manole sau osândirea izvodului*, în vol. *Valențe polifonice ale prozei și dramaturgiei lui Bartolomeu Valeriu Anania*, Alba Iulia, Editura Reîntregirea.
- Bâgiu 2004b: Lucian Bâgiu, *Scenocentrismul în dramaturgia blagiană: surmontarea indeciziei*, în „Meridian Blaga IV”, Societatea Culturală „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, p. 152–156.
- Bâgiu 2005: Lucian Bâgiu, *Bogomilism, sofianic și daimonic în „Meșterul Manole” de Lucian Blaga*, în „Meridian Blaga V”, tom 1-Literatură, Societatea Culturală „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, p. 32–46.
- Bâgiu 2006a: Lucian-Vasile Bâgiu, *Meșterul Manole*, în vol. *Valeriu Anania. Scriitorul*, Cluj-Napoca, Editura Limes.
- Bâgiu 2006b: Lucian Bâgiu, *Meșterul Manole: creatorul vs. omul creator. Valeriu Anania vs. Lucian Blaga*, în „Meridian Blaga VI”, tom 1-Literatură, Societatea Culturală „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, p. 13–21.

- Băgiu 2008a: Lucian Vasile Băgiu, *Lucian Blaga, Înviere: autohtonizarea absolutului expresionist*, în „Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica”, 9/2008, Tom 1, p. 79–88.
- Băgiu 2008b: Lucian Vasile Băgiu, *Lucian Blaga și “melodrama burgheză” / “drama psihanalitică” în “Daria” (1925)*, în „Transilvania”, serie nouă, revistă editată de Centrul Cultural Interetnic Transilvania, anul XXXVII (CXIII), Numărul 8, p. 68–76.
- Băgiu 2008c: Lucian Băgiu, *Tulburarea apelor, scenariu misterial renesantist de Lucian Blaga (1923) sau mitul lui Isus-Pământul ca reemergență a spiritului panteist ancestral*, în „Discobolul”, Anul XI, Nr. 124–125–126 (129–130–131), p. 189–214.
- Băgiu 2009: Lucian Vasile Băgiu, *Apriorism românesc în „Cruciada copiilor” de Lucian Blaga*, în „Tabor”, anul III, nr. 2.
- Băgiu, Plantus-Runey 2010: Lucian Vasile Băgiu, Doris Plantus-Runey, *Lucian Blaga and “Zamolxis”: The Revolt of Our Non-Latin Nature*, în „Proceedings of the International Conference Language, Literature and Foreign Language Teaching. Interdisciplinarity and Transdisciplinarity in Language, Literature, and Foreign Language Teaching Methodology”, Alba Iulia, Editura Eternitas, p. 311–322.
- Biblia 2001: *Biblia sau Sfânta Scriptură*, ediție jubiliară a Sfântului Sinod, tipărită cu binecuvântarea și prefața Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române; versiune diortosită după *Septuaginta*, redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Clujului, sprijinit pe numeroase alte osteneli, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.
- Blaga 1945: Lucian Blaga, *Discobolul. Aforisme și însemnări*, București, Editura Publicom.
- Blaga 1968a: Lucian Blaga, *Daimonion*, în vol. *Zări și etape*, text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură.
- Blaga 1968b: Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, în vol. *Zări și etape*, text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură.
- Blaga 1968c: Lucian Blaga, *Probleme estetice*, în vol. *Zări și etape*, text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură.
- Blaga 1969: Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, ediție îngrijită de Sorin Mărculescu, prefață de D. Ghișe, București, Editura pentru literatură universală.
- Blaga 1972a: Lucian Blaga, *Isus-pământul*, reproduș în vol. *Isvoade. Eseuri, conferințe, articole*, ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau, prefață de George Gană, București, Editura Minerva.
- Blaga 1972b: Lucian Blaga, *Fârtate și Nefârtate*, în vol. *Isvoade. Eseuri, conferințe, articole*, ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau, prefață de George Gană, București, Editura Minerva.
- Blaga 1973: Lucian Blaga, *Hronicul și cântecul vârstelor*, ediția a II-a; ediție îngrijită, cu un cuvânt înainte de George Ivașcu, București, Editura Eminescu.
- Blaga 1977: Lucian Blaga, *Opere 5. Teatru*, ediție îngrijită de Dorli Blaga, București, Editura Minerva.
- Blaga 1984: Lucian Blaga, *Opere. 2. Poezii postume*, ediție critică de George Gană, București, Editura Minerva.
- Blaga 1986: Lucian Blaga, *Opere. 3. Teatru*, București, Editura Minerva.
- Blaga 1994a: Lucian Blaga, *Despre dor*, în vol. *Trilogia culturii II. Spațiul mioritic*, București, Editura Humanitas.
- Blaga 1994b: Lucian Blaga, *Semnificația metafizică a culturii*, în vol. *Trilogia culturii III. Geneza metaforei și sensul culturii*, București, Editura Humanitas.
- Blaga 1995: Lucian Blaga, *Opere. 12. Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*, ediție coordonată de Dorli Blaga, București, Editura Minerva.
- Braga 1972: Mircea Braga, *Dramaturgia blagiană sau triumful artisticului*, în vol. *Sincronism și tradiție*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.

- Braga 1987: Mircea Braga, *Recursul la tradiție. O propunere hermeneutică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Braga 1998: Corin Braga, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, prefață de Nicolae Balotă, Iași, Institutul European.
- Chiciudean 2005: Gabriela Chiciudean, *Fișă de dicționar: Doamna din „Cruciada copiilor” de Lucian Blaga*, în *Annales Universitatis Apulensis, Philologica*, 6/2005, Tom 1, Alba Iulia, p. 335–338.
- Ciompec 1979: Gh. Ciompec, *Motivul creației în literatura română*, București, Editura Minerva.
- Cubleșan 2005a: Constantin Cubleșan (coordonator), *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Cubleșan 2005b, Constantin Cubleșan, *Reprezentarea mitologică a vieții (Învier), în „Meridian Blaga V”*, tom 1 – Literatură, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, p. 79–97.
- Culianu 2002: Ioan Petru Culianu, *Gnozele dualiste ale Occidentului. Istorie și mituri*, ediția a II-a, traducere de Tereza Culianu-Petrescu, cuvânt înainte al autorului, postfață de H.-R. Patapievici, Iași, Editura Polirom.
- Eliade 1980: Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu București, Editura Științifică și Enciclopedică.
- Eliade 1992: Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, în vol. *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie*, ediție și note de Magda Ursache și Petru Ursache, studiu introductiv de Petru Ursache, Iași, Editura Junimea.
- Fanache 2000: V. Fanache, *Lucian Blaga. Dramaturgul*, în vol. *Lecturi sub vremuri*, Cluj-Napoca, Editura Motiv.
- Fanache 2003: V. Fanache, *Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Gană 1976: George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva.
- Gană 1986: George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. *Lucian Blaga, Opere III. Teatru*, ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva.
- Ivancu 2007: Emilia Ivancu, *Natura polivalentă a Nonei în drama „Tulburarea apelor”, de Lucian Blaga*, în „*Philologica Jassyensia*”, An III, Nr. 1, p. 35–38.
- Mândra 1971: V. Mândra, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române*, București, Editura Minerva.
- Micu 1982: Dumitru Micu, *Meșterul Manole, Comentar la poemul dramatic „Meșterul Manole”*, în vol. *Valeriu Anania, Greul pământului. I*, București, Editura Eminescu.
- Micu 2000: Dumitru Micu, *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, București, Editura Saeculum I. O.
- Mihăilescu 1984: Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Modola 1999: Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul. Insurgentul. Memorii. Publicistică. Eseuri*, București, Editura Anima.
- Modola 2003: Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul. Riscurile avangardei*, București, Editura Anima.
- Muthu 2002: Mircea Muthu, *Lucian Blaga – dimensiuni răsăritene*, ediția a II-a, Pitești – București – Brașov – Cluj-Napoca – Constanța, Editura Paralela 45.
- Nietzsche 1978: Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, în vol. *De la Apollo la Faust. Dialog între civilizații, dialog între generații. Antologie*, cuvânt înainte și note introductive de Victor Ernest Mașek, București, Editura Meridiane.
- Noica 1970: Constantin Noica, *Rostirea filozofică românească*, București, Editura Științifică.
- Paleologu 1970: Alexandru Paleologu, *Spiritul și litera. Încercări de pseudocritică*, București, Editura Eminescu.
- Popa 2003: Ionel Popa, *Meșterul Manole – glose și comentarii*, în vol. *Glose blagiene*, Târgu Mureș, Editura Ardealul.

- Todoran 1968, Eugen Todoran, *Meșterul Manole, mit românesc în teatrul lui L. Blaga*, în vol. *Folclor literar II*, Timișoara, Editura Universitatea.
- Todoran 1981: Eugen Todoran, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, în vol. \*\*\*, *Lucian Blaga*, studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București, Editura Eminescu.
- Todoran 1985: Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Editura Facla.
- Vatamaniuc 1977, D. Vatamaniuc, *Lucian Blaga. 1895–1961. Bibliografie*, București, Editura Științifică și Enciclopedică.
- Vianu 1968: Tudor Vianu, *Estetica*, studiu de Ion Ianoși, București, Editura pentru Literatură.
- Voinescu 1941: Alice Voinescu, *Aspecte din teatrul contemporan*, București, Editura Fundațiilor.

### **Minor characters in “Meșterul Manole” (“Manole, the Master Mason”) by Lucian Blaga: Mira, Găman**

Mira is the perfect purity where the demonic of the master mason has no access. The craftsman’s wife is the embodiment of innocence, the heavenly depiction of mankind as opposed to demonic Manole. “Serenity” and “light” are words that repeatedly occur in her monologue thus suggesting the plenitude of being she is about to conceive when she would be raising into the light her perfect precious, the church. Găman is the embodiment and the expression of the dark, ancient faith of the earth’s powers. The very appearance of the character in the story of the play seems to be part of a different logic, the fabulosity, the heresy, “fairy-tale like figure”. He utters the words dissonantly and links the sentences into texts that have seemingly no logic for he professes a magic ritual, usually unconsciously, while falling into a trance, ecstatically, mediated by sleeping commonly. Through this ritual he enables the connection with another world, that of the powers of the earth.