THE CREATOR'S DRAMA IN HORIA LOVINESCU'S PERSPECTIVE. *MOARTEA UNUI ARTIST*

Alin Serafim Ştefănuţ
PhD Student, University of Oradea

Abstract: The present paper focuses on the idea of the creator facing death as it is reflected in Horia Lovinescu's Death of an Artist. The struggle is both a physical and a psychological one. The creator's myth is reinterpreted and the central idea of the play reflects the human's fear in face of death. The tragically condition of the artist is strengthened by his lack of authority towards the new generation, represented by his son. Manole's falling into death is guided by Domnica, a local Charon who constantly reminds him about the great passage from life to darkness.

Keywords: drama, myth, death, folklore, sufferance

Omul care şi-a pierdut omenia şi *Moartea unui artist* sunt cele două piese scrise Horia Lovinescu care se află în descendenţa directă a mitului estetic, aşa cum a fost el formulat de G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*[1]. În cea de-a doua dintre operele horialovinesciene amintite, lupta creatorului nu mai este, ca în balada populară *Monastirea Argeşului*, cea cu creaţia care nu se lasă făurită, ci este una mult mai concretă şi vizează fiinţa umană, în condiţia sa existenţială, indiferent de locul sau timpul în care fiinţează. Este vorba despre Moarte, percepută ca limită a vieţii.

Proiectată din 1960 şi publicată în 1963, drama *Moartea unui artist* aduce în prim-plan imaginea lui Manole Crudu, sculptor de renume internaţional, „obişnuit să se considere sub toate aspectele un fel de zeu invincibil"[2], surprins în luptă cu ameninţarea morţii. Ajuns la o vârstă înaintată, cincizeci şi opt de ani, cu o carieră încununată de succes, Manole se întoarce în ţară după o absenţă de patru ani. Bolnav de inimă, medicii îi interzic să mai lucreze şi se vede nevoit a lupta cu tenebrele morţii atât la modul fizic, cât şi psihic. În criză de timp, sculptorul trăieşte după principiul mors certa, hora incerta. Caracterul tragic este dublat de lipsa autorităţii în faţa tinerei gererații de creatori, reprezentate de Vlad, fiul cel mare al creatorului, tipul artistului steril, căruia trebuie să i se opună didactic, potrivit aşteptărilor epocii, şi să-i demonstreze caracterul umanist al artei. Sensurile piesei se multiplică, astfel încât Manole apare ca un om aflat în faţa unor limite imposibil de trecut. Drama sa urmăreşte două direcţii majore şi „se va cristaliza în două conflicte: în planul setei de viaţă [...] prin pasiunea pe care o simte faţă de Cristina; în planul spiritualului, prin conflictul care îl opune fiului său mai mare, Vlad, de asemenea sculptor, dar corupt ca artist şi ca om, de concepţii iraţionaliste, pesimiste, antiumane, şi de morala cinică a tuturor rataţilor"[3].

Potrivit unei mărturii de-a autorului, două sunt „rădăcinile" piesei: pe de o parte contactul cu moartea, cu problematica ei, fiind în acest caz „un act de exorcism, de eliberare", iar, pe de

[1] A se vedea G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, Editura Semne, 2003, pp. 64 - 65.
[2] Ion Vartic, *Modelul şi oglinda*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982, p. 280.
[3] Radu Popescu, în *Horia Lovinescu interpretat de...*, pp. 148 - 149.

BDD-A23185 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-22 16:11:38 UTC)

altă parte, pasiunea pentru marile mituri românești[4]. Într-un alt interviu din 1964, dramaturgul afirmă că trei sunt motivele care au stat la baza creării piesei: problema morții, cu „coloratura cea mai subiectivă", modul în care au fost percepute „erorile sau abaterile de la crezul estetic" și „responsabilitatea artistului față de arta lui și de cei cărora li se adresează"[5]. Demnă de interesul criticii este sinteza pe care o propune Lovinescu: artistul, creatorul aflat în fața propriei expieri iminente. Moartea, alături de problematica creatorului, ocupă locul central al piesei, iar celelalte personaje gravitează în jurul acestor două teme fundamentale, întrupate în eroul operei.

Mircea Ghițulescu vede în Manole Crudu „o comună reprezentare a creatorului genial, reprodusă după un clișeu clasic din care nu lipsește determinarea erotică văzută ca elan vital perpetuu"[6]. Însă problematica artistului, așa cum este ea formulată de Lovinescu, este mult mai profundă. Într-adevăr, mitul artistului izolat de lume într-un turn al creației poate fi sesizat cu ușurință în piesă, însă umanizarea artistului se produce prin înfruntarea fricii de moarte, teamă cu resorturi adânci în profunzimile oricărei ființe umane. Astfel, alteritatea se regăsește în destinul creatorului, iar caracterul solar al acestuia este umbrit de permanența morții. Ce trăire poate reda mai bine solidaritatea artistului cu ființa umană, percepută la modul general, decât teama de moarte?

Tată a doi copii, Vlad și Toma, iubit de actrița Claudia Roxan și venerat de Cristina, secretara sa în vârstă de șaptesprezece ani, Manole pare a fi un răsfățat al sorții, înconjurat de oameni care par gata a-i satisface toate capriciile, astfel încât el să se poată dedica pe de-a-ntregul creației sale: „Manole Crudu este sculptor, răsfățat de public, adulat de femei, bolnav și vârstnic, îndrăgostit, goethean, de Cristina. Lovinescu supralicitează, aici, un mit al geniului încleștat în luptă nobilă cu reprezentarea grandioasă a umanului, pe de o parte, cu propriile fantasme, pe de alta"[7].

Pentru a sugera condiția aleasă a artistului, dramaturgul îi plasează atelierul în planul „cel mai înalt", iar acțiunea piesei debutează noaptea, într-un timp al neliniștilor și al indeterminărilor. Noaptea reprezintă toposul nașterii spaimelor lui Manole. Ziua acestea apar ocazional, în schimb noaptea le aparține pe de-a-ntregul. Venirea nopții echivalează cu pătrunderea într-un univers populat de monștrii și coșmaruri, de idei negre, cea mai sugestivă fiind cea a prăpastiei care se deschide la picioarele creatorului.

Manole este un creator în sensul modern al cuvântului, o existență glorioasă trăită pe altarul creației. Locul nașterii sale este mitul, însă valențele pe care le comportă acest topos simbolic se modifică semnificativ. Măcinat de dorința de a crea, eroul moare în momentul în care medicul îi interzice, din cauza problemelor de sănătate, să mai lucreze, moment în care ajunge să se simtă „ca o cârpă, ca o boarfă", inutilitatea resimțită fiind echivalentul morții eului în plan personal. Pentru creator moartea s-a produs deja, cea fizică fiind doar urmarea firească a celei creatoare. Și în cazul său se aplică crezul potrivit căruia „cele mai grave suferințe nu sunt dureri"[8].

În cazul lui Manole Crudu tragicul este accentuat de lipsa unui contact anterior cu moartea. Orgoliul că a dominat-o prin creație îi creează impresia că a alungat-o definitiv din viața sa. Creatorul neagă concretețea morții de-a lungul existenței sale, și, deodată, se vede pus în fața

[4] A se vedea mărturia lui Horia Lovinescu din Horia Lovinescu, *Moartea unui artist*, Colecția „Rampa", București, Editura Eminescu, 1975, pp. 6 - 7.
[5] Horia Lovinescu în *Horia Lovinescu interpretat de...*, p. 3.
[6] Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 221.
[7] Idem, *ibidem.*, pp. 220 - 221.
[8] Paul-Ludwig Landsberg, *Eseu despre experiența morții; urmat de problema morală a morții*, trad. de Marina Vazaca, București, Editura Humanitas, p. 41.

BDD-A23185 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-22 16:11:38 UTC)

certitudinii că trebuie să moară. Chiar dacă primele semne ale morții nu sunt alarmante, în plan interior ele declanșează un întreg proces de conștiință ce implică ființa în ansamblul său, pentru că „tragicul pune în joc ființa omului prinsă în cele mai grave raporturi ontologice și implicații spirituale”[9]. Creatorul își vede amenințată rațiunea de a exista ca om și ca artist, iar scenariile posibile se multiplică, însă toate au același final: expierea ființei umane precedată de pierderea esenței vieții, a puterii de a crea, de a modela însăși viața. Principalul reproș ce i se poate aduce creatorului este că nu a învățat să moară, spre deosebire de Domnica, „dada” care l-a îngrijit pe Manole în copilărie: „... am mai murit oleacă. Oleacă, și încă oleacă, și într-o zi, gata, mă isprăvesc” îi spune aceasta. În același timp, nu moartea în sine constituie principala problemă a lui Manole, ci amenințarea acesteia. El refuză să accepte că „a trăi înseamnă a lupta în permanență împotriva unor obstacole și unor amenințări și că fiecare organism își epuizează cu timpul energiile în această luptă”[10].

Moartea ia forma unui abis întunecat, ale cărui tenebre par a-l înghiți pe om. De altfel, „misterul morții este, prin tradiție, resimțit ca neliniștitor și apare reprezentat prin forme înfricoșătoare. Aceasta înseamnă nu atât teama de topirea în neant, cât împotrivirea, împinsă până la extrem, față de schimbare și de o formă necunoscută”[11]. Manifestarea plenară a morții nu se produce până în finalul acțiunii, dar omniprezența ei pare a putea fi resimțită de Manole la toate nivelurile ființării. Pentru el spectrul morții echivalează cu intrarea într-o lume necunoscută, cu trecerea de la concret la mitul pe care îl menționează când vorbește de ultima sa creație, menită a reprezenta „saltul omului într-un ev”, cu posibilitatea de a se înălța până la mit.

Condiția tragică a artistului este susținută de iubirea de viață, Manole autocaracterizându-se ca „un lacom de viață”. Piesa constituie reprezentatea unei vieți în care moartea a fost suspendată. Teama și disperarea care se manifestă concomitent presupun mutații profunde în planul sinelui și activează resorturi creatoare inimaginabile cărora le care victimă însuși creatorul.

Trecut de tinerețe, sculptorul constată că apropierea morții ca limită a existenței umane, în cazul său, s-a produs brusc, fără a conștientiza caracterul ineluctabil al acesteia. Pentru Manole, așa cum afirmă Paul-Ludwig Landsberg referindu-se la moarte, „Presiunea trecutului crește, în timp ce posibilitățile viitorului se îngustează”[12]. Odată pierdută capacitatea de a lucra, creatorul își pierde și sentimentul libertății, dovadă în acest sens fiind dorința sa de a duce o viață domestică alături de actrița Claudia Roxan. În mare măsură, artistul își pierde însăși libertatea și din acest motiv încearcă să compenseze deficitul spiritual în diferite modalități: „Rând pe rând, iluzia căsătoriei reconfortante (Claudia), nădejdea reluării muncii prin intermediul unuia dintre fii (Vlad), și - în cele din urmă - speranța dobândirii dragostei unei fete tinere (Cristina) se ivesc și dispar dovedind zădărnicia tratativelor de evadare din ordinea naturală a lucrurilor”[13]. Toate acestea nu sunt altceva decât grave erori tragice, cărora creatorul le cade victimă din dorința de a reduce până la dispariție omniprezența perspectivei morții în existența sa.

Manole trăiește o experiență cathartică. Pentru el, a sculpta înseamnă a ființa, a ține departe demonii interiori. Moartea propriu-zisă, cea interioară, se produce în momentul în care artistul constată propria incapacitate de a mai crea, iar piedicile nu țin de muză sau de lipsa talentului, ci își află o încarnare concretă în boala care-l macină trupește pe artist. Dramatismul trăirilor interioare relevă un om puternic în fața vieții, dar profund înfricoșat de moarte. Limita a fost

[9] Gabriel, Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și a depășirii*, Ediția a 3-a, București, Editura Humanitas, 2005, p. 19.
[10] Paul-Ludwig Landsberg, *op. cit*., p. 36.
[11] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, Volumul II, p. 315.
[12] Paul-Ludwig Landsberg, *op. cit.*, pp. 20 - 21.
[13] Vicu Mândra, *Între tragedia și dramă*, în „Gazeta literară”, nr. 2/1965, p. 7.

BDD-A23185 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-22 16:11:38 UTC)

atinsă parțial în momentul în care artistul nu-și mai poate continua munca. Contactul l-a înspăimântat pe creator, astfel că întreaga ființă se află într-o constantă luptă cu sine până în momentul în care decide să realizeze, la modul concret, o sculptură a propriilor temeri, un depozitar al negurilor interioare. De data aceasta suferința se transformă în opera de artă, aceasta fiind efectul direct al contactului cu neantul.

Perspectiva iminentei dispariții face ca Manole să se lase cuprins de ceea ce Kierkegaard numește boala de moarte, adică disperarea percepută ca „fenomen de patologie spirituală”[14]. Starea lui Manole corespunde disperării omului care se vede neputincios în fața limitei concrete a existenței cunoscute. Maladia i-a atacat tot ce are mai de preț, îi leagă puterile creatoare și se înfățișează ca un sfârșit permanent. Însă sculptorul refuză să accepte declinul, preferând o existență solară, trăită departe de orizontul întunecat al neantului. Caracterul tragic al acțiunilor creatorului este amplificat de lipsa echilibrului, atât în artă, cât și în viață. El nu are conștiința faptului că „omul este o sinteză între infinit și finitudine, între temporal și etern, libertate și necesitate, pe scurt o sinteză”[15]. Manole se lasă cuprins de parfumul infinitului, fără a vedea caracterul finit al propriei ființe. Într-adevăr, arta are posibilitatea de a-l imortaliza, însă nu la modul în care își dorește el, cu trup cu tot. În cazul său sinteza nu se produce până în momentul final, când constată că arta poate să se hrănească și din tenebre. Rezultatul este unul contrariant, cel puțin pentru adeptul unei viziuni umaniste asupra artei, însă contribuie la întregirea universului artistic al sculptorului.

Dezvoltând ideea sintezei, Kierkegaard precizează că omul poate eșua în realizarea sintezei „fie fiindcă nu este conștient că este sine și că sinele este o sinteză, fie cultivând unilateral doar unul dintre contrariile existențiale (de exemplu: sau infinitatea sau finitudinea), fie pentru că nu vrea să fie sine sau, dimpotrivă, vrând cu atâta îndârjire să fie el însuși, încât nu acceptă că este, de fapt, o sinteză pusă la origine de divinitate”[16]. În cazul lui Manole nu se poate vorbi de prezența divinității, deoarece el ființează într-o lume fără Dumnezeu, polii existenței sale fiind creația și spectrul morții.

A sculpta tenebrele morții echivalează cu o purificare a spiritului, fiind un act de exorcism interior. Prin moarte ia sfârșit existența profană și se deschide cea marcată de sacru, însă pentru sculptor prea puțin contează ceea ce se află dincolo de moarte. Importante sunt pentru el prezentul și viața, așa cum o cunoaște.

Prin acceptarea de a sculpta tenebrele morții, Manole se reinventează în ipostaza de creator. În acest sens se neagă comunicarea cu arta anterioară și se produce o ruptură ce are puterea de a activa, într-un mod nou, resorturile interioare ale creatorului. Beneficiile sunt multiple, însă și efortul este pe măsură. Manole se purifică sufletește, arta sa este întreagă și, mai mult decât atât, creația sa, în noua formă pe care o îmbracă, este recunoscută și acceptată ca autoritate și de fiul său care o consideră ca fiind „dincolo de artă și de omenesc”.

Într-un capitol din volumul *Modelul și oglinda*, Ion Vartic pune în discuție conceptul de om sfârșit - uomo finito - în legătură cu dramaturgia lui Horia Lovinescu[17]. Concluzia la care ajunge criticul amintit este că acest concept, a cărui paternitate îi aparține lui Papini, poate fi regăsit, în diferite forme, în întreaga operă horialovinesciană. Manole Crudu ilustrează prin excelență ideea de om sfârșit. În cazul său tragismul este accentuat de dubla manifestare a limitei:

[14] Søren Kierkegaard, *Boala de moarte: un expozeu de psihologie creștină în vederea edificării și a deșteptării*, traducere din limba germană, prefață și note de Mădălina Diaconu, București, Editura Humanitas, 1999, p. 21.
[15] Idem, *ibidem*, p. 54.
[16] Idem, *ibidem*, p. 22.
[17] A se vedea Ion Vartic, *op. cit.*, pp. 276 - 282.

BDD-A23185 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-22 16:11:38 UTC)

ca artist și ca om. Cu puterile creatoare limitate, Manole este o palidă umbră a artistului de odinioară, iar pentru el condiția de simplu om nu este suficientă. În același timp, din punctul de vedere al creației sale se produce o acțiune reparatorie. Sculptura artistului ajunge să dobândească și puterea de a reda întunericul. Arta luminoasă, „ieșită din echilibrul fericit și calm al „lipsei de întrebări și neliniști", ca și dintr-un evident deficit de suferință"[18] este întregită de creația ieșită din acea „zonă de fund, obscură și nedefinită, în care se deschid ciudate guri de peșteri".

Finalul piesei relevă un om sfârșit „la limita maximă a posibilului"[19], Manole fiind departe de liniștea interioară pe care o încearcă Socrate în fața morții, așa cum îl prezintă Platon în dialogul *Phaidon sau Despre suflet*. După sculptarea tenebrelor interioare, nu mai rămâne decât vidul: „Vlad: După... (arată spre statuie) ce se mai poate face?/ Manole: Nimic. Evident, nimic nu mai poate urma.". Interesant de urmărit, de la o apariție la alta, este destinul ultimei opere, cea întrupată din teama de tenebre a creatorului. Dacă în versiunea inițială, cea reprezentată în 1964, grupul statuar e distrus de Vlad din dorința sculptorului însuși, în versiunile ulterioare creația îi supraviețuiește autorului său ca o efigie a creatorului aflat în fața spectrului morții. Cea din urmă statuie vine să întregească concepția despre artă a sculptorului și să exprime similitudinile dintre tată și fiu, în ceea ce privește creația. Prin preferința pentru finalul în care creația ce redă angoasa rezistă, Horia Lovinescu optează pentru o artă originală, indiferent care îi este sorgintea. Manole Crudu apare ca un artist complet, veridic din punct de vedere uman, cu o creație încheiată impecabil și care împacă atât apolinicul, cât și dionisiacul.

Manole este un erou solar prin excelență. O dovedește și arta sa, cea a unui umanist incurabil, dedicat nu gratuității artei, ci creației ce contribuie la sporirea valorii umanului. Umanismul său este gratuit și, în aceeași măsură, exagerat, concesie făcută de dramaturg epocii în care și-a creat piesele. Deplasată ni se pare ideea ca Manole să creeze un monument indian, la fel cum mesajul său adresat întregii lumi deranjează cititorul sau spectatorul contemporan prin convenționalism. Cu toate acestea, este vizibilă preferința scriitorului de teatru pentru el în detrimentul fiului său, Vlad, la rândul lui, sculptor.

Vlad, băiatul cel mare al lui Manole, în vârstă de treizeci de ani, deși a ales să calce pe urmele tatălui său, nu se bucură de succesul acestuia, tocmai din cauză că încă nu s-a descoperit pe sine ca artist. Mai mult decât atât, concepția sa despre artă este total diferită de cea a părintelui său. Romulus Diaconescu consideră, pe bună dreptate, că „ne aflăm în fața a două generații spirituale diferite" și că „acesta este încă unul din motivele care îl determină pe Manole Crudu să pună sub semnul întrebării întreaga sa creație"[20]. Pentru Vlad imaginea tatălui artist de renume universal este mult prea apăsătoare, fapt care justifică nevoia unei distanțări față de modelul patern. Aceasta ia forma respingerii vehemente a concepției despre artă a tatălui și susținerea unei doctrine artistice întemeiate pe nihilism și egoism. Potrivit acestei filosofii, arta are ca singur scop exprimarea sinelui cu toate frământările care îl încearcă.

Fiul cel mare al creatorului poate fi considerat un alter-ego al acestuia, deoarece alege să portretizeze fața lunară a creației. Pentru el arta înseamnă frământări lăuntrice, zbucium, angoasă, creația sa fiind obsedată de întunecimile interiorității umane. Opoziția dintre cei doi este vizibilă încă de la primul contact al lectorului sau al spectatorului cu ei și pare ireconciliabilă. Diferențele dintre cei doi vizează, în principal rolul artei. Dacă pentru Manole, arta trebuie să aibă o funcție socială, să redea umanitatea, pentru Vlad, ea este doar ecoul unor neliniști sufletești.

[18] Idem, *ibidem*, p. 281.
[19] Idem, *ibidem*, p. 281.
[20] Romulus Diaconescu, *Dramaturgi români contemporani*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1983, p. 86.

BDD-A23185 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-22 16:11:38 UTC)

Creator în devenire, băiatul are sentimentul unei premature eșuări. El se consideră „jumătatea impură, lunară și sterilă" din tatăl său, rod al întunecimilor și îndoielilor din el. Tatăl său nu îi înlătură această părere, ci, dimpotrivă, i-o întărește prin definirea sculpturii fiului „ca o bâlbâială care încearcă să imite vorbirea". Manole nu acceptă să se sacrifice pentru fiu și dorește să dețină în continuare, chiar bolnav fiind, paternitatea ideilor în creație, dovadă fiind ideea ultimei sculpturi pe care dorește să o realizeze împreună cu Vlad, „Zburătorul", proiect personal, studiat ani de zile, la a cărui realizare fiul ar avea simplul rol de unealtă. Orgolios, căutând nota personală în creație, tânărul sculptor refuză propunerea tatălui și se delimitează de filosofia sa de „predicator umanist".

Nicolae Manolescu îl vede pe Vlad ca pe un Matei din piesa *Citadela sfărâmată* și consideră că este „artistul tânăr și debusolat, care experimentează, fără vocație reală, noul și bizarul"[21]. Într-adevăr, arta sa este cea a unui creator în căutarea vocației și care încearcă să se separe de trecut. Drama sa nu este deloc neglijabilă. Ajuns la o vârstă destul de înaintată, descoperă lipsa talentului și eșecul în domeniul artei. Creația sa nu este apreciată, iar imaginea tatălui sculptor îi creează puternice complexe de inferioritate. Pe un drum ce părea cunoscut, dată fiind experiența tatălui, Vlad se găsește înstrăinat, asemenea lui Matei din *Citadela sfărâmată*. Împăcarea cu propriul eu și cu imaginea paternă se produce abia după ce acesta din urmă lasă să iasă la lumină neliniștile interioare sub forma unui grup statuar monstruos.

Finalul piesei, privit din punctul de vedere al personajului Vlad, apare oarecum forțat. Aderarea la crezul artistic al tatălui său se produce cu o rapiditate mult prea mare pentru a trece peste neîmplinirile acumulate de-a lungul a zeci de ani. Interesant de observat este faptul că Vlad își declară simpatia doar față de acea parte a artei tatălui său care este ivită din neant. Faptul a fost sesizat și de cronicarii dramatici care au asistat la premiera piesei, între care Radu Popescu: „Personajul neizbutit rămâne fiul său Vlad, nu mai puțin simpatic, aducând totuși cea mai puternică încărcătură în această poveste și decepționând chiar prin happy-end ideologic"[22].

Spiritualitatea folclorică din care își trage sevele piesa *Moartea unui artist* este reprezentată, în principal, de baladele populare *Monastirea Argeșului* și *Miorița*. Înțelepciunea populară are, pentru creatorul contemporan din drama amintită, un nume și un chip: Domnica, „dada", bătrâna doică, iar redescoperirea acesteia presupune acceptarea unei viziuni diferite asupra existenței umane, una în care moartea este un final firesc, iar nu un dat exterior vieții umane.

Domnica, în vârstă de optzeci și cinci de ani, a fost păstrată de Manole în casa sa din recunoștință, iar dialogul piesei se deschide cu reîntâlnirea acestora după patru ani și relevă două moduri diferite de raportare la marea trecere, unul popular, bazat pe credințe străvechi, iar celălalt modern, în care moartea a fost împinsă până la marginile ființei umane, încercându-se o eludare definitivă a acesteia. Conversația dintre cei doi evidențiază două caractere aflate în momente diferite ale vieții. Dacă pentru „dadă", moartea reprezintă un dat familiar, așteptat chiar: „Lasă că îmi ajunge." - îi spunea ea lui Manole referindu-se la expiere, pentru acesta din urmă, spectrul morții iminente se dovedește a fi o piatră de hotar mult prea greu de trecut.

Relația (peste ani) cu Domnica îi asigură lui Manole contactul cu depozitul ancestral de credințe al omului din popor. De altfel, „Domnica este purtătoarea înțelepciunii populare, depozitara sensurilor ascunse ale vieții, concepută ca fenomen universal integrator, inclusiv al morții"[23]. Limbajul utilizat de aceasta nu este unul obișnuit, ci unul de sorginte filozofică, „o

[21] Nicolae Manolescu, *op. cit*., p. 988.
[22] Radu Petrescu, în *Horia Lovinescu interpretat de...*, p. 148.
[23] A. Gh. Olteanu, *Complexitatea mesajului umanist*, în „România literară", nr. 35/15 septembrie 1988, p. 5.

BDD-A23185 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-22 16:11:38 UTC)

filozofie populară”[24] ce surprinde însăși esența vieții: „...Știi ce cred eu Manole? Că toată lumea asta e o taină a nunții. Se cunună întunericul cu lumina, răul cu binele și mereu, mereu, neostoite, se ivesc zorile”. Textul se constituie astfel și ca o prelucrare dramatică a baladei poluare *Mioriţa*, înțelepciunea populară fiind reprezentată de „dadă”, cea pentru care spaima de moarte nu mai are un rol angoasant. În cazul său moartea înseamnă reîntâlnirea cu oameni dragi, cu părinții săi care o vizitează adeseori în vis și care o îndeamnă să se întoarcă acasă: „Hai, fato, odată, mai strân-ge-te de pe drumuri, că s-a înnoptat. Ce tot umbli prin străini?” o apostrofează aceștia.

„Dada”, „păstrătoarea aromei tari a pământului natal”[25], este personajul care îi amintește creatorului constant de moarte, motiv pentru care acesta, refuzând perspectiva morții, încearcă să minimalizeze prezența fizică a bătrânei doici în cotidianul său: „Domnica: Manole! (Manole se întoarce. E, vizibil, neplăcut surprins. O privește lung, cu ostilitate, și-i întoarce brusc spatele, îndreptându-se spre casă. Domnica îl strigă îngrijorată.) Cum te mai simți, maică? (Dar Manole intră în casă. Bătrâna, nedumerită, face un gest umil, de resemnare, și pleacă.) și mai departe, discutând cu Aglaia, servitoarea sa: „Manole: [...] dar de ce nu stă, ziua, în odaia ei? Afară e prea mult soare, și la vârsta ei... Fii bună și spune-i că doctorul mi-a cerut să mă odihnesc, să nu văd oameni.”.

Este vizibil modul diferit de raportare a lui Manole la Domnica în funcție de momentul zilei. Dacă ziua „dada” este o prezență indezirabilă, pe timpul nopții compania sa este căutată de Manole, aspect evidențiat de bătrâna doică: „Am băgat de seamă că numai atunci mă cauți. Numai noaptea și când ți-e rău.”. De altfel, personajele lui Horia Lovinescu duc o viață mult mai intensă noaptea. Toate spaimele se materializează în timpul nopții, iar ziua se constituie ca un ecou al trăirilor nocturne. Ne gândim, în principal, la eroii dramelor *Moartea unui artist* și *Omul care și-a pierdut omenia* și la Petru Rareș, eroul piesei cu același titlu.

Revenind la bătrâna doică, se poate spune că datorită acesteia Manole adoptă, în final, o poziție demnă în fața morții inexorabile. Cu ajutorul ei, Manole descoperă „katharsisul morții”[26] și reușește, nu prin arta sa, ci prin propria-i ființă să se înalțe până la mitul des menționat de el și să se alăture celorlați creatori de sublim. Dada Domnica „îl pregătește pe Manole pentru călătoria cea mare, făcându-l să se plece în fața legii, inițiindu-l în ea ca într-o taină a nunții”[27].

Domnica îndeplinește și rolul de Cerber la porțile atelierului lui Manole. Un adevărat iad se dezlănțuie pentru sculptor când constată că opțiunile și-au pierdut viabilitatea una câte una. Singura acțiune posibilă este să se ia la luptă, la propriu, cu moartea, cu blocul de piatră, într-un cadru care nu admite spectatori: „Dadă, să-ți iei calabalâcul și să-ți faci patul în hol. N-ai să dai voie nimănui să vină în atelier. Numai tu ai să intri la mine. Ai priceput?”.

Simțind apropierea galopantă a morții, creatorul nu trimite după fii săi, ci după „dada”, deoarece are nevoie de un inițiat în tainele morții, de o persoană care a învățat să moară treptat. Trecerea sa în lumea întunericului este una relativ bruscă, pentru că n-a avut timp să se pregătească pentru marea călătorie. În schimb, bătrâna doică s-a deprins cu apropierea morții. Asemenea unui Charon, Domnica este alături de Manole în ceasul morții. Astfel, acesta „nu pleacă singur peste Styx (sau Acheron) ci ținut de mână de o Călăuză, de către Dada, Domnica [...] a cărei tovărășie gonește frica.”[28]. Ea îl conduce pe tărâmul tenebrelor pe versuri din balada populară *Mioriţa*: „Și la nunta mea/ A căzut o stea./ Soarele și luna/ Mi-au ținut cununa./ Și-am

[24] Idem, *ibidem*, p. 5.
[25] Silvestru, Valentin, *Personajul în teatru*, București, Editura Meridiane, 1966, p. 138.
[26] A. Gh. Olteanu, *Folclor și literatură cultă*, în „România literară”, nr. 44/3 noiembrie 1983, p. 19.
[27] Natalia Stancu, *op. cit.*, p. 50.
[28] Idem, *ibidem*, p. 49.

BDD-A23185 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-22 16:11:38 UTC)

avut nuntași/ Brazi și păltinași,/ Preoți, munții mari,/ Păsări, lăutari,/ Păsărele mii/ Și stele făclii!". Natalia Stancu evidențiază faptul că alegoria morții, preluată din *Miorița*, nu reprezintă un citat ales „pentru frumusețea lui, ci este, „expresia unei identificări de viziune, adoptării perspectivei mioritice asupra morții"[29]. Creatorul acceptă ideea morții, iar perspectiva sa va fi cea a omului din popor, reprezentat de dadă. Ceremonialul funerar presupune o reîntoarcere la origine, o anulare a universalului în detrimentul specificului propriu. Sculptor de renume mondial, care traversează diferite etape ale negării sinelui, Manole alege să moară ca un om din mulțime: „Predestinării i se opune sugestia solidarității, a ciclicității și tainicei înlănțuiri."[30]. El se stinge cu seninătatea că și-a împlinit datoria și că s-a eliberat de teama de tenebre, existența putând să-și urmeze ciclicitatea.

La un anumit nivel, Domnica poate sta alături de Găman, uriașul din piesa *Meșterul Manole* a lui Lucian Blaga. Ambii sunt reprezentări ale ancestralului și aduc în lumea concretului frânturi din altă lume, cea de dincolo, care pare să se afle deasupra celei reale. Este vorba de neantul pe care ființa umană încearcă în mod constant să-l domine, fără însă a reuși pe deplin. Pe bătrâna doică o dor „ciolanele", „osemintele", nu oasele, și reușește să comunice cu părinții ei situați pe tărâmul morții. În același timp, Domnica poate fi considerată o Sfântă Duminică din basmele populare românești, al cărei principal rol este cel de sfătuitor. Fără a fi înzestrată cu puteri fantastice, are capacitatea de a grăi adevăruri pe care Manole nu vrea să le audă sau care, consideră el, nu se aplică în cazul său.

Chiar dacă a învățat să moară, văzând grupul statuar creat de Manole, dada consideră că „viața e viață, și moartea e moarte. De ce să le amesteci? Nu se cuvine, calci legea (...)". Experiența acumulată de ea se situează astfel pe o poziție diferită de intenția artistică. În viața concretă omul se poate deprinde cu moartea, însă în artă, potrivit concepției bătrânei, cele două concepte nu trebuie amestecate. Se refuză astfel arta ivită din teama de irațional, idee susținută până la un punct și de Manole.

Ajuns, la modul concret, pe marginea prăpastiei pe care o vizualizează adeseori, Manole aude cântecul privighetorii, al acelui „vrăjitor care te face să uiți de pericolele zilei"[31]. Lecturată din acest punct de vedere, piesa se prezintă ca o metaforă a avatarurilor ființei umane aflate în fața neantului. Întreaga acțiune a piesei nu este altceva decât o simbolică noapte diluată la nesfârșit, mai ales dacă ne raportăm la timpul precizat la începutul textului: „E noapte cu lună" și la cântecul privighetorii de la sfârșit. Noaptea reprezintă toposul rătăcirilor eului care-și refuză odihna eternă. Finitudinea este negată, moment care declanșează tragicul în plan ontologic, anulat doar de consimțirea la ordinea lumii. În cazul lui Manole, eul se perpetuează prin creație, însă nu-și află liniștea decât prin acceptarea morții fizice.

Bibliografie

Bibliografia operei

Lovinescu, Horia, *Teatru*, (cuprinde piesele: *Citadela sfărâmată, O întâmplare, Hanul de la răscruce, Surorile Boga, Febre, Moartea unui artist, Omul care și-a pierdut omenia, Petru Rareș, Paradisul*), București, Editura pentru Literatură, 1967.

Lovinescu, Horia, *Teatru*, vol. I, II, București, Editura Eminescu, 1973.

Horia Lovinescu, *Moartea unui artist*, Colecția Rampa, București, Editura Eminescu, 1975.

[29] Idem, *ibidem*, p. 49.
[30] Idem, *ibidem*, p. 50.
[31] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, Volumul III, p. 127.

BDD-A23185 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-22 16:11:38 UTC)

Bibliografie critică

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1994.

Diaconescu, Romulus, *Dramaturgi români contemporani*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1983.

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

Kierkegaard, Søren, *Boala de moarte: un expozeu de psihologie creștină în vederea edificării și a deșteptării*, traducere din limba germană, prefață și note de Mădălina Diaconu, București, Editura Humanitas, 1999.

Landsberg, Paul-Ludwig, *Eseu despre experiența morții; urmat de Problema morală a sinuciderii*, Traducere din franceză de Marina Vazaca, Prefață de Jean Lacroix, Postfață de Olivier Mongin, Ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 2006.

Liiceanu, Gabriel, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și a depășirii*, Ediția a 3-a, București, Editura Humanitas, 2005.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.

Mândra, Vicu, *Între tragedia și dramă*, în „Gazeta literară", nr. 2/1965.

Olteanu, A. Gh., *Folclor și literatură cultă*, în „România literară", nr. 44/3 noiembrie 1983.

Olteanu, A. Gh., *Complexitatea mesajului umanist*, în „România literară", nr. 35/15 septembrie 1988.

Silvestru, Valentin, *Personajul în teatru*, București, Editura Meridiane, 1966.

Stancu, Natalia, *Horia Lovinescu. O dramaturgie sub zodia lucidității*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985.

Vartic, Ion, *Modelul și oglinda*, București, Editura Cartea Românească, 1982.

* *Horia Lovinescu interpretat de...*, Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de Radu G. Țeposu, București, Editura Eminescu, 1983.

BDD-A23185 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-22 16:11:38 UTC)