

**IOSUD – UNIVERSITATEA „DUNĂREA DE JOS” DIN GALAȚI**

**Școala doctorală de Științe Socio-Umane**



**TEZĂ DE DOCTORAT**

**HORIA LOVINESCU,**

**UN SCRITOR ÎN INFERN**

**Doctorand,**

**ARTAGEA (SOLOMON) CENTA-MARIANA**

**Conducător științific,**

**Prof. univ. dr. MILEA DOINIȚA MARCELA**

**Seria U2: Filologie- Română Nr. 30**

**GALAȚI**

**2021**

Editura  
Universitară  
DANUBIUS



IOSUD – UNIVERSITATEA „DUNĂREA DE JOS” DIN GALAȚI

Școala doctorală de Științe Socio-Umane



**TEZĂ DE DOCTORAT**  
**HORIA LOVINESCU,**  
**UN SCRITOR ÎN INFERN**

Doctorand,

Artagea (Solomon) Centa-Mariana

Președinte

Prof.univ.dr.habil. Ifrim Nicoleta, Universitatea  
„Dunărea de Jos”, Galați

Conducător științific

Prof.univ.dr. Milea Doinița Marcela, Universitatea  
„Dunărea de Jos”, Galați

Referenți științifici

Cercetător științific gradul I, Bădescu Laura-Eveline,  
Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”,  
Academia Română

Prof.univ.dr.Spiridon Vasile, Universitatea „Vasile  
Alecsandri”, Bacău

Prof.univ.dr.Antofi Simona-Eugenia, Universitatea  
„Dunărea de Jos”, Galați

Seria U 2: Filologie- Română Nr. 30

GALAȚI  
2021

**Seriile tezelor de doctorat susținute public în UDJG începând cu 1 octombrie 2013 sunt:**

**Domeniul fundamental ȘTIINȚE INGINEREȘTI**

**Seria I 1: Biotehnologii**

**Seria I 2: Calculatoare și tehnologia informației**

**Seria I 3: Inginerie electrică**

**Seria I 4: Inginerie industrială**

**Seria I 5: Ingineria materialelor**

**Seria I 6: Inginerie mecanică**

**Seria I 7: Ingineria produselor alimentare**

**Seria I 8: Ingineria sistemelor**

**Seria I 9: Inginerie și management în agricultură și dezvoltare rurală**

**Domeniul fundamental ȘTIINȚE SOCIALE**

**Seria E 1: Economie**

**Seria E 2: Management**

**Seria SSEF: Știința sportului și educației fizice**

**Domeniul fundamental ȘTIINȚE UMANISTE ȘI ARTE**

**Seria U 1: Filologie- Engleză**

**Seria U 2: Filologie- Română**

**Seria U 3: Istorie**

**Seria U 4: Filologie - Franceză**

**Domeniul fundamental MATEMATICĂ ȘI ȘTIINȚE ALE NATURII**

**Seria C: Chimie**

**Domeniul fundamental ȘTIINȚE BIOLOGICE ȘI BIOMEDICALE**

**Seria M: Medicină**

## Rezumat

Teza de doctorat intitulată „*Horia Lovinescu, un scriitor în infern*” propune o relectură/o reevaluare a universului artistic al scriitorului care a fost contemporan cu o epocă în care libertatea de creație a fost, în mare măsură, un ideal. Am considerat interesant să urmăresc cum s-a produs transferul moștenirii culturale dramaturgice din epoca interbelică spre epoca postbelică și cum, în ciuda eforturilor pentru înălțarea acesteia, procesul a cunoscut mulți factori inhibitori și produse artistice care au intrat repede în zona de uitare. Prin această lucrare, am vrut să demonstrez că intervenția factorului politic asupra universului creației lui Horia Lovinescu a fost copleșitoare. Activitatea de dramaturg a fost urmărită pentru a descoperi opțiunile teoretice și strategiile pe care le-a abordat, obligat fiind să rămână conectat la viața politică și socială, ceea ce se traduce prin pierderea independenței artistului. Ca element de noutate, am parcurs articolele din ziarele timpului și am conturat oscilarea lui Horia Lovinescu între obediență și protest, în calitate de director de teatru, dar și modul cum înregimentarea politică i-a favorizat ascensiunea în spațiul cultural al epocii (membru în COMES – Comunitatea Europeană a Scriitorilor cu sediu în Italia, distins cu titlul de „Laureat al Premiului de Stat” încă de la debut și obținerea drepturilor de autor, prin Fondul Literar al Uniunii Scriitorilor din R.P.R. ). De asemenea, un alt obiectiv al lucrării a fost de a analiza varietatea formelor dramatice practicate de Horia Lovinescu, apelând la modul de receptare a acestora de către critica literară din epocă și de către aceea de după 1989. A creat pe două portative, al adevărului spus pe jumătate, părând, privit dintr-un anumit unghi, omagiu adus socialismului și al mistificării, al îndepărtării de realitate, îmbrățișând aspirația spre utopia comunistă. Horia Lovinescu va îmbrățișa, în cei 30 de ani de teatru, și literatura oportunistă, și literatura subversivă. Din cele 28 de piese scrise de Horia Lovinescu, 23 aparțin literaturii oportuniste (*Lumina de la Ulmi, Citadela sfărâmată, Oaspetele din faptul serii, Elena, O întâmplare, Surorile Boga, Și pe strada noastră, Paradisul, Febre, Revederea, Moartea unui artist, Adolescentul, O casă onorabilă, Al patrulea anotimp, Maria, Și eu am fost în Arcadia, Omul care..., Ultima cursă, Patima fără sfârșit, Autobiografie, Noaptea umbrelor și Orașul viitorului*) aducându-i avantaje importante. Cele cinci piese create în spirit subversiv sunt: *Hanul de la răscruce* (1957), *Omul care și-a pierdut omenia* (1965), *Petru Rareș* (1967), *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* (1978), *Negru și roșu* (1983).

Pe lângă activitatea de creație, transpunerea pieselor în spectacol ocupă o altă secvență a analizei noastre, revista *Teatrul* oferind, pe viu, o oglindă a receptării în cronicile timpului.

Studiile critice postdecembriste îi recunosc meritul de a fi fost martorul apocalipsului lumii cosmopolite interbelice, pe care l-a înregistrat, de a fi surprins devorarea întregii lumi de către comunism, inclusiv a universului său artistic, parțial recuperabil.

## Résumé

La thèse de doctorat ayant le titre *Horia Lovinescu, un écrivain en enfer* propose une relecture de l'univers artistique de l'auteur qui a vécu dans une époque où la liberté de création était, en grande mesure, un idéal. Nous avons considéré comme intéressant de suivre le mécanisme de transfert de l'héritage culturel de la dramaturgie de l'entre-deux-guerres à l'époque d'après-guerre et, en même temps, d'observer la manière où ce processus a connu plusieurs facteurs contraires en même temps que des productions artistiques vouées à l'oubli, malgré les nombreux efforts de leur assurer le succès dans le monde.

Par cet ouvrage nous nous sommes proposé de démontrer le fait que le mélange de l'élément politique dans l'univers de la création de Horia Lovinescu a été décisif. Nous avons analysé en détail l'activité du dramaturge afin de découvrir les options théoriques et les stratégies qu'il a appliquées pour se mettre à jour avec la vie politique et sociale, ce qui se traduit par la perte de l'indépendance de l'artiste.

Quant à l'élément novateur, nous avons étudié en détail les articles des journaux du temps afin de mettre en évidence le fait que Horia Lovinescu a pendulé entre servitude et protestation, dans sa qualité de directeur de théâtre et, en même temps, nous avons observé comment le contexte politique lui a été favorable pour l'ascension dans l'espace culturel de l'époque (en tant que membre dans la COMES – Communauté Européenne des Écrivains au siège en Italie, distingué avec le titre de « Lauréat du Prix d'État » dès le début et l'obtention des droits d'auteur, par le Fond Littéraire de L'Union des Écrivains de la République Populaire Roumaine).

Par la démarche de notre thèse nous avons voulu analyser les formes dramatiques variées traitées par Horia Lovinescu, en faisant appel à la manière de leur réception par la critique littéraire de l'époque en même temps que par celle d'après 1989. L'auteur s'est appuyé sur deux axes, celui de la vérité confiée à moitié, qui semblait, d'un tel point de vue, un hommage au socialisme, et celui de la mystification, éloigné de la réalité, aspirant vers l'utopie communiste. Pendant les 30 années de théâtre Horia Lovinescu traitera tant la littérature opportuniste que celle subversive. De ses 28 pièces écrites, 23 s'inscrivent dans la littérature

opportuniste (*Lumina de la Ulmi* [La lumière de Ulmi], *Citadela sfărâmată* [La citadelle brisée], *Oaspetele din fapitul serii* [L'invité du soir], *Elena* [Hélène], *O întâmplare* [Une histoire], *Surorile Boga* [Les sœurs Boga], *Și pe strada noastră* [Dans notre rue aussi], *Paradisul* [L'Eden], *Febre* [Fièvres], *Revederea* [Les retrouvailles], *Moartea unui artist* [La mort d'un artiste], *Adolescentul* [L'adolescent], *O casă onorabilă* [Une maison respectable], *Al patrulea anotimp* [La quatrième saison], *Maria* [Marie], *Și eu am fost în Arcadia* [Et moi aussi j'ai vécu en Arcadie], *Omul care...* [L'homme qui...], *Ultima cursă* [La dernière course], *Patima fără sfârșit* [La souffrance sans fin], *Autobiografie* [Autobiographie], *Noaptea umbrelor* [La nuit des ombres] et *Orașul viitorului* [La ville de l'avenir]) qui lui ont porté des privilèges. Les 5 pièces créées à l'esprit subversif sont les suivantes : *Hanul de la răscruce* [L'auberge à la croisée des chemins] (1957), *Omul care și-a pierdut omenia* [L'homme qui a perdu sa bonté] (1965), *Petru Rareș* [Petru Rareș] (1967), *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* [Le jeu de la vie et de la mort dans le désert des cendres] (1978), *Negru și roșu* [Noir et rouge] (1983).

Outre son activité de création, la mise en scène des spectacles occupe une autre partie importante de notre analyse, la revue *Teatrul* [Le Théâtre] représentant un miroir vivant de la réception des pièces dans les chroniques du temps. Les études critiques d'après décembre 1989 lui reconnaissent le mérite d'avoir été le témoin de la chute du monde cosmopolite de l'entre-deux-guerres qu'il avait bien enregistré, et d'avoir surpris la chute du monde entier par le régime communiste, y compris de son univers artistique, en partie récupéré.





# CUPRINS

ARGUMENT .....	11
<b>CAPITOLUL I. CONTEXT SOCIO-CULTURAL ȘI ATMOSFERĂ INTELLECTUALĂ ÎN EPOCA POSTBELICĂ. HORIA LOVINESCU.</b> .....	15
<b>I.1. Teatrul românesc interbelic. Intre inerție, valoare și „teatrul proletar”.</b> .....	15
<b>I.2. Teatrul românesc postbelic. Continuitate și ruptură. Forme dramatice.</b> .....	25
<b>I.3. Dramaturgia și cenzura în postbelic</b> .....	60
<b>I.4. Horia Lovinescu în literatura postbelică</b> .....	71
<b>I.5. „Autocenzura” la Horia Lovinescu</b> .....	84
<b>CAPITOLUL II. HORIA LOVINESCU</b> .....	90
<b>II.1. Fălticeni, tezaur cultural românesc</b> .....	90
<b>II.2. Horia Lovinescu și întâlnirea cu teatrul</b> .....	106
<b>CAPITOLUL III. HORIA LOVINESCU, DE LA REALISMUL-SOCIALIST CĂTRE ALTE FORMULE LITERARE</b> .....	126
<b>III.2. <i>Lumina de la Ulmi</i> - primul angajament al lui Horia Lovinescu în realismul socialist</b> .....	139
<b>III.3. <i>Citadela sfărâmată</i> - Utopia ideologiei în dramaturgia lui Horia Lovinescu</b> .....	150
<b>III.4. Dramele istorice ale lui Horia Lovinescu</b> .....	158
<b>III.4.1. Petru Rareș sau Loçtiitorul (1967) și împlinirea sensului istoriei</b> .....	158
<b>III.4.2. <i>Patima fără sfârșit</i> (1977) sau trezirea din letargie</b> .....	171
<b>III.4.3. <i>Negru și roșu</i> (1983) – un fals manifest</b> .....	180
<b>III.5. Dramele de idei ale lui Horia Lovinescu</b> .....	190
<b>III.5.1. <i>Omul care și-a pierdut omenia</i> sau „logodna cu lucrurile simple ale vieții și pământului”</b> .....	190
<b>III.5.2. <i>Hanul de la răscruce</i>, parabolă a universului închis</b> .....	209
<b>III.5.3. <i>Moartea unui artist</i> - reevaluarea coordonatelor existenței</b> .....	224
<b>III.5.4. Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă - metaforă a impurității invincibile</b> .....	229
<b>III.5.5. <i>Și eu am fost în Arcadia</i> - elanul spre metamorfoză al eroului lovinescian</b> .....	235
<b>III.6. Comedia lui Horia Lovinescu – <i>O casă onorabilă</i> - strategii de eludare a culpelor</b> .....	240
<b>III.7. Piesele într-un act – exerciții premergătoare</b> .....	246

<b>CAPITOLUL IV. RECEPTAREA ÎN EPOCĂ ȘI DUPĂ 1989 A DRAMATURGIEI LUI HORIA LOVINESCU. TEXT ȘI SPECTACOL.</b> .....	260
<b>IV.1. Aspecte preliminare: când textul devine spectacol</b> .....	260
<b>IV.2. Receptarea dramaturgiei lui Horia Lovinescu în epocă în revista „Teatrul”, în cronici teatrale/reviste de specialitate, în istorii literare. Text și spectacol.</b> .....	263
<b>IV.3. Receptarea dramaturgiei lui Horia Lovinescu după 1989 în revista „Teatrul”, în cronici teatrale/reviste de specialitate, în istorii literare. Text și spectacol.</b> .....	349
<b>CONCLUZII</b> .....	374
<b>BIBLIOGRAFIE</b> .....	383



## ARGUMENT

Lucrarea de față, intitulată *Horia Lovinescu, un scriitor în infern*, își propune să fie o contribuție la relectura dramaturgiei lui Horia Lovinescu și o analiză a variabilității în timp a receptării operei acestui dramaturg, contemporan cu o perioadă dificilă pentru artiști.

Preferința pentru acest autor și pentru opera sa este motivată de credința că prezentul are obligația de a păstra legătura cu trecutul literar, mai ales cu cel postbelic, asupra căruia artizanii comunismului s-au angajat într-un amplu proces de falsificare. Am dorit să urmăresc pas cu pas evaluarea acestui autor de către aparatul critic chiar de la debut și să verific dacă se înregistrează sau nu un grad mai mare sau mai mic de constanță, mai ales când s-a produs trecerea de la o epocă la alta. Analiza retrospectivă își propune să reamintească efortul de trei decenii al acestui artist care a încercat să-și contureze viziunea sa despre lume salvată din aprigul mecanism al cenzurii ce avea ca efect uniformizarea tărâmului literar. Între aceste motivații, s-a aflat și dorința de a verifica dacă viața literară supusă la constrângeri de natură estetică și politică diminuează sau nu valoarea artistică și dacă o operă literară scrisă într-un timp al opresiunii poate fi redescoperită și apreciată ulterior.

Lucrarea a fost organizată în patru capitole: Capitolul I - *Context socio-cultural și atmosferă intelectuală în epoca postbelică. Horia Lovinescu*, Capitolul II – *Horia Lovinescu*, Capitolul III - *Horia Lovinescu, de la realismul socialist către alte formule literare* și Capitolul IV – *Receptarea în epocă și după 1989 a dramaturgiei lui Horia Lovinescu. Text și spectacol.*

În subcapitolul **I.1. Teatrul românesc interbelic. Intre inerție, valoare și „teatrul proletar”**, am urmărit cele două direcții divergente care vor da o coloratură insolită dramaturgiei românești: cea care nu a lăsat nimic posterității și cea care a luptat pentru o nouă și puternică fizionomie. Un teatru stagnant, modest față de culmile la care ajunsese lirica și proza și un teatru născut din sentimentul responsabilității de a nu lăsa mediocritatea să acapareze societatea. Pe de o parte, sunt inventariate cauzele crizei teatrului interbelic, iar, pe de altă parte, pleiada dramaturgilor care a lăsat o bază solidă urmașilor este evaluată atât din perspectiva criticii interbelice, cât și din perspectiva celei postbelice. În plus, acestor două direcții, le-am adăugat și descris, pentru o imagine completă a vieții teatrale interbelice, forma de manifestare inedită, conectată la Uniunea internațională a Teatrelor Revoluționare cu sediul la Moscova, numită teatru proletar cu caracter antiburghez.

Considerând contextul cultural și politic fundamental pentru evoluția dramaturgului Horia Lovinescu, am realizat un subcapitol care să illustreze tensiunea în care au creat scriitorii de după al doilea Război Mondial, căreia nici autorul analizat în această lucrare nu i s-a putut sustrage. Am evidențiat perpetuarea unei legături intermitente cu Occidentul, prin cadrul legislativ care a obligat la subordonarea de spațiul cultural sovietic. Noua grilă așa-zis estetică pentru stoparea bruscă a evoluției modernismului a fost impusă de forurile conducătoare și dramaturgiei române pe parcursul celor patru decenii, aspecte analizate în subcapitolul **I.2. Teatrul românesc postbelic. Continuitate și ruptură. Forme dramatice**. Pentru a se contura o mai corectă înțelegere a universului creat de Horia Lovinescu, ce este obiectul capitolului III și IV, am introdus în acest subcapitol și analiza formelor dramatice practicate de unii dintre contemporani (dramele istorice, dramele de idei și comediile).

Pentru că subjugarea dramaturgilor români nu ar fi fost posibilă fără crearea celui mai demonic mijloc al comunismului, cenzura, am considerat că este oportun un subcapitol în care să se illustreze concret instalarea acesteia prin legi, prin Primul Congres al Scriitorilor din 1956 și prin direcțiile date de al doilea Congres al Partidului Muncitoresc din același an. Subcapitolul **I.3. Dramaturgia și cenzura în postbelic** readuce în prim plan, prin studiul presei timpului, dialogul dintre oamenii partidului și reprezentanții de seamă ai dramaturgiei care s-au convertit oficial. Am reactualizat atribuțiile nespecifice impuse dramaturgilor pentru a deveni sprijin de bază sistemului comunist, vămile pe care le treceau textele până deveneau spectacol și adaptarea variată a dramaturgilor la cenzură în calitate de: scriitori oficiali, tolerați și interziși, Horia Lovinescu încadrându-se în prima categorie. Analiza a evidențiat faptul că, deși a trecut de cenzura oficială, ajungând să fie jucat în multe teatre din București și din țară, Horia Lovinescu a rămas în afara preferințelor marilor apărători ai valorii estetice, cum a fost relația sa cu Liviu Ciulei care, autoritate dramaturgică necontestată, nu l-a inclus niciodată în repertoriul Teatrului *Bulandra* cât timp a fost regizor acolo.

În intervalul în care a creat Horia Lovinescu, s-au dezvoltat, potrivit demonstrației lui Ion Simuț din *Literaturile române postbelice*, patru tipuri de literaturi în funcție de gradul de aderență la ideologia politică a scriitorilor români: oportunistă, evazionistă, subversivă și dizidentă. Această grilă am considerat că este utilă pentru evaluarea dramaturgiei lui Horia Lovinescu, analiză realizată în subcapitolul **I.4. Horia Lovinescu în literatura postbelică**. Toate piesele sale au fost trecute prin cele patru filtre și au înclinat în număr copleșitor în seria literaturii oportuniste și o mică proporție în seria literaturii subversive.

În studiul presei de după al doilea Război Mondial în care Horia Lovinescu a oferit interviuri, s-a conturat un aspect inedit care l-a secondat toată activitatea artistică: autocenzura.

Pentru a nu ajunge victima cenzorilor, dramaturgul a dezvoltat un sistem exigent de a se monitoriza în actul scrierii. Despre cum a izbutit să nu intre în lista indezirabililor sau a celor interziși, am dezvoltat în subcapitolul **I.5. „Autocenzura” la Horia Lovinescu** unde am descris, din mărturisirile autorului, cum funcționa acest sistem care trebuia să-l apere de sine însuși, de latura sa ce manifesta apetență pentru rostirea adevărului.

Analizând itinerariul biografic, am constatat că datele familiale și natale îl așezaseră pe orbita privilegiată a Fălțicenilor și a unei familii cu noblețe culturală din Moldova începutului de secol XX. Până într-un punct al existenței sale, Horia Lovinescu a evoluat pe calea artei, manifestând respect față de tot ce era rafinat în domeniul literaturii. Nu va putea rămâne fidel acestui început, prin presiunile exercitate de partidul unic de după război. Prin comparația pe care am propus-o între Horia Lovinescu și o parte din membrii familiei care a influențat cultura română în epoca interbelică și postbelică în subcapitolul **II.1. Fălțiceni, tezaur cultural românesc**, am accentuat efectul negativ al epocii asupra dramaturgului.

Calitatea lui Horia Lovinescu de om al literelor a fost dublă: de scriitor și director la „Nottara”, fapt pentru care am considerat util să urmăresc aceste două direcții în subcapitolul **II.2. Horia Lovinescu și întâlnirea cu teatrul**. Am descoperit din presa timpului cum, la statutul de dramaturg, ajunge favorizat de o serie de întâmplări în urma cărora va deveni un fidel al lumii teatrului. Din nenumăratele interviuri oferite, am decantat programul stagiunilor și viziunea ca director preocupat de modernizarea continuă, de perpetua întinerire.

Viziunea lui Horia Lovinescu legată de modul, influențele și sensul creației a devenit subiect în subcapitolul **III.1. Opțiuni teoretice. Strategii**. Din parcurgerea răspunsurilor pe care le oferea gazetarilor, am extras abilitatea care-l caracteriza în a se arăta înregimentat și de a face recomandări celor care tutelau sistemul ideologic spre a permite acordarea unui loc mai mare valorii artistice fără să se teamă că s-ar pune în pericol stabilitatea politicului. Am reunit ideile despre propria operă literară, dispunerea în direcții, despre răspunsul la evaluările critice pe care le considera primejdioase pentru acea epocă, despre relația scriitorului cu regizorul, despre criza teatrului și despre eroul său literar.

Drame istorice, drame de idei, comedie și piese într-un act reprezintă varietatea formelor dramatice pe care a reușit să o cultive Horia Lovinescu. Adeziunea literară a dramaturgului la cerințele literaturii oficiale se regăsește în următoarele două subcapitole. În **III.2. Lumina de la Ulmi - primul angajament al lui Horia Lovinescu în realismul socialist**, am urmărit drama scriitorilor în calitate de victime colaterale ale trecerii de la capitalism la comunism, pentru prima dată redată artistic în literatura română, apelând și la paralelismul cu alte piese scrise ulterior în același spirit. În subcapitolul **III.3. Citadela sfărâmată - Utopia ideologiei în**

*dramaturgia lui Horia Lovinescu*, am evidențiat modalitatea în care elementul politic pătrundea în existența umană, de la ambientul industrial până la cel cultural.

Concepte precum convenție teatrală, acțiune, situație dramatică, personaj, conflict, dialog, timp sunt modalități de decupare care au fost urmărite în analiza pieselor sale. Dramele istorice ale lui Horia Lovinescu sunt analizate în subcapitolele **III.4.1. *Petru Rareș sau Locțiitorul și împlinirea sensului istoriei***, **III.4.2. *Patima fără sfârșit sau trezirea din letargie*** și **III.4.3. *Negru și roșu - un fals manifest***. Forma literară cea mai valoroasă a dramaturgiei lui Horia Lovinescu este reprezentată de drama de idei, urmărită în subcapitolul **III.5.** prin *Omul care și-a pierdut omenia*, *Hanul de la răscruce*, *Moartea unui artist*, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* și *Și eu am fost în Arcadia*. Comedia *O casă onorabilă* este evaluată în subcapitolul **III.6.** Exercițiile literare pregătitoare pentru marele ansamblu dramaturgic, care nu au beneficiat de montări și nici de studii postdecembriste, doar de răzlețe trimiteri critice, sunt analizate în subcapitolul **III.7. *Piese într-un act*** – exerciții premergătoare.

Locul dramaturgului Horia Lovinescu în ierarhia literară contemporană lui se poate afla din monitorizarea modului în care teatrele îi evaluau piesele montate. Studiind cronicile dramatice realizate după premiere și montări succesive de-a lungul anilor după textele sale, am dorit să urmăresc modul în care era receptat de regizori și cronicari în calitate de sursă generatoare de material artistic, rezultatul acestui demers concretizându-se în subcapitolul **IV.1. *Aspecte preliminare: când textul devine spectacol***.

Opera lui Horia Lovinescu a generat două tipuri de discursuri critice de-a lungul timpului: a epocii contemporane și a epocii de după 1989, fiecare particularizându-se prin prezența sau absența grilei estetice comuniste. Aceste discursuri variabile au fost urmărite în subcapitolul **IV.2. *Receptarea dramaturgiei lui Horia Lovinescu în epocă în revista „Teatrul”, în cronici teatrale/reviste de specialitate, în istorii literare. Text și spectacol***. și în subcapitolul **IV. 3. *Receptarea dramaturgiei lui Horia Lovinescu după 1989 în revista „Teatrul”, în cronici teatrale/reviste de specialitate, în istorii literare. Text și spectacol***.

# CAPITOLUL I. CONTEXT SOCIO-CULTURAL ȘI ATMOSFERĂ INTELLECTUALĂ ÎN EPOCA POSTBELICĂ. HORIA LOVINESCU.

## I.1. Teatrul românesc interbelic. Intre inerție, valoare și „teatrul proletar”

Ceea ce a rezistat de-a lungul timpului din literatura interbelică și a creat modele estetice pentru generațiile viitoare a aparținut mișcării tutelate de Lovinescu. Tunurile primului Război Mondial tăcuseră, dar atmosfera beligerantă se mutase în literatura română unde se confruntau două fronturi: sămănătorismul și modernismul. „Dictatura”<sup>1</sup> literară a lui Nicolae Iorga milita pentru o literatură moralistă și naționalistă, tot ce putea fi mai periculos, considera Eugen Lovinescu, adept al unei literaturi naționale și morale. Efortul sămănătorilor nu a ajuns niciodată la triumf, căci, în această luptă, Eugen Lovinescu, alături de partizanii săi de la *Sburătorul*, a ajutat să reîncolțească „sămânța”<sup>2</sup> lui Titu Maiorescu în numele esteticului.

În acest ambient, zguduit cataclismic din interior, literatura se dezvoltă, dar compartimentele cu adevărat atinse de evoluție au fost poezia și proza, dramaturgia, din păcate, păstrându-și nivelul atins în epoca anterioară, potrivit lui Eugen Lovinescu: „Distincția între literatura dramatică de dinainte și cea de după război e o distincție pur cronologică și metodologică: războiul, în realitate, n-a schimbat nimic”<sup>3</sup>. În privința liricii și prozei, situația era clară; Eugen Lovinescu nominalizează ca vârf al liricii interbelice pe Tudor Arghezi, iar, ca vârf al prozei, face o distincție între: Liviu Rebreanu care a desprins de sămănătorism domeniul rural prin romanul *Ion* și Hortensia Papadat-Bengescu căreia îi datorăm literatura urbană de analiză psihologică prin *Concert de muzică de Bach* și prin *Drum ascuns*.

După evaluarea dramaturgiei române de până la 1937 de către Eugen Lovinescu în *Istoria literaturii române contemporane*, constatăm că și G. Călinescu, în 1941, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* avea rezerve: „În afară de dramaturgii consacrați ca atare (Victor Eftimiu, Caton Theodorian, Mihail Sorbul, Camil Petrescu), teatrul n-a avut, după 1919,

---

<sup>1</sup> Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane 1900-1937*, Editura Minerva, București, 1975, p. 365.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 364.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 334.

prea mulți furnizori”<sup>4</sup>. Cu puțin înaintea mentorului de la *Sburătorul*, unul dintre cei mai importanți dramaturgi, Mihail Sebastian în *Întâlnirea cu teatrul*, nuanța liniile generale ale dramaturgiei române, în ton acuzator. În revista *Rampa*, (XVIII, nr. 5295, 8 septembrie 1935, p. 1), el afirma: „Una din ciudăteniile teatrului românesc este de a constitui în cultura română un domeniu izolat. Cu ferestrele astupate, cu ușile bine închise, iată un edificiu în care nu străbate nimic din ceea ce se gândește, se realizează sau se agită în literatură, în plastică, în critică”<sup>5</sup>.

Cu aceeași dezamăgire, în 1938, și George-Mihail Zamfirescu înregistra înfrângerea teatrului interbelic de către cei care „înfeudaseră scenele românești”, în jurul cărora „înflorea gluma ieftină și cupletul, calamburul și obscenitatea, sărăcia de duh și cabotinismul”<sup>6</sup>.

Teatrul interbelic reflectă preocupările societății, dar se ambiționează să ofere și o interpretare a acesteia, să ilustreze tendințe umane care nu erau încă bine conturate în realitate, dar pe care teatrul le-ar fi putut definitiva și arăta virtual, grăbindu-le implementarea în social. Acest teatru era definit de Victor Ion Popa ca: „un teatru încordat pentru nervii dezacordați în nevroza vremii”<sup>7</sup>. Dramaturgia interbelică vrea să devină o afirmație, dar și o interogație despre ceea ce nu este încă omul și despre ceea ce ar putea deveni; ca o oglindă, să prezinte societatea, dar și să o motiveze să se schimbe. Investigația devine strategie de sondare și a teatrului care, cu promptitudine, sesizează inadvertențele din societate, conflictele între vechi și nou, și poate salva și reduce suferințele crizelor. Societatea, cu ambiția ei de înnoire, era surprinsă și mobilizată spre a renunța la propria liniște „pentru a se împrăști”<sup>8</sup>. Dramaturgia interbelică surprindea ceea ce era omul interbelic, dar, mai ales, ce ar fi vrut sau ar fi trebuit să devină el.

Pentru aceasta, va prelua mai multe funcții prin care își consolida, ca indispensabil, rolul său în societate. Funcția socială, culturală și morală îi completează portretul.

Funcția socială declanșa un permanent examen al individului în raport cu clasa din care provine și al clasei sale în relație cu celelalte urmărind, cu precădere, să îmbânzească sensibilitatea și să ascutească rațiunea celor inferiori. Teatrul spera la a putea să influențeze realitatea, conștient de realitatea care mereu intervine în organizarea sa internă.

Funcția culturală era conștientizată de dramaturgi care condensau toată viața artistică și filozofică transmițând-o spectatorilor, lucrând și la asigurarea unității lingvistice naționale.

<sup>4</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1985, p. 920.

<sup>5</sup> Mihail Sebastian, *Întâlnirea cu teatrul*, Editura Meridiane, București, 1969, p. 124.

<sup>6</sup> George Mihail-Zamfirescu, *Mărturii în contemporaneitate*, Editura Fundația pentru literatură și artă, 1938, p. 6.

<sup>7</sup> Victor Ion Popa, *Scrieri despre teatru*, Editura Meridiane, București, 1969, p. 73.

<sup>8</sup> Justin Ceuca, *Teatrologia românească interbelică*, Editura Minerva, București, 1990, p. 121.



Față de antebelic, teatrul interbelic nu mai pune accentul pe etică, nu își propune să ofere lecții cu soluții gata confecționate la dileme ale existenței. Oferă doar interogații și provocări pentru un spectator care trebuie să-și caute răspunsurile, funcția moral-cetățenească rămânând istorie, trăsătură specifică teatrului antebelic.

Stagnare. Regres. Două cuvinte ce au fost folosite pentru a descrie viața dramaturgică interbelică românească. Un pericol accentuat, intern și direct dinspre instituțiile oficiale ale statului, acționa „antievolutiv, antiartistic”<sup>9</sup>. Se urmărea teatrul comercial, capabil să umple sălile. De aceea, experiențele regizorale ale lui Stanislavski, Gordon Craig, André Antoine se diminuează. Marii scriitori de piese de teatru, chiar dacă scriu (Camil Petrescu, Lucian Blaga, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Gib I. Mihăescu, Adrian Maniu, Vasile Voiculescu, Felix Aderca, Anton Holban, Theodor Scorțescu), nu sunt primiți în teatru pentru montări de managerii lui și nici de public, dovedindu-se frivoli: „Politica bunului plac și a răzbunărilor de culise a înlăturat cu desăvârșire dramaturgul român”.<sup>10</sup> Reușeau doar oamenii de teatru care știau rețeta pentru a umple sălile: G. Ciprian, Tudor Mușatescu, G. Mihail Zamfirescu și Victor Ion Popa. Încet, încet, asupra teatrului, acționa „agentul de putrefacție”<sup>11</sup> – banul, iar piesele se jucau după succesul de casă.

Inhibarea va fi efectul puternic al publicului mic-burghez care dorea să guste viața dramatică, dar de la „înălțimea” sa culturală modestă. Teatrul românesc interbelic nu crește simultan cu poezia lui Arghezi și proza lui Rebreanu. El rămâne la nivelul experiențelor de la 1900, savurând melodrame ieftine și comedii sentimentale ușoare, proclamându-l pe Victor Eftimiu drept mare dramaturg și respingându-l pe Blaga și pe Camil Petrescu. Accesibilitatea este o însușire prioritară a teatrului interbelic ce știe că nu îi rămâne să acopere decât ceea ce cinematograful i-a scăpat.

Privită în ansamblu, dramaturgia interbelică are ca notă dominantă caracterul sentimental și pitoresc al locurilor provinciale, cu oameni blânzi, cu drame puțin apăsătoare, unde „o cumsecădenie acomodabilă biruie cu umor prejudecățile cele mai adânc înrădăcinate”<sup>12</sup> ca în *Take, Ianke și Cadâr* de Victor Ion Popa.

Lumea periferică este adusă în atenție, ca la Gorki în *Azilul de noapte*, de către George Mihail Zamfirescu în *Domnișoara Nastasia*. O umanitate care se zbate în „pasiuni devorante,

---

<sup>9</sup>Justin Ceuca, *Teatrologia românească interbelică*, Editura Minerva, București, 1990, p. 166.

<sup>10</sup>George Mihail-Zamfirescu, *Mărturii în contemporaneitate*, Editura Fundația pentru literatură și artă, 1938, p. 44.

<sup>11</sup>Victor Ion Popa, *Scrieri despre teatru*, Editura Meridiane, București, 1969, p. 76.

<sup>12</sup>Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. III, Editura Minerva, București, 1975, p. 17.

cu aspirații înfrânte și suferințe înobilatoare”<sup>13</sup>. Mahalaua își are sufletul ei pe care drama aceasta îl aduce la suprafață. O animalitate care ascunde pasiunile înfrânte de mediu este exacerbată. Suferința are rol de aureolare a acestor oameni care, pe un fond sentimental, se solidarizează. O variantă a lui Mitică Popescu, personajul lui Camil Petrescu, a lui Spirache, creat de Mușatescu, a lui Andronic și Miroiu, creați de Sebastian, a lui Chirică, realizat de George Ciprian regăsim în Ion Anapoda din *Idolul și Ion Anapoda*.

În dramaturgia interbelică românească, se conturează preferința pentru un tip inedit de personaj, omul mărunț care izbutește prin bunătate, cinste să triumfe în fața mai marilor zilei ca în *Omul cu mârtoaga* de George Ciprian, *Mitică Popescu* de Camil Petrescu, *Ultima oră* de Mihail Sebastian, *Titanic-Vals* de Tudor Mușatescu.

Se ajunsese la a se confunda teatrul bucureștean cu teatrul național, teatrele provinciale fiind doar niște „sucursale”<sup>14</sup>, cu nivel artistic și material foarte scăzut.

Teatrul interbelic român simțea încă urmările începutului anevoios, în sensul că, fără rădăcini în literatura populară (din cauza intervenției bisericii ortodoxe de a interzice chipul cioplit și reprezentarea imaginilor sfinte, permise însă în bisericile catolice, în mistere), păstrând legături doar cu *Păpușarii* și *Vicleimul*, el își trage seva din teatrul străin. De la prima piesă jucată la noi, text franțuzesc, jucat în grecește, rămânem tot subordonați teatrelor din străinătate. În *Scrieri despre teatru*, Victor Ion Popa dorea să stimuleze depășirea handicapului pe care îl avea teatrul nostru, precizând rezultatul unui inventar privitor la marile succese la public pe care le aveau piesele românești.

Teatrul românesc interbelic era prea sensibil la reacțiile publicului și, de aceea, pierdea mereu. V. I. Popa oferea, ca soluție de atragere a publicului, montarea de piese boulevardiere, investiția în actori buni și decoruri fastuoase, pentru ca, apoi, să îi dirijeze spre diferite alveole unde crește complexitatea. Drama cade greu celui care a venit, prima dată, la teatru la o comedie, dar trebuie ca teatrul să își păstreze consecvența și să oblige publicul să guste ce i se pregătește. Tocmai pentru că, mereu, teatrul interbelic se temea de pierderea publicului, readucea comedia, dar nu cea fină, care era ca „o pecingină”<sup>15</sup>.

Dramaturgia română interbelică era asasinată prin judecarea aspră a pieselor românești, reproșându-li-se că nu seamănă cu cele străine, prin lipsa de viziune în pregătirea stagiunilor, prin instabilitatea care domnea în trupele de actori, prin traducerile neprofesioniste care promovau „o limbă românească pestriță și dușmănoasă, năclăită în cuvinte străine (...) scârțâind

<sup>13</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>14</sup> Victor Ion Popa, *Scrieri despre teatru*, Editura Meridiane, București, 1969, p. 67.

<sup>15</sup> Victor Ion Popa, *Scrieri despre teatru*, Editura Meridiane, București, 1969, p. 80.

la fiecare frază”<sup>16</sup>. Din interior, Zamfirescu sancționa politicianismul ca fiind „veritabila lepră a teatrelor naționale”<sup>17</sup>, în timp ce criza teatrului, atingând cote alarmante, devenise „un fenomen”<sup>18</sup>.

O explicație interesantă pentru criza teatrului interbelic a dat-o George Mihail-Zamfirescu în *Mărturii în contemporaneitate*, făcând o legătură între oamenii care au trecut prin calamitatea primului Război Mondial și scenă. El constata că suferințele, ororile, rememorarea acelor atrocități nu se regăseau pe scenă ca și când nu existase acea conflagrație. Scena românească monta aceleași texte din teatrul universal aduse prin contracte directorale în antebelic. Era, așadar, vorba de conducătorii de teatru care își prelungeau sursele de venituri, indiferenți la schimbările generale și traumatizante ale acelei generații de spectatori: „Sunt oameni care n-au înțeles încă semnul vremii, care nu simt că s-a schimbat ceva și la noi, că între viața de efervescentă citadină a panașatului 1900 și existența de frământări și de nesiguranță, de căutări în noi și în orizontul ce se face tot mai cenușiu, e o prăpastie. Sunt fericiți muritori ce n-au avut de unde să afle că din tranșee a ieșit o lume nouă, transfigurată de propria ei suferință morală, dar, mai ales, de acea suferință a cărnii – suferința elixir a scripturii dostoievskiene...”<sup>19</sup>.

Multe piese erau aduse din literatura universală fără să aibă mare valoare estetică. Zamfirescu era radical în discurs, afirmând că aceste piese „parvin la noi decedate, în cutii de conserve”<sup>20</sup>. Și Mihail Sebastian descoperise infamia directorilor din teatrele românești de a aduce la noi piese ale unor autori străini care, la ei, acasă, erau periferici. Autorii jucați în interbelic la noi erau: Léopold Marchand, Paul Armand, Jean de Letraz, André Birabeau, în condițiile în care în Franța se jucau: Jean Anouilh, Jean Giraudoux, Paul Claudel și Stève Passieur.

Există prelungiri evidente ale elementelor caragialiene în comedii de moravuri prin *Titanic-Vals* de Tudor Mușatescu, *Gaițele* de Alexandru Kirițescu, *Mitică Popescu* de Camil Petrescu. Dramaturgia interbelică nu a reușit, potrivit unor critici precum Ion Rotaru, să evolueze la același nivel la care o înălțase I. L. Caragiale în secolul al XIX-lea<sup>21</sup>. Direcția și înălțimea dramaturgiei au fost puternic influențate de publicul majoritar care avea un apetit dezvoltat, dar avea lacune grave la nivel cultural.

---

<sup>16</sup> Ibidem, p. 101.

<sup>17</sup> George Mihail-Zamfirescu, *Mărturii în contemporaneitate*, Editura Fundația pentru literatură și artă, 1938, p. 152.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 86.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 93.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 166.

<sup>21</sup> Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române*, Editura Porto-Franco, Galați, 1997, vol. 4, p. 495.

În ciuda acestei inerții, teatrul interbelic românesc face pași spre opere valoroase, chiar prin intelectualizare oferind înalte dezbateri morale într-un limbaj scenic simbolic. Sunt câteva nume de dramaturgi care au rezistat probei timpului.

În Alexandru Kirițescu, nu crezuse prea mult Eugen Lovinescu în *Istoria literaturii române contemporane 1900-1937* în momentul debutului cu piesa *Învinșii*, dar prețuia „studiul adânc”<sup>22</sup> din *Gaițele*, intrând în dezacord cu G. Călinescu pentru care era o piesă „fără răsunset”<sup>23</sup>. Reevaluat după al doilea Război Mondial, Kirițescu este unitar apreciat și de Crohmălniceanu, și de Ion Rotaru pentru *Gaițele* și *Nuntă în Perugia* (1947), scrisă în postbelic, mai puțin realizate fiind considerate: *Michelangelo* (1948), *Borgia* (1936) și *Dictatorul* (1944).

Tudor Mușatescu trecea, în interbelic, drept un „umorist foarte gustat”, căruia i se jucau piesele *Datoria*, *Panțarola* și *Sosesc diseară*. Eugen Lovinescu, știind gustul publicului, pariase pe succesul piesei *Panțarola*, dar pierduse, căci reușita a venit cu *Titanic-Vals*, diminuându-se după *Escu*. Și G. Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, apreciasse *Titanic-Vals* drept comedie care „poate să pară intelectualului cam populară și simplistă”<sup>24</sup>. Crohmălniceanu, în *Literatura română între cele două războaie mondiale*, a explicat succesul piesei acesteia prin faptul că: „Spirache îndură necazurile curente și extrem de răspândite ale mulțimii slujbașilor mărunți. Tot prin el, își găsește satisfacție, într-o expresie iarăși imediată, una din aspirațiile sufletului mic-burghez umilit: revanșa”<sup>25</sup>. În 1997, Ion Rotaru, în *O istorie a literaturii române*, îl descria pe Tudor Mușatescu drept dramaturg foarte jucat, cu două piese rezistente: *Titanic-Vals* și *Escu*.

Victor Ion Popa beneficiază, pentru piesele *Ciuta* și *Mușcata din fereastră*, din partea lui Eugen Lovinescu, de o laudă bogată, căci au: „(...) nu numai elementul viu al dialogului, ci și meritul unui întreg act (actul I) de atmosferă provincială admirabil prinsă (...) și darul observației minuțioase, esențială oricărei lucrări dramatice”<sup>26</sup>. De asemenea, dramaturgul „aduce un aer de bonomie și sfătoșenie moldovenească, moale care absoarbe duișia în umor abia perceptibil”<sup>27</sup>. La Crohmălniceanu, V. I. Popa apare drept creator de „literatură dramatică sentimentală și lirică, plină de pitoresc local și de eroi cu tabieturi, împrumutați din proza

<sup>22</sup> Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane 1900-1937*, Editura Minerva, București, 1975, p. 353.

<sup>23</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1985, p. 920.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 922.

<sup>25</sup> Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. III, Editura Minerva, București, 1975, p. 69.

<sup>26</sup> Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane 1900-1937*, Editura Minerva, București, 1975, p. 347.

<sup>27</sup> Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române*, Editura Porto-Franco, Galați, 1997, vol. 4, p. 499.

antebelică”<sup>28</sup>. După 1989, Popa este considerat un dramaturg complet, la care textele devin ușor spectacole, având „un aer specific de bonomie și sfătoșenie moldovenească, moale, care absoarbe duioșia în umor abia perceptibil”<sup>29</sup>.

La George Mihail Zamfirescu, considerat de G. Călinescu „specializat în viața mahalalei bucureștene”<sup>30</sup>, Eugen Lovinescu descoperă, în *Domnișoara Nastasia*, abilitatea de a transpune serios periferia ce părea condamnată, la noi, abordărilor satirice. Și *Ion Anapoda* păstrează dramaturgul în zona unei reușite literare, afirmate la *Sburătorul*. În postbelic, Ov. S. Crohmălniceanu continuă verdictul pozitiv al interbelicilor, prețuind implicarea dramaturgului în teatrul românesc care „și-a consumat scurta existență sub fascinația luminilor rampei”<sup>31</sup>.

Din opera dramaturgică interbelică a lui George Ciprian, reține atenția doar *Omul cu mârtoaga* și *Capul de rățoi*. Criticul de la *Sburătorul* considera succesul național și internațional al primei piese binemeritat, chiar dacă avea și unele deficiențe. Textul acesta, ca și *Capul de rățoi*, are elemente de expresionism, prin interpretarea temei transformării sufletești, care dă „omul nou” ce se leapădă de sine și se îndreaptă spre iubirea aproapei. „Capul de rățoi” simbolizează mecanismul logic, banalitatea vieții. Eroii lui Ciprian demonstrează că omul poate aduce fericire omului. „Zidirea” lor este distrusă, dar cântecul lor continuă să sune în urechile oamenilor. Pentru că peste douăzeci la sută din oameni sunt rătăciți, distileria lor era necesară comunității. Ei sunt cei ce cred în oameni, în puterea lor de schimbare.

Eugen Lovinescu a observat că Liviu Rebreanu se dedică teatrului între cele două mari realizări românești, *Ion* (1920) și *Răscoala* (1932), fără ca cele trei piese să ajungă la același nivel: *Cadrilul* (1919), *Plicul* (1923) și *Apostolii* (1926). Ele nu prilejuiesc obiect de studiu nici lui G. Călinescu, nici lui Crohmălniceanu și nici lui Ion Rotaru în capitolele speciale închinat dramaturgiei interbelice din istoriile lor literare.

Lucian Blaga a fost creatorul teatrului poetic la noi și, tocmai din această cauză, a fost rar pus în scenă. Puternic influențat de teatrul expresionist german, a creat un mit dramatic autohton prin piesele : *Zamolxe*, *Meșterul Manole* și *Avram Iancu*. Este unic în epoca interbelică prin energia pe care o emană personajele sale care ținesc ieșirea din mediocritatea terestră.

---

<sup>28</sup> Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. III, Editura Minerva, București, 1975, p. 9.

<sup>29</sup> Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române*, Editura Porto-Franco, Galați, 1997, vol. 4, p. 499.

<sup>30</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1985, p. 922.

<sup>31</sup> Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. III, Editura Minerva, București, 1975, p. 25.

Camil Petrescu intră, potrivit lui Eugen Lovinescu, în universul teatral prin *Suflete tari* (1921), având mari dificultăți de receptare la public și la „Banca H” (cum numea Mihail Sebastian ochiul criticului profesionist) din cauza omniprezenței analizei psihologice, chiar și în *Mitică Popescu*, text care a avut mai mult succes doar pentru că fusese montat departe de intențiile dramaturgului, tratată ca un vodevil.

Acestor dramaturgi români interbelici li se adaugă, în studiul lui Eugen Lovinescu: Ion Minulescu, Mircea Dem. Rădulescu, Ion Peretz, Horia Furtună, Igena Floru, Hortensia Papadat-Bengescu, Ticu Archip, Lucreția Petrescu, Paul Prodan, Claudia Milian, Ion Marin Sadoveanu, Ion Sân-Giorgiu, Mircea Ștefănescu, Gib Mihăiescu și Anton Holban.

În privința teatrului interbelic, se promovau două abordări: una care dădea prioritate textului, ca la Camil Petrescu și Mihail Sebastian, alta care dădea prioritate mijloacelor de expresie scenică, în spiritul lui Victor Ion Popa.

Se urmărea crearea *teatrului integral* care să adune toate artele la un loc, dar niciuna în expresia ei specifică. Această aspirație obligă la o desăvârșire a dramaturgului care țintește la statutul de *autor complet* de spectacole, scriitor, scenograf și regizor. Teatrul total solicită o implicare multilaterală și acaparatoare.

Relația autor-regizor era rezolvată de unii, ca Victor Ion Popa, prin respectul față de text. Altă dată, regizorul declara că vedea mai bine ca scriitorul, potențând textul prin decor și jocul actorilor. Se cerea textului dramatic să surprindă cu acuitate dialectica vieții în imagini cât mai bogate. Pentru armonizarea relației scriitor-regizor, se recomanda ca scriitorul să asiste la repetițiile piesei. Ideal era ca între regizor și scriitor să existe o înrudire sufletească și temperamentală.

Unii, ca Victor Ion Popa, credeau în rolul imitativ al teatrului și se deziceau de orientarea lui André Antoine, dar și de redarea veristă a vieții pe scenă. Teatrul trebuie să respingă iluziile, să „reteatralizeze teatrul”<sup>32</sup>. Tezele lui Appia erau frecventate și dezvoltau ideea decorului funcțional care sporea responsabilitatea actorului în jocul său pe scenă.

Teatrul interbelic mergea spre stilizare, respingea barocul, căutând esențele. Verosimilul banal, logica obișnuită se urmărește a fi înlocuite de transfigurarea informațiilor legate de realitate. Viața este reînviată prin acest tip de dirijare, fiindu-i prezentată doar esența. Logica teatrului se consideră că este superioară logicii vieții. Teatrul trebuie să ofere rezolvări, o viziune optimistă despre omul confruntat cu viața pe care o stăpânește.

---

<sup>32</sup> Victor Ion Popa, *Scrieri despre teatru*, Editura Meridiane, București, 1969, p. 38.

Expresionismul a fost la început de epocă interbelică și mai puțin spre anii 1930 o estetică de interes. Împotriva mercantilizării societății, teatrul interbelic oferă ca soluție spiritualizarea teatrului prin artă.

Teatrul acorda *cuvântului* un rol fundamental, proiectând spectatorul spre marile idei prin îndepărtarea de haosul existenței cotidiene. Dar acest teatru introducea și secvențe suav-melodramatice cu efect de împlânzire a liniilor realității. Se căuta capacitatea cuvintelor de a crea efectul poetic surpriză.

Radiografiile realității se făceau cu mijloacele liricii. Programele experimentale, ca cel al lui Jean Jacques Bernard, aveau succes, căci promovau „dramaturgia tăcerii”<sup>33</sup> cu efect de potențare a lirismului gesturilor, culorilor și jocurilor de lumini și umbre. Realismul se stilizează, dramatismul interior iese la suprafață.

Epoca interbelică a cunoscut și o mișcare teatrală a maselor, creată de mase și vizionată tot de mase. „Teatrul jucat de muncitori pentru muncitori”, „teatrul pe baricade”, „teatrul muncitoresc combatant”<sup>34</sup> sunt câteva din denumirile acestei mișcări artistice, potrivit Margaretei Andreescu în volumul *Teatrul proletar din România*, care urmărea să creeze o conștiință revoluționară bazată pe ideologia Partidului Comunist din România. Acest tip de teatru nu trebuie confundat cu teatrul subvenționat de Stat care urmărea apropierea oamenilor simpli de fenomenul cultural în care vibra tendința burgheză. Teatrul muncitoresc nu poate fi legat nici de Teatrul „*Muncă și Voie Bună*”, aflat sub direcția Ministerului Muncii care urmărea tocmai scoaterea maselor de sub influența politică a P.C.R. Cei care erau adepții P.C.R. practicau un teatru muncitoresc revoluționar, după cum mărturiseau ei înșiși, și nu aveau la mișcarea lui V. I. Popa pe care o acuzau că promovează o politică de dreapta. Acest teatru promova atitudinea antirăzboinică, antifascistă cu prilejul unor așa-numite șezători a breslelor și a unor serbări câmpenești, fiind mereu în ilegalitate.

Teatrul proletar românesc interbelic funcționa în strânsă legătură cu Uniunea internațională a Teatrelor Revoluționare cu sediul la Moscova la care se afiliaseră și teatrele muncitorești din Anglia, America, Franța, China, Coreea, Japonia, Cehoslovacia, Ungaria, Bulgaria, Mongolia etc. Nici scoaterea din legalitate a Partidului Comunist din România nu a oprit activitatea teatrului care-l sprijinea. Mai mult, tocmai scena teatrelor devenea o cale sigură de comunicare cu muncitorii, chiar dacă spectacolele erau monitorizate de jandarmi, sub amenințarea baionetelor, ducând, uneori, la arestări ale spectatorilor și ale actorilor sau la interzicerea reprezentației. Se ajunge în punctul în care reprezentațiile nu se mai pot desfășura

---

<sup>33</sup> Victor Ion Popa, *Scrieri despre teatru*, Editura Meridiane, București, 1969, p. 42.

<sup>34</sup> Margareta Andreescu, *Teatrul proletar din România*, Editura Meridiane, București, 1977, p. 8.

decât în întâlniri ilegale, în case conspirative, în fabrici etc., afectând calitatea producțiilor artistice.

Tot ce se juca era inspirat din prezentul vieții politice interne și externe și interpretat pe pozițiile clasei muncitoare. Teatrul agitatoric era creat din piese într-unul sau două acte și se poziționa în răspăr cu teatrul burghez oficial. În marile orașe ale României interbelice (Brașov, Ploiești, Râmnicu-Vâlcea, Brăila, Iași, Pașcani, Reșița, Timișoara, Arad, Târgu-Mureș, Cluj, Oradea etc.), burghezia era sancționată de teatrul agitatoric, mereu urmărit și amenințat de jandarmi spre a fi desființat.

Chiar și când asuprirea era mai puternică, privând de libertate pe partizanii comunismului, se găseau resurse pentru a crește nivelul politic al celor claustrați în temnițe și lagăre prin ziare și piese de teatru. Activitățile dramaturgice erau diverse, de la „zilele roșii”<sup>35</sup> din calendarul festiv al comunismului, la cercuri artistice, teatrul de umbre, marionete, montaje cu numere de canto, improvizații ale proceselor intentate comuniștilor, numere umoristice de pantomimă și cuplete satirice. Nici în lagăre, nici în deportări, activitatea teatrală nu încetează. De exemplu, Lagărul de la Târgu Jiu este stimulativ pentru comuniști care pregătesc o piesă într-un act, dar, nestăpânind regulile limbajului esopic, nu trece de „cenzura” lagărului. La Vapniarca și la Grosolovo, unde sunt deportați mulți comuniști, „profilaxia teatrală”<sup>36</sup> îi va salva pe comuniști.

Realizările teatrului proletar românesc interbelic nu se ridicau la nivelul celui profesionist, dar se simțea că va pregăti viitorul societății comuniste. Funcționând în condiții semilegale și ilegale, teatrul combatant nu a lăsat în urmă însemnări despre modul său de desfășurare, căci protagoniștii lui erau mereu pe baricade.

Teoreticienii internaționali ai teatrului proletar (Erwin Piscator, Nina Gourfinkel, Romain Rolland) nu sunt cunoscuți decât indirect de creatorii teatrului proletar de la noi.

Materialul scris al teatrului politic era comprimat la ceea ce era considerat necesar, cu decor, în general, suprimat, cu tablouri vivante, fie statice, fie mobile, cu recitare solo și/sau în cor, preferând, ca vestimentație, salopeta muncitorului.

Ofensiva a fost o caracteristică a teatrului agitatoric interbelic, încurajând creativitatea comuniștilor prin piese inspirate din realitatea pe care o trăiau muncitorii zi de zi. De aceea, scrierea de texte „originale”, care să reprezinte lumea autentică a comuniștilor, devenea o prioritate, chiar la nivelul comunismului internațional. Se recomanda crearea de texte scurte,

---

<sup>35</sup> Andreescu Margareta, *Teatrul proletar din România*, Editura Meridiane, București, 1977, p. 90.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 102.



având, în primul rând, scopuri agitatorice, inspirate din realitatea apropiată, condamnând prin ironie și sarcasm pe asupritori, cu o tematică tot mai largă, până la a surprinde lupta împotriva fascismului și războiului. Există o scurtă listă de texte cu autori din rândul muncitorilor, anonimi, colectivi sau salvați de trecerea timpului care au slujit, în epoca interbelică, țelurilor comuniștilor: *Înainte de potop* de Nagy István, *Jurnalul de război al caporalului Dumitru de Dumitru Ciumbrudeanu*, *Minerii greviști* și *La rând, la rând în mizerie* de Iosif Dankó, *Greva și trădătorul*, *Lupta dintre Muncă și Capital*, *Interior* de I. Popescu-Puțuri, *Munca este brățară de aur*, *Răsărit de soare*, *Femeia pe front*, *Judecata lui Mr. Solomon sau Cui îi va aparține Mandsuko*, *Pantolonul lui Arvinte*, *Ziarul viu*, *Cronica faptului divers* etc.

În concluzie, teatrul interbelic are două laturi generale ale sale: aceea pe care o sancționa Mihail Sebastian, cu îndreptățire, și cealaltă puternic responsabilă. Prima nu avea cum să înalțe un edificiu-zestre pentru urmașii postbelici, dar ceilalți vor izbuti. Pe de o parte, inert, fără să fie deschis la neliniștile și căutările omului interbelic, fără dramaturgi de valoarea lui Arghezi sau Rebreanu, „teatrul cu punțile tăiate”<sup>37</sup> din interbelic își aștepta, pentru epoca postbelică, ieșirea din izolare și integrarea în „organismul viu al literaturii noastre”<sup>38</sup>. Pe de altă parte, această generație, care trece prin primul Război Mondial, a fost o generație de sacrificiu care se va strădui, prin numele mai sus prezentate, să exprime credința neclintită în om.

Departate de specificul teatrului oficial, conectat totuși la teatrul proletar internațional, teatrul proletar românesc se remarcă prin absența valorii estetice.

## **I.2. Teatrul românesc postbelic. Continuitate și ruptură. Forme dramatice**

Teatrul românesc postbelic va avea neșansa ca legătura sa cu Occidentul să fie intermitentă, dar foarte solidă cu spațiul sovietic, adică istoria, parțial, cel puțin, se repeta; „teatrul cu punțile tăiate” devenea o constantă în spațiul românesc prin două legi: Legea nr. 165 din 18 iulie 1947 și Legea nr. 156 din aprilie 1949. Prin ele, se restructurau teatrele, operele și filarmonicele de stat ale Republicii Populare Române. Prin această restructurare, se avea în vedere ca aceste instituții să-și facă o prioritate din a promova o nouă imagine tinerei republici, asemenea „Grădinii Edenului. Visul milenarist. Fără înger, fără Dumnezeu. Mult mai sigur: garantat de știință.”<sup>39</sup>. Cooperarea cu oamenii teatrului a fost dificilă pentru membrii Partidului

---

<sup>37</sup> Mihail Sebastian, *Întâlnirea cu teatrul*, Editura Meridiane, București, 1969, p. 125.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 126.

<sup>39</sup> Lucian Boia, *Mitologia științifică a comunismului*, Editura Humanitas, București, 2011, p. 130.

Muncitoresc Român, mai ales, la început. Fenomenul, urmărit diacronic, demonstrează faptul că opoziția a fost constantă, dublată, desigur, din cauza pedepselor la care se expuneau dramaturgii, și de colaborare. Pendulând între rezistență și cedare, „între permeabilitate și impermeabilitate”<sup>40</sup>, teatrul postbelic românesc a fost, între 1944 și 1989, constant, „un bastion greu de cucerit”<sup>41</sup>, care „nu a semnat niciodată actul capitulării colective cu adversarul politic”<sup>42</sup>.

Dramaturgia română trebuia să se subordoneze modelului stalinist, consecință a așa-numitei eliberări de sub forțele fasciste și imperialiste de la 23 august 1944, ce ne îndatora față de U.R.S.S. Dacă evaluarea teatrului interbelic, dispus pe două decenii, aducea atât de multe rezerve criticilor și scriitorilor iubitori de literatură autentică, situația va fi dramatică și pentru următoarele patru decenii, doar că motivul crizei va fi eminent de natură politică. Pentru o mai bună înțelegere a evoluției sinuoase a teatrului românesc postbelic, folosirea segmentării unităților temporale în funcție de marile evenimente politice ale partidului unic se dovedește utilă. Cel care a realizat acest tip de analiză, cu aplicabilitate și pentru dramaturgia română este Ion Simuț care, în opera sa, *Literaturile române postbelice*, a distins cinci etape<sup>43</sup>: 1945-1947, 1948-1953, 1953-1965, 1965-1971, 1971-1989.

Primii ani ai socialismului instalat oficial la noi nu lasă semne evidente asupra dramaturgiei. Monitorizarea scriitorilor pentru a-i obliga să scrie în spiritul stalinist determină o strategie a evitării. Pentru că dramaturgii trenau colaborarea și nu apăreau noile texte mult dorite de partid, comuniștii se văd puși în situația de a accepta montarea textelor create în interbelic și nu numai. Vitalitatea teatrului s-a asigurat prin piese selectate care să fie apropiate cu doctrina realismului socialist, deși ele fuseseră create fără tangență cu acest element : *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu, *Steaua fără nume* (1942) de M. Sebastian, *Domnișoara Nastasia* (1927) de G. M. Zamfirescu, *Visul unei nopți de iarnă* (1937) de Tudor Mușatescu, *Dezertorul* (1917) de M. Sorbul.

Primele texte mult așteptate de către comuniști nu întârzie să apară, dar vin din partea unor dramaturgi puțin cunoscuți până în acel moment. Colaborând, scriu, inspirați de realitatea comunistă: Vintilă Rusu-Șirianu (*Clocot*), Tudor Șoimaru (*Furtună în Olimp*) și, mai ales, M. Davidoglu (*Omul din Ceatal*).

---

<sup>40</sup> Centa Mariana Artagea (Solomon), *Schimbarea de perspectivă în dramaturgia postbelică sub presiunea comunistă* în Communication interculturelle et littérature, Nr. 1 (25)/2018, vol. I, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, Antofî, Simona; Ifrim, Nicileta; Gălățanu, Daniel; Botezatu, Elena, p. 237.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 236.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 241.

<sup>43</sup> Ion Simuț, *Literaturile române postbelice*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017, p. 157.

Numeric, cei care cedează atunci sunt neînsemnați, dar, mai târziu, în 1984, criticii supuși comunismului vor evoca această acțiune ca pe o mare victorie a partidului: „Măsurile aplicate teatrului atunci (1946) au fost hotărâtoare pentru înflorirea de azi”<sup>44</sup>.

A doua etapă a comunismului la noi, cuprinsă între 1947-1953, este numită de criticii de azi „supremația stalinismului sau socialismul de tip sovietic”<sup>45</sup>. Politicul devenise extrem de prezent și virulent în lumea teatrului, îngrădind exprimarea liberă, cu repercusiuni vizibile asupra dramaturgilor care încep, în număr mai mare, să scrie aplicând noua estetică. Imediat ce colaborează, ei sunt publicați și primesc acceptul pentru montarea următoarelor piese pe scenele țării: *Iarbă rea* de Aurel Baranga, *Minerii* și *Cetatea de foc* de Mihail Davidoglu, *Ion Vodă cel Cumplit* de Laurențiu Fulga, *Haiducii* de Victor Eftimiu, *Pentru fericirea poporului* de Aurel Baranga și N. Moraru, *Oamenii de azi* de Lucia Demetrius. Pentru a anula eventuale remușcări acestor dramaturgi, se inițiază un întreg program de premiere: Premiile Academiei R.P.R. pentru dramaturgie sunt decernate textelor *Rapsodia țiganilor* de Mircea Ștefănescu, *Omul din Ceatal* și *Minerii* de Mihail Davidoglu, Premiul de Stat pentru artă se acordă pieselor *Cetatea de foc* de Mihail Davidoglu, *Oamenii de azi* de Lucia Demetrius, *Pentru fericirea poporului* de Aurel Baranga și N. Moraru, *Nepoții gornistului* de Cezar Petrescu și M. Novicov.

E unică această perioadă în evoluția teatrului românesc, căci crește viteza de propagare a socialismului prin textele literare și îi face pe adepții lui să se iluzioneze că a crescut și gradul de convertire a spectatorilor.

Fără precedent și fără continuare, această etapă a permis celor două țărâmuri, politic și artistic, să comunice, printr-un monolog adresat al solicitantului politic către executantul dramaturgic. Toată ideologia comunistă ajunge, la noi, energică și-și păstrează tonusul, producându-se o sincronizare nedorită de dramaturgii noștri.

A treia etapă a comunismului, la noi, circumscrisă între 1953-1965, a fost numită „desovietizarea lentă” și angajarea „spre comunismul național”<sup>46</sup>. În această etapă, comunismul, din cauza „visceralei uri față de superiorul intelectual a individului de joasă extracție venit la putere”<sup>47</sup>, se arată intransigent cu oamenii de teatru nesubordonați. Sunt arestați: criticul de teatru Arșavir Acterian, Vasile Voiculescu, Ion D. Sîrbu și regizoarea Marietta Sadova.

<sup>44</sup> Margareta Bărbuță, *Demnitatea teatrului*, Editura Eminescu, București, 1984, p. 7.

<sup>45</sup> Ion Simuț, *Literaturile române postbelice*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017, p. 205.

<sup>46</sup> Ion Simuț, *Literaturile române postbelice*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017, p. 221.

<sup>47</sup> Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Mașina de scris, București, 2005, p. 19.

Pare inexplicabilă această agresiune direcționată asupra oamenilor de teatru dacă se ține cont de creșterea numărului de scriitori care se adăugau comuniștilor: Horia Lovinescu prin *Lumina de la Ulmi*, *Hanul de la răscruce*, *Citadela sfărâmată*, *Surorile Boga și Moartea unui artist*, Aurel Baranga cu *Mielul turbat*, *Rețeta fericirii*, *Adam și Eva*, *Fii cuminte*, *Cristofor!* și *Arcul de triumf*, Tudor Șoimaru cu *Afaceriștii*, Maria Banuș cu *Îndrăgostiții*, Octavian Sava cu *Nota zero la purtare*, Mihail Davidoglu cu *Schimbul de onoare*, *Nemaipomenita furtună*, *Uriașul de la câmpie* și *Noi cei fără de moarte*, Aurel Mirodan cu *Ziariștii* și *Șeful sectorului suflete*, Lucia Demetrius cu *Trei generații*, *Vlaicu și feciorii* și *Arborele genealogic*, Mircea Ștefănescu prin *Patriotica română*, Al. Adamescu prin *Judecata focului*, N. Tăutu cu *Ecaterina Teodoroiu*, M. Beniuc prin *În valea cucului* și *Întoarcerea*, Paul Everac prin *Explozie întârziată*, *Ștafeta nevăzută*, *Costache și viața interioară*, *Ochiul Albastru* și *Himera*, Al. Voitin cu *Oameni care tac*, Dan Tărchilă cu *Marele fluviu își adună apele*, Titus Popovici cu *Pasacaglia*, Eugen Barbu cu *Să nu-ți faci prăvălie cu scară*, Teodor Mazilu cu *Somnoroasa aventură*.

Reușesc să scrie teatru fără politizare un număr mic de autori, dar important pentru a se păstra un teatru autentic în postbelic: Dumitru Solomon, Teodor Mazilu și Marin Sorescu.

Așadar, interacțiunea, în această etapă, a fost variată: unii oameni de teatru au colaborat, cei care s-au împotrivit au fost încarcerati, alții au scris sfidând canonul consfințit de partid.

A patra etapă, 1965-1971, a fost numită „liberalizarea perversă”<sup>48</sup> primind o coloratură aparte prin ridicarea la putere a lui Nicolae Ceaușescu după moartea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, aducând un val de schimbări pentru a se diminua rigorile ideologice de până atunci. Cu toate acestea, o prea mare libertate nu se înregistra în teatrul românesc. Întâietatea în teatru e, în continuare, disputată între reprezentanții lui și oamenii puterii. Pentru a fi mai persuasivi, li se oferea scriitorilor modelul pieselor rusești create la începutul secolului al XX-lea când în Rusia țaristă burghezia era, într-adevăr, uzurpatoare. Piesele *Roadele învățăturii* de Tolstoi, *Orologiul Kremlinului* de Nikolai Pogodin și *Trei surori* de Cehov au influențat spectatorii ruși, prin realismul socialist.

Teatrul românesc este, în consecință, sufocat de piese ce răspundeau apelului partidului precum: *Nu sunt turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, *Omul care și-a pierdut omenia* de Horia Lovinescu, *Tezaurul lui Justinian* de Al. Voitin, *Iubesc pe al șaptelea* de Coman Șova, *Sfântul Mitică Blajinu* de Aurel Baranga, *A doua dragoste* de Corneliu Leu, *Simple coincidențe* de Paul Everac, *Ariciul de la dopul perfect* de Ion Băieșu.

---

<sup>48</sup> Ion Simuț, *Literaturile române postbelice*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017, p. 244.

Se scriu și se montează piese care nu erau în spiritul comunist, desigur mai puțin numeroase, precum: *Iona* și *Paracliserul* de Marin Sorescu și *Cezar, măscăriciul piraților, Vis, Vara imposibilei iubiri, Acești îngeri triști, Pisica în noaptea Anului Nou* de D. R. Popescu.

Scriitorii aflați în exil sunt priviți și ei cu oarece toleranță montându-li-se piesele și fiind chiar editate, cum s-a întâmplat în cazul lui Eugen Ionescu și a celor trei piese *Regele moare, Cântăreața cheală* și *Scaunele*. Simultan, libertate și constrângere pentru dramaturgie, încercare de dialog real cu spectatorii, dar și risipă de importante energii creatoare.

Severitatea ce urmează între 1971 și 1989, numită „socialismul dinastic”<sup>49</sup>, este consecința Tezelor din iulie 1971, punând embargo pe comunicarea cu Occidentul, sporind monitorizarea repertoriului pentru definitivarea „socialismului de tip sovietic”<sup>50</sup> care trebuia să premergea intrarea în comunismul autentic, într-un ritm dorit tot mai alert, căci la Moscova se promova „perestroika”<sup>51</sup>.

Teatrul este mai mult urmărit pentru a se putea duce la îndeplinire ambițiile dictatorului de a ieși de sub tutela moscovită, de a desăvârși „Galateea socialistă”<sup>52</sup>. E atât de severă atmosfera în teatrul românesc, încât se interziceau și spectacolele pe piese din literatura rusă (*Revizorul* de Gogol, în regia lui L. Pintilie). Un nou val de teroare cuprinde România, similar cu cel de la 1947 și 1971, fapt pentru care un nou exod pornește spre Occident dintre oamenii de știință și cultură, printre care și oameni ai teatrului: George Astaloș, Alexandru D. Lungu, Matei Vișniec și Virgil Tănase. Dramaturgia îi pierde definitiv, dar se poate împlini valoric prin operele dramaturgilor șazizeciști: M. Sorescu (*Setea muntelui de sare, Matca*), D. R. Popescu (*Piticul din grădina de vară, Rezervația de pelicani, Moara de pulbere, Paznicul de la depozitul de nisip*), Fănuș Neagu (*Scoica de lemn*) și N. Breban (*Bătrâna doamnă și fluturele și Culoarul cu șoareci*).

Dramaturgia română postbelică a fost puternic influențată de ideologia comunistă, în cele patru decenii, obligată constant să colaboreze. În tot acest ambient odios, la fel de constant, au existat și dramaturgi care au creat subversiv.

Ruptura politică era de profunzime, căci, în locul burgheziei conducătoare, venise abuziv clasa muncitorilor și a țăranilor. Această schimbare socială radicală era pe gustul celor care, neașteptat, aveau acces la o viață la care nici nu visaseră. Această ruptură de esență era învăluită

---

<sup>49</sup> Ion Simuț, *Literaturile române postbelice*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017, p. 256.

<sup>50</sup> Ibidem, p. 205.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 184.

<sup>52</sup> Centa Mariana Artagea (Solomon), *The forceful conversion of the theatre people during the communism* în *Mediating Globalisation: Identities in dialogues*, Arhipelag XXI Press, 2018, Tg. Mureș, Boldea, Iulian; Buda, Dumitru-Mircea; Sigmirean, Cornel, p. 443.

Într-o terminologie care trebuia să camufleze spiritul autentic al noii orânduiri; spiritul totalitar și violent nu va răzbate, folosindu-se terminologiile căutate și analizate care să fie liniștitoare și atrăgătoare pentru adepți. Se prefera, în această privință, ideea continuității spiritului democratic anterior și astfel, de la democrația burgheză, societatea română făcea pasul spre democrația comunistă sau populară. Un alt aspect de continuitate în plan politic, dar ascuns subordonaților, este legat de perpetuarea spiritului dictatorial, după alte trei forme. Potrivit lui Ion Simuț, după dictatura regală (1938-1940), dictatura legionară (1940-1941) și dictatura antonesciană (1941-1944) a venit cea mai lungă dintre dictaturi (1944-1989). Numită de același istoric literar „dictatură postbelică”, ea a influențat bunul mers al literaturii raționalizându-i libertatea până la niveluri nemaiaținse.

În privința fenomenului literar, schimbarea este radicală, pentru că, prin nimic, realității nu doresc să se mai păstreze ceva din vreunul din modelele interbelice. Vor fi receptivi, cu oarece întârziere, totuși, la tot ce se întâmpla în spațiul rusesc bolșevic și vor impune, după ce, la început, au propus, ca denumire, termenul de literatură proletcultistă, conceptul de realism socialist. Schimbarea, produsă în 1956, în cadrul Primului Congres al Scriitorilor, era de suprafață, realismul socialist nu era decât „un proletcultism remaniat”<sup>53</sup>.

Noul canon care era proiectat să fie aplicat literaturii române postbelice răstoarnă, cum a făcut și în plan social, toate celelalte criterii și dă prioritate celui politic. Noul hibrid, care cu greu mai poate fi numit literar, se dorea să aibă viață lungă, tot ceea ce poate fi mai nespecific fenomenului literar, preocupat să se reinventeze mereu.

În general, trecerea de la un canon la altul se realizează ca o mișcare din interiorul vieții literare, de către scriitori sau de către critici. Toți manifestă o „voință de ruptură”<sup>54</sup> de ceea ce simt că a devenit vechi și păstrează literatura într-o zonă de inerție.

Nicolae Manolescu, în lucrarea sa, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, evaluând evoluția canonului literar la noi, nu acceptă ideea de a considera comunismul dictatorial drept creator de canon estetic. Criticul literar avea în vedere trei elemente pe care, dacă totalitarismul comunist le-ar fi acoperit, s-ar fi putut institui noțiunea de canon realist socialist. „Valoarea (cota de critică), succesul (cota de piață) și un amalgam eterogen de factori sociali, morali, politici și religioși”<sup>55</sup>. Receptarea literaturii proletcultiste de către public și critică era declarativă și falsă și mulți factori erau modelați pentru a sluji ideologiei, nicidecum simțului comun. Inclusiv reacția promptă a literaților de a se întoarce la modernismul

---

<sup>53</sup> Ion Simuț, *Literaturile române postbelice*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017, p. 33.

<sup>54</sup> Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, Editura Aula, București, 2001, p. 8.

<sup>55</sup> Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, Editura Aula, București, 2001, p. 8.

lovinescian, când socialismul dăduse semne de liberalizare, indică aceeași inconsistență a acestui tip de scriitură inferioară.

Aderând la acest punct de vedere al lui Nicolae Manolescu, înseamnă că, în epoca postbelică, se poate vorbi doar despre evoluția sinuoasă a modernismului, despre continuitatea lui și, atunci când ideologia comunistă era mai energică, de ruptura infrastructurii care îi permitea manifestarea, permițând, în schimb, exhibarea produselor otrăvite de politică.

Prin noile restricții impuse literaturii în socialismul dictatorial, și dramaturgilor români le-au fost „sucite”<sup>56</sup> mințile. Devenind cei mai buni prieteni ai proletariatului și voce a colectivității, dramaturgii promovau lupta împotriva atitudinii rezervate, considerată periculoasă. Fiind promotorul „răului în istorie”<sup>57</sup>, acest tip de literatură devenea, ca și proiectul marxist, „mnemofobă” (manifestând ostilitate față de memorie), „axiofobă” (urmărind anularea valorilor culturii burgheze) și „noofobică”<sup>58</sup> (fiind împotriva spiritului). Inspirația trebuia strunită de controlul politic pentru care influențele cosmopolite erau nocive, iar munca literară trebuia planificată. Capitalismul american era demonizat, descriindu-l ca inamic interesat să pornească un nou război mondial. Legătura cu societatea trebuia să fie refăcută, prin deschiderea către tematica nouă inspirată din viața uzinelor, fabricilor, combinatelor și ogoarelor. În locul evazionismului, înregistrării trăirilor lăuntrice, considerate fantasmă, periculoase pentru progresul comunist, se recomanda angajarea în realitate și inocularea credinței că realismul socialist este universal și etern. Marxism-leninismul și materialismul dialectic luau locul idealismului și metafizicii, conținutului „extra-estetic”<sup>59</sup>, autonomiei esteticului asociat cu elitismul. Construirea comunismului, într-un romantism de tip nou, cu proiecte mărețe, cu personajul principal, muncitorul, noul salvator al omenirii, era posibilă prin distrugerea vechiului sistem burghezo-moșieresc care avusese la bază alienarea și exploatarea. În locul pesimismului specific decadentismului burghez, se promova atitudinea optimistă față de potențialul uman care nu se atinge decât atunci când este îndrumat de partid. Arta pentru artă era stigmatizată de comuniști pentru că era asociată cu formalismul, cultivându-se, în schimb, arta cu tendință, literatura tezistă capabilă să creeze conștiința revoluționară fiecărui cititor având ca specific limbajul uniformizat și cu mesaj transparent în defavoarea ermetismului.

---

<sup>56</sup> Andrei Pleșu; Gabriel Liiceanu; Horia-Roman Patapievic, *O idee care ne sucește mințile*, Editura Humanitas, București, 2014, p. 68.

<sup>57</sup> Vladimir Tismăneanu, *Despre comunism. Destinul unei religii politice*, Editura Humanitas, București, 2011, p. 16.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 16.

<sup>59</sup> Lucian Chișu; Laurențiu Hanganu, *Literatura în totalitarism. Perioada 1945-1965 în literatura română*, Editura PRINTECH, București, 2008, p. 143.

Prin această grilă de lucru, omul de litere intra în categoria de creator „profesionist de frumos, de guvernant spiritual”<sup>60</sup> în numele socialismului. Supuși „ritualului de sucire a minții” prin „tortura ideologică”, dramaturgii „nu mai călcau nici ei drept”<sup>61</sup>.

Literatura modernistă era disprețuită și considerată ca mijloc de a promova inutilitatea, caracterizându-se prin lipsa de aderență la realitate, dezinteresul față de societate, ținta către puritate și elevație, izolarea în starea de contemplație, înălțarea în lumea ideilor etc.

Această formulă scoasă din laboratoarele comunismului va fi permanent secondată în postbelic de modernism care va cunoaște momente importante de resurrecție, dar și momente de suprimare.

Ruptura cu modernismul este specifică între anii 1947 și 1960, când formula nouă este acaparatoare, prin cenzura foarte vigilentă. E atât de gravă situația literaturii române atunci, încât Dumitru Micu nota în studiul *Spre și sub realism socialist* din 2008: „Prin dirijism, devenit, din 1948, politică de stat, literatura nu putea fi îndrumată decât spre dispariția ei.”<sup>62</sup>. Atunci, s-a creat o „subliteratură și pseudoliteratură”<sup>63</sup>, mai ales că, în această primă perioadă a comunismului, mulți adepți erau fără trecut artistic și comunismul nu reclama valoare estetică, ci doar integrare în grila ideologică. Cu aceștia, se produce sugrumarea literaturii autentice, ei primind titlul onorific din partea partidului de „progresiști”<sup>64</sup>. Situația dramaturgiei a fost cea mai grea, observă același critic, vorbind despre „maxima servitute”<sup>65</sup>. Unii autori de teatru refuză să mai scrie decât să devină slujitori dramaturgiei oficiale precum Mihail Sorbul, Vasile Voiculescu, Lucian Blaga, Victor Papilian și Ion Luca, ținându-și, în consecință, departe de scenele teatrelor, în timp ce teatrul lui Radu Stanca se publică după ce se stinge. Despre elite adevărate, confirmate de trecerea timpului, nu se poate vorbi în această perioadă.

Din anii '60, se scrie mai eliberat de autoritatea oficială și scriitorii se îndreaptă spre revigorarea modernismului, deci spre continuarea demersului predecesorilor. Ceaușescu venea cu propunerea de a sancționa, în literatura neomodernistă, anii '50 ai conducerii deșerte și, pe acest fond, critica și scriitorii speculează momentul de bunăvoință care era oferit, în primul rând, pentru a se crea o imagine carismatică noului conducător, nicidecum pentru binele literaturii. Scriitorii își croiesc cum doresc literatura, având un singur criteriu de orientare:

---

<sup>60</sup> Lucian Chișu; Laurențiu Hanganu, *Literatura în totalitarism. Perioada 1945-1965 în literatura română*, Editura PRINTECH, București, 2008, p. 132.

<sup>61</sup> Andrei Pleșu; Gabriel Liiceanu; Horia-Roman Patapievi, *O idee care ne sucește mințile*, Editura Humanitas, București, 2014, p. 68.

<sup>62</sup> Lucian Chișu; Laurențiu Hanganu, *Literatura în totalitarism. Perioada 1945-1965 în literatura română*, Editura PRINTECH, București, 2008, p. 58.

<sup>63</sup> Ibidem, p. 59.

<sup>64</sup> Ibidem, p. 247.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 59.



„Marota a constituit-o refuzul categoric a tot ceea ce aducea cu stilul proletcultist”<sup>66</sup>. Pentru a ajunge în alte tărâmurii decât cele prozaice de până atunci, se vor întoarce la canonul modernist: „Reînnoirea cu tradiția s-a făcut exact în punctul de ruptură”<sup>67</sup>. Estetismul pur înprospătează literatura în acest deceniu. La acest tip de literatură, au avut acces mai ales scriitorii care debutaseră la începutul anilor '60: Marin Sorescu, D. R. Popescu, Theodor Mazilu, Dumitru Solomon, Ion Băieșu, Romulus Guga, Tudor Popescu. Această etapă nu a fost, potrivit lui Ion Simuț, ca un Făt-Frumos biruitor care, luptând zile și nopți, să ucidă balaurul.

După 1971, ruptura este categorică și violentă, canonul modernist fiind condamnat la o adâncă imersiune. Din anii '80, se încearcă, la noi, din partea creatorilor de literatură, o înlocuire apolitică a canonului modernist cu cel postmodernist, dar întărirea cenzurii a fost un impediment. Cenaclul de Luni a fost „un laborator important pentru experimentarea paradigmei postmoderne”<sup>68</sup>. Surprinzător este că acest proiect nu a fost dus la bun sfârșit nici după Revoluția din 1989, potrivit lui Nicolae Manolescu. Cea mai importantă activitate după acel moment a fost verificarea gradului de colaborare a scriitorilor cu instituțiile ideologiei învinse. Textele create după 1989 au ca trăsătură continuitatea canonului modernist și crearea de texte postmoderniste, deci, se poate vorbi și de o rupere de interbelic, dar incompletă. Situația era inedită căci în anii '80 coabita, oficial, realismul socialist cu modernismul și postmodernismul, cu existență subterană, iar, după 1989, au urmat ani în care eliminarea inamicului politic nu înlesnea ruptura definitivă de modernism, adică de un trecut estetic de mai bine de jumătate de secol. Paradigma postmodernismului a triumfat teoretic, dar nu și practic. Deja, scriitorii tineri nu se mai regăsesc în canonul postmodern și își caută sensul.

Despărțirea de vechile canoane s-a manifestat mereu, în literatură, ca necesitate, fiind, în același timp, mereu dublată și de o emoție nostalgică. Marii creatori ai vechilor canoane rămâneau icoane sfinte pentru cei care trebuia să meargă pe un drum nou, care să permită noii generații cucerirea altor vârfuri ale literaturii. În schimb, despărțirea de comunism, după decembrie 1989, a adus în literatura română un sentiment complex. Pentru prima dată, formula estetică apusă nu mai era regretată în nicio proporție, manifestându-se dorința de rupere de acest trecut postbelic. Dar ruperea trebuia să fie dublă, inclusiv de canonul modernist adus la maturizare de neomoderniști.

Între formele dramatice postbelice, trei sunt dominante: drama istorică, drama de idei și comedia.

---

<sup>66</sup> Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, Editura Aula, București, 2001, p. 11.

<sup>67</sup> Ibidem, p.11.

<sup>68</sup> Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, Editura Aula, București, 2001, p. 12.

Tărâmul dramaturgiei române se extinde cu realizările literare de după al doilea război mondial inspirate din istorie: *Bălcescu* (1948) de Camil Petrescu, *Haiducii* (1949) de Victor Eftimiu, *Horia* (1955) de Mihail Davidoglu, *Tudor din Vladimiri* (1955), *Zodia Taurului* (1972) de Mihnea Gheorghiu, *Avram Iancu sau calvarul biruinței* (1970) de Alexandru Vointin, *A treia țepă* (1971) și *Răceala* (1976) de Marin Sorescu. Tentată de stilizare, de fapte istorice devenite „situații culturale”<sup>69</sup>, drama istorică postbelică se modernizează prin renunțarea la idilismul sămănătorist. În oglinda dramei istorice, se reflectă în mod egal toate clasele sociale, ba, mai mult, există o intenție spre a-i aduce mai mult în prim-plan pe cei care în istorie au jucat rolurile principale, pe cei care sunt marii anonimi ai istoriei, precum țărani, haiducii, oștenii, fără de lupta cărora ethosul național ar fi dispărut. Se propune a se îndrepta prejudecata că mișcările revoluționare românești au fost ulterioare celor din spațiul european, demonstrând inteligența unor conducători români de acțiune independent și nu doar pentru binele propriului popor, ci pentru binele universal.

Un predecesor al lui Horia Lovinescu, Mihail Davidoglu, alegea pentru piesa *Horia* plasarea în plan secund a mai marilor timpului, pe Împăratul Iosif al II-lea și seniorii din Ardeal, aducând în prim-plan pe cei modești din punct de vedere social. Ardealul era pentru Davidoglu pământ românesc sacru prin tragediile suferite de poporul nostru sub dominația neîndurătoare habsburgică, amintind condescendent de predecesorii temerari ai lui Horia: Gheorghe Doja din secolul al XVI-lea și Pinteazul de la începutul secolului al XVIII-lea.

Viziunea neuniformă a împăratului Iosif al II-lea de a declara libertatea țăranilor doar în anumite țări aflate sub autoritatea sa (la croați, la boemi, la sârbi) determină mobilizarea spre răscoală a iobagilor.

Poporul este prezentat într-un moment de ieșire din letargie, având în avangardă țărani cu inițiativă, capabili să se mobilizeze și să mobilizeze. Ei devin voci care se individualizează prin acțiuni și replici, planifică, negociază și-și păstrează dorința de a lupta chiar și atunci când dintre ei apar opinii de prorogare.

Nu primesc credit de la cei cu care sunt în conflict deschis, dar și cei apropiați lor sunt uimiți de dăruirea și de inteligența pe care le dovedesc în împlinirea visului de libertate. Mișcarea lor devine vuiet care înspăimântă pe cei care controlează puterea, un vuiet ale cărui ecouri vor reverbera peste veacuri. Singurul care le-a aflat noblețea este Horia: „Voi seniori și

---

<sup>69</sup> Ion Zamfirescu, *Drama istorică universală și națională*, Editura Eminescu, București, 1976, p. 12.

puternici ai lumii! Nîcîcînd nu veți ști cît de mare-i inima țîranului și cît de pușin ți cere ca sî se dîruiascî cu totul.”<sup>70</sup>

Acțiunea piesei înlînțuie multe episoade create sî ofere sentimentul unei largi deschideri spre satele romînești ardelenesti și spre universul imperial vienez. Nenumîrate planuri sociale apar pentru a expune complexitatea și duritatea vieții rurale de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Carnavalul vienez, vînîtoarea seniorilor și ospîțul din casa contelui Czisar intrî în discordanță cu viețile iobagilor traumatizate de seniorii Ardealului. Acțiunea este organizatî radiant; spre Horia curg șiruri de țîrani însuflețiți de puterea acestuia, de a le pleda cauza în fața împîratului de la Viena, și, de la un punct, Horia, cu asociații sîi, Crișan și Cloșca, se îndreaptî spre satele asuprite pentru a le elibera. Aceastî maree epicî este susținutî de o viziune grandioasî a fenomenului istoric ce vibreazî coerent în tablourile dramatice. Scena aduce, în fundal, imagini din alte planuri ca o deschidere amplî, spre întreg Ardealul.

De la crîngul Feregetului, unde se aflî casa lui Horia, nucleu pentru rîscoala ce se pregîtește, se trece cinematografic la palatul imperial, la Curechi, sat în care țîranii luptî cu pandurii și-i îving, la șesul Cîmpenilor etc.

Prin acțiune relatatî, piesa proiecteazî personaje în spații care nu apar direct pe scenî, dar se dovedesc foarte importante, pentru cî ele simbolizeazî ampla respirație a rîscoalei. La începutul acțiunii, rîscoala este transpusî printr-o acțiune ascendentî, favorabilî idealului de eliberare al țîranilor. Mișcarea lor iradiazî pe douî cîi conduse de Crișan și Cloșcuț, care, cu toate intimidîrile, avanseazî pînî în punctul în care tabîra lor trebuie mutatî din crîngul Fereget la Rîul Mare. Avansului rîscoalei, marcat de fuga seniorilor din calea celor revoltați, pînî spre Hunedoara, Arad, Cluj și Alba, începe sî-i corespundî, de la un punct, prin relatare, contraofensiva inamicilor demnitîții umane. Prin îșelarea unuia dintre conducîtori (Cloșcuț este convins sî opreascî pentru o sîptîmînî ostilitîțile asupra seniorilor) și trimiterea de scrisori împîratului, domnii își fortificî situația și sunt pregîtiți de contraatac. Din acest moment al acțiunii, rîscoala începe sî piardî din extensie, reducîndu-i-se energia prin forme variate de trîdîri. Toate mijloacele extinse din tabîra lui Horia se repliazî, pînî în punctul revenirii la ordinea dintîi, cu țîranii reveniți la satele lor pentru a le fi cruțatî viața. Marea desfîșurare istoricî este condensatî în acțiune relatatî și pentru episodul îvingerii rîscoalei.

Acțiunea reprezentatî este dinamicî prin situații dramatice în care conflictul capîtî contur și amploare, cum ar fi strîngerea țîranilor sus la munte, la casa lui Horia cîutînd sprijin, ridicarea Floarei pentru cî mama ei nu ți-a fîcut norma la domnul de care aparține, apariția

<sup>70</sup> Mihail Davidoglu, *Teatru*, Editura de Stat pentru literaturî și artî, București, 1959, p. 359.

lui Cloșcuț care se implică în mișcarea lui Horia, pledarea cauzei țăranilor români ardeleni la împăratul Iosif al II-lea la Viena etc.

Personajele sunt dispuse în opoziție, conflictual în funcție de clasa socială căreia aparțin, ceea ce apare ca un destin dramatic pentru țăranii și un destin protejat pentru seniorii. Între cele două clase, se află ca un liant, ezitant însă, împăratul încercat de idei iluministe. El este protector cu țăranii atâta timp cât ei nu au solicitări, dar, când vor să beneficieze de larghețea sa, să ia din Ardeal ceea ce li se promisese, devine aprig precum seniorii. De la ordinul plin de bunăvoință anunțat public: „(...) trebuie să-i apărăm pe iobagi de toate vexațiunile seniorilor”<sup>71</sup>, împăratul își schimbă declarația, considerând că răscoala: „primejduiește temelia, însăși esența împărăției noastre milenare și indivizibile.”<sup>72</sup> Lui, i se opune Horia care își privește cu clemență țăranii nevinovați, victime ale abuzurilor politice seculare, „ticăloșite întocmai dobitoacelor”<sup>73</sup>. Glasul poporului strigă după ajutor și, de pe pământ, el, Horia, îi răspunde și, de sus, „clopotul cerului”<sup>74</sup>. Prețul eliberării țăranilor este uriaș; după viața trăită în umilință, prin răscoală, doar moartea li se oferă: „Noi ne-am ridicat ca să dăm preț vieții și uite că moartea abia își joacă mai spornic nunta pe toate drumurile”<sup>75</sup>. Adevărul pe care-l cunoaște nu va dispărea chiar dacă i se va face rău, dreptatea nu moare pe roată odată cu el. După ce au săvârșit ei prin răscoală, chiar dacă seniorii i-au dovedit, Horia constată că au dobândit o pagină de curaj și învățătură care le va fi bază pentru o nouă acțiune. Intrat în mentalul colectiv, Horia e convins că nu va mai muri, ideile sale vor activa valuri de urmași până la împlinirea visului libertății și demnității naționale.

*Bălcescu* (1948) de Camil Petrescu redă artistic Revoluția de la 1848, cea asupra căreia Horia Lovinescu se apleacă în *Patima fără sfârșit* (1977). La Camil Petrescu, este redată acțiunea cu etapele mișcării până la învingerea revoluționarilor, în timp ce Horia Lovinescu prezintă consecințele mișcării revoluționare muntenești asupra românilor din Ardeal. Petrescu își structurează drama istorică pe episoadele constituente, ilustrându-le în detaliu, aspecte care sunt eludate de Horia Lovinescu, în *Patima fără sfârșit* apărând, ca exponent al mișcării muntenești celebrul personaj Hoinarul. Creativ, senin, conectat la altitudini ce depășesc nivelul obișnuit de simțire și gândire, acesta este un vestitor al unei lumi mai bune ce se urzea dincolo de munți. Atmosfera revoluționară din Muntenia apare, în textul lui Lovinescu, într-un halou, într-o sferă sacră și plină de coerență dătătoare de fericire celor care au aderat la mișcarea revoluționară, dar Petrescu îi revelă caracterul dur și problematic. În timp ce Hoinarul este privit

<sup>71</sup> Mihail Davidoglu, *Teatru*, Editura de Stat pentru literatură și artă, București, 1959, p. 280.

<sup>72</sup> Ibidem, p. 337.

<sup>73</sup> Ibidem, p. 370.

<sup>74</sup> Ibidem, p. 310.

<sup>75</sup> Ibidem, p. 345.

admirativ de Andrei Dumșa, ca un ucenic al lui Bălcescu, în mijlocul revoluției munteneste, Bălcescu este considerat chiar de către cei cu care formează guvernul provizoriu om inflexibil și radical, înțeles în intențiile sale când deja revoluția era învinsă. Umanismul său nu rămâne propagandă, ci este modul său de viață și se comportă în spiritul acestuia, creând între el și ceilalți o prăpastie. Nu ezită să se ofere să împingă el butca boierilor, să stea la masă cu tăbăcarii, să prețuiască darul suprem al țăranilor pentru revoluția lor când atacă palatul lui Bibescu. Boierii reacționari îl consideră a fi periculos, un intrigant pentru stabilitatea lor, căci, prin gesturile de bunătate față de clăcași, ei puteau descoperi gustul împotrivirii, al luptei pentru ieșirea de sub tutela boierească.

Protagonistul lui Camil Petrescu refuză zonele de confort, își asumă, cu toate consecințele, faptele sale. Bălcescu refuză să semneze cererea de iertare oferită de vodă, la fel cum Andrei Dumșa, nepotul, va refuza neimplicarea în al doilea Război Mondial, știind că moartea, după destinele tatălui și bunicului, este inevitabilă.

Piesa se dezvoltă pe două planuri care urmăresc pe cei asupriți: cei de la sate, țăranii, și cei de la orașe, muncitorii, adică, potrivit lui Bălcescu, cei care reprezintă poporul. Condiția obidită a țăranilor este aspectul fundamental pe care protagonistul din piesa lui Petrescu dorește să îl regleze, ca semn al însănătoșirii societății române, capabilă să-și asigure bunăstarea fără umilirea uneia dintre clase. De aceea, multe situații dramatice propun dialoguri din care reiese tragismul existenței țăranilor. Maltratarea lor, abuzurile, chiar când erau grav bolnavi, pedepsirea în cazul în care ar fi încercat schimbarea moșiei, dispunerea de viața lor ca de niște obiecte la jocul de cărți intră în contradicție cu varianta aleasă de Horia Lovinescu în *Patima fără sfârșit* unde țăranii sunt conturați asemenea unei caste pure spre care se îndreaptă Hoinarul. Marele secret al revoluției e împărtășit țăranilor, căutându-i noaptea la stânele lor, citind cu ei ziarele pentru a se informa cu privire la mobilizarea antiimperialistă din cele două provincii. Hoinarul are ordin să comunice doar cu țăranul român, singurul capabil de înaltă dăruire față de ideile revoluționare și de spirit jertfelnic. Aici, piesele se îngemănează, în sensul că ceea ce nu rostește Camil Petrescu, completează peste timp Horia Lovinescu: ideea de bază a viziunii lui Bălcescu potrivit căreia revoluția trebuia să fi pentru popor o reală și fără precedent eliberare și că, numai motivați cu acest obiectiv, ei ar fi devenit luptătorii care i-au lipsit lui Bălcescu pentru a încheia ceea ce a promis în Proclamația de la Islaz. La Horia Lovinescu, țăranul este prezentat ca unicul păstrător al comorilor culturale autentice ale românismului, luptând cu toate forțele să nu fie pierdute din cauza politicii imperiului habsburgic interesat de ștergerea particularităților etnice care îi făceau pe românii din Ardeal imposibil de cucerit moral și

afectiv. Dramatismul muncitorilor asupra căruia insistă piesa lui Camil Petrescu nu se regăsește în niciuna din piesele istorice ale lui Horia Lovinescu.

Bălcescu anticipează personajele lui Horia Lovinescu prin sentimentul că soarta l-a ales să lupte pentru cauza țăranilor, la fel cum Petru Rareș se simțea ales pentru a împlini visul lui Ștefan cel Mare de neatarnare a moldovenilor față de turci. Putregaiul boierilor, câmpul cu mărăcini care devenise Muntenia din punct de vedere social trebuia să fie înlăturate prin acțiunea programatică a lui Bălcescu ce își oferea întreaga viață pe altarul acestui ideal. Bălcescu se simțea singur în acest dificil demers, neînțeles nici de cei cu care clădise revoluția; asemenea lui Bălcescu se simțea Petru Rareș în relația cu boierii lacomi. Bălcescu căuta și nu găsea calea prin care să-i determine pe români să se mobilizeze la a face și ei ce înfăptuiseră francezii la 22 februarie 1848 proclamând republica, pășind într-o nouă etapă, a diminuării puterii monarhiei, crescând șansele poporului de a fi luat în calcul drept forță care își poate strivi conducătorii despotici.

Protagonistul trăiește într-un grad înalt de conflictualitate; lumea cu care este contemporan dezvoltă o rețea de conflicte. Voievodul nu este agreat de boieri care se visează în locul lui, dar doar pentru a schimba actorul ce are rolul de uzurpator, rol ce se dorea a fi sempitern pe meleagurile Munteniei. Lor li se opune mișcarea „*Frăția*” cu fondatorii ei: Tell, Ghica și Bălcescu, pe care îi vor urma nume mari ale timpului: Hagi-Curti, Heliade, Aripilă (Al. Golescu), Rosetti, Voinescu, Pleșoianu, Magheru. Conflictul exterior nu se va desfășura doar între revoluționari și reacționari, ci și între membrii „*Frăției*”, mai precis între Bălcescu și Tell, în diverse aspecte. În timp ce Tell consideră că Eliade ar fi stâlp important al societății lor, prin notorietatea obținută cu ajutorul ziarelor românești, Bălcescu are rețineri, temându-se de faptul că noul venit ar putea să nu aducă energia și direcția pe care el le considera necesare reușitei. În timp ce Tell vede în poporul român o masă informă pentru luptă, Bălcescu are certitudinea că poporul împrorietărit, atunci când va lupta pentru sine, va lupta precum haiducii. Dăruirea revoluționară este bine mimată de unii revoluționari, autentică fiind doar în cazul lui Bălcescu.

Viziunea amplă asupra istoriei este un exercițiu la îndemâna lui Bălcescu, el percepe sintetic etapele stagnante și cele în care roata istoriei a fost urnită prin efortul unor mari oameni. De aceea, istoria este un mecanism creat spre mișcare, care nu așteaptă decât dirijorii și ajutoarelor lor pentru a-i imprima și direcția. La revoluția lui Tudor Vladimirescu, Bălcescu se simte, datorită ciclicității, obligat să adauge contribuția sa, chiar dacă, în ciuda efortului, nu va avea forța sau șansa de a fi contemporan cu împlinirea visului.

Protagonistul evită discursul sentențios, fapta este pentru el obiectivul principal; consecvența între cuvânt și acțiune trebuie asigurată și să devină normă pentru toți cei ce-l înconjoară. Pătrunderea urgentă în profunzimea organizării statale de până atunci pentru a înlătura tot ce era pernicios țăranilor era pentru Bălcescu imperativ, căci legiferarea aducea într-o sferă nouă, a demnității umane, această clasă socială umilită de secole de frații ei îmbogățiți.

Multe capcane sunt inserate în acțiunea dramatică, fiind indici ai unui timp frivol, în care lupta se poartă fără demnitate, fără bărbăție, fără argumente, dar prin vicleșuguri ce pot fi puse doar pe seama unor oameni cu suflete mediocre.

Ritmul piesei oscilează, când se precipită, când se domolește, când protagonistul surprinde progresul, când prevede riscul de a se năruți totul. De la reușita de a crea un nucleu de rezistență, se ajunge la răsturnarea de situație, revoluționarii devin prizonierii reacționarilor. Prin intervenția aproape miraculoasă a Anei Ipătescu, ce amintește de *deus ex machina*, se revine la putere, dar încrederea în propriile resurse se pierde gradat când piesa, căpătând elongație, captează marile mobilizări pentru a suprima mișcarea națională a românilor pentru drepturile lor sub acțiunea monstruoasă și generalizată a unei politici externe care nu ne dorea decât ca neam îngenunchiat. Sabotarea acțiunilor legislative ale „*Frăției*” prin decretul lui Eliade este urmat de marea invazie a inamicului străin. Scena întâlnirii revoluționarilor și a reacționarilor cu Fuad Pașa are rolul de a demonstra forța autentică a personajelor; în timp ce Rosetti și Brătianu fac uz de diplomație de teama de a nu declanșa furia trimisului sultanului, Bălcescu este singurul care rostește de față cu Fuad ce rostea și până la venirea acestuia. Înfruntarea lui Fuad de către Bălcescu exclude din portretul protagonistului duplicitatea, ba, mai mult, discursul se ascute pentru că de el depinde binele poporului, șansa de a schimba pentru prima dată soarta poporului pe drumul libertății. Sufocarea revoluției din Muntenia crește dedicarea lui Bălcescu pentru a găsi noi căi de a reveni cu un asalt asupra celor care blocau modernizarea vieții românești. Călător este prezentat la începutul piesei, călător apare și în finalul ei. Pribegește în Ardeal, căutând sprijin la poporul maghiar, merge în Anglia pentru a pleda pentru unirea principatelor pe lângă mai marii vieții politice, se retrage în Paris. Din intervenția Lordului Stuard, reiese că Bălcescu era implicat în conducerea unei comisii ce urmărea dezmembrarea imperiilor Europei.

De la „clipa potrivită”, ce se creează când poporul se implică din inimă pentru o cauză a sa, piesa trece la un timp al irecuperabilului când „totul e prea târziu! Nimic nu mai e de făcut!”<sup>76</sup>. Revoluția este analizată de însuși arhitectul său care avusese atâtea piedici de parcurs și, depărtându-se la doi ani după desfășurarea ei, își reproșează că au risipit primele două

---

<sup>76</sup> Camil Petrescu, *Teatru*, vol. IV, Editura de Stat pentru literatură și artă, 1959, p. 92.

săptămâni, că au acceptat angelismul lui Eliade ca abordare a întregii revoluții și că au evitat acțiunile radicale și rapide.

Idealul protagonistului rezistă morții sale dramatice; asupra lui, se vor apleca generațiile viitoare din 1859 și 1918, cu aceeași dăruire ca a sa față de revoluția lui Tudor Vladimirescu. Prin piesa *Bălcescu*, Camil Petrescu dorea să accentueze rezistența forțelor reacționare și ostile binelui poporului român care nu pot fi învinse dintr-o dată, ci prin asalturi istorice reluate energic de mai multe generații pentru că tăișul acestor mișcări, chiar dacă nu doboară monstrul tentacular ce ne devora de secole, îl slăbește, iar tăișul va fi pătrunzător atunci când se va face trecerea ștafetei de la o generație la alta, fiind necesară nu doar solidaritatea membrilor unei generații, ci și solidaritatea dintre generații.

Prin Marin Sorescu, se încheagă dramaturgia iconoclastă care propune o reînnoire de substanță a dramei istorice, formă dramatică în care Horia Lovinescu nu s-a încadrat, deși *A treia țepă* și *Răceala* sunt scrise înainte de *Negru și roșu* și *Patima fără sfârșit* și i-ar fi putut sluji ca exemplu.

Sorescu încălca în operele sale multe din legile teatrului pentru că, înainte de a fi piese de teatru, ele erau scrise cu pasta filosofului sau poetului. Expresia tipică a dramaturgiei este subordonată ideilor și mesajului care domină universul dramatic. Poet printre dramaturgi, Sorescu inovează până ce anulează contradicția dintre opoziții și, după asaltul întrebărilor rezultate din stările angoasante, rămase, de cele mai multe ori, fără răspuns, așterne secvențe ludice ca intermezzouri relaxante după care spiritul devine mai ascuțit.

Dacă prin formula dramaturgică eseistică și ludică cei doi dramaturgi, Sorescu și Lovinescu, se diferențiază, se poate descoperi un punct de contingență în ceea ce privește rolul eului profund în crearea operelor: teatrul lor istoric, oricât ar fi de fidel izvoarelor documentate, pleacă și se întoarce mereu spre chipul creatorilor. Sorescu mărturisea că teatrul istoric îi oferise posibilitatea de a-și exterioriza încheștarea provocată de lumea contemporană lui strămutând-o în secolul al XV-lea al personajului istoric central, Vlad Țepeș. Piesele deveneau un exercițiu de căutare și apărare a ceea ce era vertical în sine, valoare superioară demnă să inspire și pe contemporani și să fie transferată generațiilor următoare. Subiectivitatea era o cale spre obiectivare, căci dezgolindu-se se arăta lumii și cu nesiguranțele sale și putea atrage privirile cititorului de oriunde și de oricând care s-ar fi identificat cu această identitate dezvăluită curajos. Își reproșa lipsa constanței în a lupta împotriva laturii materiale și survolarea meditativă asupra istoriei nedublată de organizarea și ducerea până la ultima consecință a



„bătăliei celei mari”<sup>77</sup>. Și Horia Lovinescu pleacă de la sine când creează piesele istorice, marcat fiind de destinul familiei sale în care se confrunta cu condiția „loçtiitorului”, a celui care trebuie să păstreze prestigiul literar indiferent de schimbările istorice. Problematika succesiunii se proiecta atât în *Petru Rareș sau Loçtiitorul*, cât și în *Patima fără sfârșit*, astfel încât, în termeni sorescieni, se poate spune că Petru Rareș și Andrei Dumșa sunt Horia Lovinescu, care încheie ciclul existențial învingând vicisitudinile istoriei, dar poartă în sine rănilor luptei cu aceasta.

În *Răceala* și *A treia țeapă*, Sorescu apropie de cititor omul istoric, adică eternul uman, și determinările istorice și geografice. Se apelează la o bază temeinică, minuțioasă și bogată de documente pentru a ajunge la a medita asupra istoriei. Figuri celebre ale istoriei medievale sunt resuscitate de către dramaturg din care se păstrează doar esența, transformându-le în simboluri. Transpunerea sa este originală prin caricatură, ironie, grotesc și umor negru.

Dramaturgul nu cade pradă unei forme dramatice, astfel că în *A treia țeapă* situațiile dramatice se înlănțuie liniar, iar în *Răceala* se dezvoltă contrapunctic, urmărind, pe de o parte, lumea otomană cu ascensiunea ei de neoprit, călătorind în căruțe către sudul Dunării, iar, pe de altă parte, se află spațiul valah prins în cutumele modeste ale familiei și mobilizării spre a forma oaste când vin invadatori. Deși fragil de-a lungul existenței sale, spațiul valah se dovedește prin fidelitate față de valori precum modestia, credința, responsabilitatea menit să se conecteze cu eternitatea în condițiile în care imperiul otoman, amenințarea majoră a Europei medievale, aflat într-o continuă și obositoare expansiune, va ajunge în pragul colapsului, fiind, în cele din urmă, șters din geo-politica europeană și asiatică, rămânând ca o pată rușinoasă în destinul uman universal. Acțiunea ascendentă oferă un cumul de situații dramatice din care se poate deduce, ca sens filosofic, faptul că, prin ethosul lor, prin moralitatea nealterată, valahii vor învinge epoca otomană, în vreme ce imperiul, prin intoleranță, cruzime și visul de nemurire, va fi devorat în timp. În mișcarea sa spre sudul Dunării, Sultanul aduce, pe lângă uriașa armată otomană, și cușca în care ținea prizonieră de nouă ani curtea bizantină pentru a-și aminti zilnic, prin spectacolele oferite, de marea victorie a cuceririi Constantinopolului. Spectacol în spectacol, el este pentru sultan act de autoiluzionare al deținerii puterii absolute, iar, pentru cititor, un indicator al faptului că legătura ființei umane cu puterea este mereu, indiferent la ce nivel poate ajunge, sortită eșecului. Revenind la cușca plimbată de-a lungul spațiului balcanic, ea simbolizează intrarea unor reziduuri morale venite în spațiul românesc din Fanar începând cu secolul al XVII-lea, supuse și ele aceluiași sfârșit inexorabil.

---

<sup>77</sup> Marin Sorescu, *Iona. A treia țeapă. Vărul Shakespeare*, Editura Minerva, București, 1993, p. 119.

Adevărul este valoare pedepsită și greu de asumat în Balcani; în imperiul otoman, Pașa din Vidin este castrat după ce a făcut observații cu privire la producțiile literare ale sultanului, iar, în lumea bizantină învinsă, curtenii de altădată se poartă ca și când mai sunt stăpânii puterii: disimulează că mănâncă elegant cu imaginare tacâmuri scumpe, se adresează unul altuia protocolar, chiar dacă pierduseră toate titlurile, etalează grație gratuită în timpul supliciilor etc.. Această inconsecvență morală, această ocultare a adevărului nu intră în portretul valahului care este dăruit voievodului său chiar dacă i se cere să moară pe câmpul de luptă. Mahomed cade în admirație, recunoscând că forța armatei lui Țepeș vine din devotamentul oștenilor lui, cărora voievodul le oferă „fortăreața din cer”<sup>78</sup>. Bărbații, plecați constant la luptă, alături de vodă, vorbesc despre rănilor, chiar mortale, ca despre o răceală, diminuând tragismul experienței când moartea face parte din prețul pe care trebuie să-l plătească românii, pe lângă sacii cu galbeni, sutele de copii, pentru un dumaticat de libertate. În Valahia, se moare senin pentru patrie, excluzând retorismul romantic, frazeologia patriotardă.

Când imperiile se prăbușesc unul după altul, când în viața lor se instalează absurdul istoric și generează comportamente alienante, Valahia, separată de Dunăre de răul balcanic, apare ca un spațiu imperturbabil.

*A treia țepă* propune o acțiune întreruptă de secvențe în care elementul-simbol apare pentru a-i contura semnificațiile. Domnitorul păstrează o relație apropiată cu cei trași în țepă pentru a-i înțelege, a-i ierta și a le arăta suportul său moral, știind că fără păcat nu este niciun om. Țepa cheamă la un înalt grad de exigență pe care domnitorul și-l va aplica și sieși. Tragerea în țepă păstrează lumea medievală în zona sobră a înaintașilor daci și a creștinilor; pentru daci, aruncarea în săgeți era mijloc de comuniune cu zeul războiului, iar, pentru creștini, crucea simbolizează calea spre mântuire. În textul sorescian, țepa devine simbol al împlântării în punctul cel mai înalt de unde se poate scruta sensul existenței, adevărul, este o înfigere în cer, o eliberare de păcate. Și, după cei zece ani de prizonierat ai lui Țepeș la Buda, un alt Român și un alt Turc, identici cu cei de dinainte, sunt în țepile lor, deși voievodul nu ordonase supliciul pentru ei. Așadar, pentru puterea de expiere, fiecare dorește să-și aibă țepa sa, indiferent de naționalitate chiar.

Rațiunea promovată de protagonist este aceea de a reclădi o Valahie pură, din care tensiunile interne să fie eliminate pentru a rămâne dușmănie doar în raport cu exteriorul, de aceea, judecata lui Țepeș era mai aspră decât Judecata de apoi. Țepa domnitorului are rădăcini în brațele soldaților săi purificați de inapetența de a lupta sub stindardul strămoșesc până la

<sup>78</sup> Marin Sorescu, *Iona. A treia țepă. Vărul Shakespeare*, Editura Minerva, București, 1993, p. 75.

capăt. Contemporan cu „un hoit de vreme”<sup>79</sup>, Țepeș este simetric rănit de două săgeți: una românească și una otomană. Știuse de la începutul domniei că este pândit de trădători, avea o listă neagră actualizată în fiecare noapte și, de aceea, nu și-a putut include în regimul de domnie nici mila, nici iertarea, căci, ca un imperativ absolut, acționa asupra lui ideea sfântă că trebuie să-și apere țara, chiar cu prețul de a fi nepopular printre semeni. Îi privește pe aceștia cu obiectivitate, nu are percepția idilic-salvatoare și, în consecință, mărturisirea lui este zguduitoare: „Încerc să disciplinez...o bandă de tâlhari. Sunt Domn unor păduri mișunând de hoți, al unei armate flămânde și în debandadă.”<sup>80</sup> Iubind mai mult decât oricine pacea, a trebuit să lupte cu slăbiciunile poporului său. Convingerea lui era că, dacă nu ar fi impus o disciplină de fier, Valahia ar fi devenit pașalâc. Știa că linia vieții Valahiei trece prin linia vieții sale și trebuie să-i asigure longevitate, să o predea urmașilor compactă. Dezamăgirea lui este fără margini pentru că Valahia, aflată la Porțile Orientului, apără Europa care nu știe să-i întoarcă, atunci când și el are nevoie de sprijin, ajutorul. Înfruntând această situație, epuizat de resurse, el a devenit aspru cu propriul popor.

Cursul istorie este o lungă succesiune de umilințe și agresiune, un calcul pentru ieșirea din unghere sortit mereu eșecului, pentru că, întotdeauna, va fi cineva care va interveni rețezând încercarea de înălțare. Lui Țepeș îi lipsește șansa de a evada sau de a se eschiva în fața istoriei, decât cu riscul unei tragedii naționale; trebuie să-și accepte prezentul istoric și să-l ofere poporului ca element dat lor pentru a-l salva, pentru a-l modela în sens evolutiv și pentru a se bucura de el.

Un personaj cu valoare de simbol este Minică, cel care fusese decapitat de toți domnitorii de până la Țepeș pentru că avusese îndrăzneala de a le spune că nu-i plac vremurile pe care le înstituiseră prin domniile lor. Se retrage în istorie cu 100 de ani în urmă față de epoca lui Țepeș, căci suferințe multe primise și din partea românilor, și a turcilor. Scepticismul lui înclină spre constatarea că moartea închinată patriei nu mai avea nicio valoare, nu salva pământul strămoșesc, astfel că patriotismul se devaloriza. El este un peregrin prin istorie, căutând ca ideal „pustiul de bine”<sup>81</sup> pe care Țepeș se îndârjește să-l aducă în realitatea sa. Metaforă a adevărului care se rostește cu orice risc, repetitiv, Minică amintește că sacrificiile poporului român au fost de multe ori în istorie nesocotite de politica speculativă a domnitorilor și a boierilor.

Dramaturgul se concentrează spre a respecta adevărul istoric, dar nu caută să dea piesei un caracter evocator, în care culoarea locală să primeze, ci urmărește să surprindă esența umană de oriunde și de oricând. Ceremonialul este refuzat din redarea situațiilor dramatice, morga

<sup>79</sup> Marin Sorescu, *Iona. A treia țepă. Vărul Shakespeare*, Editura Minerva, București, 1993, p. 125.

<sup>80</sup> Ibidem, p. 55.

<sup>81</sup> Marin Sorescu, *Iona. A treia țepă. Vărul Shakespeare*, Editura Minerva, București, 1993, p. 59.

lipsește din portretul protagonistului, o senzație de familiaritate se regăsește în atmosferă și în atitudinea personajelor care evoluează spontan, relaxate ca și când nu ar fi privite de un cititor sau un spectator.

Deși din portretul său face și parte cruzimea rocambolescă, cu semne patologice, aceasta nu-i poate umbri cea mai importantă trăsătură: setea de puritate. Ea a intrat în grila de evaluare a semenilor, dar și a sa. Pentru ei, și-a trăit viața izolându-se de tratate avantajoase temporar, însușindu-și un comportament dârz care să le fie stimulat. Acest fioros blajin, cum îl descrie Pictorul, își va pregăti el însuși țeapa și se va judeca pentru a intra în lumea cealaltă purificat. Țeapa devine un stimul pentru luciditate și adevăr, pentru înlăturarea măștilor. Își găsește vina de a fi existat cu felul său de a fi în istorie, în acel punct al ei de „atmosferă de apocalips”<sup>82</sup> în care și-a luat în serios rolul și a dorit să facă ordine. Contemporan cu un timp inextricabil, a fost aspru și cu dușmanii, și cu semenii care s-au temut de el. Regretă tocmai frica pe care a lăsat-o ca o igrasie în inima valahilor, când intenția lui a fost de a lăsa un spirit demn, care să nu se încline niciodată. Autopenitența are și pentru el efect de eliberare de frământări, îndepărtare de ferocitatea pe care a trebuit s-o practice și revenire la blândețea care-i era intrinsecă.

Drama de idei este forma cea mai complexă pe care o atinge drama realist psihologică pentru că țintește nivelul superior al conștiinței pentru esențializare. Organizată în jurul unui personaj intelectual, drama de idei este rodul lucidității neobosite care este însetată de adevăr la care ajunge pendulând între alternative ce obligă la opțiunea finală. Cu dialoguri specifice dezbaterii, în care se confruntă argumente și contraargumente, drama de idei afirmă personaje care, în numele convingerii, nu fac niciun fel de concesii. Acțiunea este mereu umbrită de intensitatea asalturilor asupra ideii ce trebuie demontată pentru a o promova pe cea crezută idee absolută. În crescendo, revenirea asupra problematicii clarifică, pe de o parte, dar, în același timp, îi demonstrează și complexitatea. Confruntarea celor două direcții nu se poate încheia prin armonizare niciodată, propunându-se și finaluri clare, și deschise.

Particularitatea dramei de idei constă în atracția pe care o are protagonistul pentru absolut, pentru a avea ca model perfecțiunea transcendentală care nu se poate realiza în afara unei experiențe dramatice sau tragice.

Cu o formulă neoclasică, drama de idei se sprijină pe personaje coerente, acțiune unitară, progresivă, timp omogen și loc fix.

---

<sup>82</sup> Ibidem, p. 107.

Creatorul în formă deplină a dramei de idei în literatura română a fost încă din epoca interbelică scriitorul Camil Petrescu care a publicat și în epoca interbelică drama de idei *Caragiale în vremea lui* (1955). Vor împărtăși aceeași preferință și: Dumitru Radu Popescu cu *O pasăre din altă zi* (1972) și *Pasărea Shakespeare* (1973) și Dumitru Solomon cu *Socrate* (1974) etc.

Despre eroismul scriitorilor de a lupta pentru convingerile lor cu contemporaneitatea vorace este drama de idei *Caragiale în vremea lui* a lui Camil Petrescu. Perseverența unor scriitori ca I. L. Caragiale care s-a sacrificat socialmente, acceptând umilirea din partea așa-zișilor „oameni” ai timpului său, a îmbogățit literatura română pentru eternitate. Obtuzitatea celor care îi considerau „neoameni” pe cei puși în slujba lor a constituit un obstacol pe care numai geniile precum Caragiale, Eminescu și Slavici le-au putut surmonta. Împinși spre pragul pauperității, lucrând în culisele redacției *Timpul* pentru a corecta articolele modeste scrise de potențaii momentului sau pentru a le servi drept paravan unor jocuri politice, când doreau să-și ascundă duplicitatea cu dușmanul politic, ei luptau pentru corectitudinea limbii române și pentru o literatură care să avertizeze cu privire la decăderea morală.

Contemporanii nu au câtuși de puțin respect față de cei care au ridicat literatura română spre modernitate și-i tratează ca pe niște angajați ordinari ai redacției, în timp ce ei sunt genii artistice cum neamul românesc nu va mai avea vreodată. Sistemul îngăduie o așa mare nedreptate ca liderii momentului să fie nume care azi, în mileniul trei, sunt anonime precum: Nicaki Jitianu, Nicaki Edgar și prințul Geanabey.

Discrepanța dintre contemporani și Caragiale este atât de mare încât protagonistul pare în conflict cu toată lumea, cu partidul, de la cel mai mic rang până la liderul lui, Maiorescu, cu lumea teatrală de la spectatorii plătitori până la actori și critici când ajunge directorul Teatrului Național din București, cu Ionescu Caion care îl acuză de plagiat pentru drama *Năpasta*, cu cei care îl resping la comisia pentru acordarea Premiului *Năsturel Herescu* etc.

Piesa este dispusă pe antinomii: de o parte, „oamenii” ispitiți doar de putere pe care înțeleg să o obțină prin luptă din care cinstea, mila, omenia, loialitatea, educația, respectul față de viața adversarului sunt absente, iar, de cealaltă parte, se află „neoamenii” considerați unelte puse în slujba primei categorii, proletari intelectuali obligați la umilințe pentru care nu protestează, căci societatea este condusă pe principiile nedreptății.

Ierarhia este mereu invadată de lichelism care acționează devorând resursele neamului, căci instalarea este temporară și trebuie să ofere posibilitatea de spoliere rapidă. În timp ce conducerea este preocupată doar de interesul personal, scriitorii, cărora viața le este o zbatere în mizerie, depun efort personal pentru a lăsa neamului zestre culturală.

Răul social părea să se perpetueze la nesfârșit prin alianțe cu puterile străine, păstrându-se puterea de decizie doar în mâinile celor potențați economic și prin votul cenșitar, fără a da șansa „neoamenilor” de a-și schimba soarta. Se ignora un adevăr fundamental de către cei interesați doar să construiască oligarhii economice și politice: că din rândul neoamenilor se puteau naște mari valori culturale.

Piesa devine o aspră sancționare retroactivă a celor vinovați de umilirea marilor creatori de literatură de la care neamul a preluat apoi opera lor literară de o valoare inimaginabilă creată fără să fi fost protejați în vreun fel.

Consecvența este o valoare la care aderă doar „neoamenii”, în timp ce „oamenii” transformă abdicarea de la convingeri într-o metodă cotidiană ce le asigură progresul social și economic, nu și cel moral.

Drama artistului ascunde condiționări ofensatoare din care nu găsește evadare în spirit romantic; în timp ce Slavici acceptă superioritatea politicianului pentru ca din preaplinul său să împartă și artistului care-i slujește, Caragiale vede situația cu mult mai realistă, în sensul că artistul este dependent de cel pe care-l slujește, libertatea sa fiind un vis.

Condiționarea artistului este atât de apăsătoare, simțindu-se responsabil pentru viața surorii și mamei sale, încât dezvoltă un comportament duplicitar: de a lăuda pe față pe cineva pentru care mu are respect și de a-l critica aspru când nu e de față.

Acolo unde mai găsește un loc prielnic pentru a-și exprima gândirea sinceră, Caragiale intervine pentru a salva; consideră de datoria sa să sancționeze stupiditatea pentru a nu o lăsa să se perpetueze.

Geniul literaturii dramatice avea capacitatea de a milita pentru ajutorul necesar geniului absolut al culturii române, un ajutor real care, din păcate, nevenind decât în formă superficială, a dus la dispariția acestuia. Caragiale rămânea uimit de cruzimea contemporanilor inconștienți de contribuția lor la marea tragedie a culturii române și înțelegea pentru sine că povestea se va repeta.

Protagonistului nu-i lipsea capacitatea de a ști exact cum contribuie la dezvoltarea fenomenului cultural: Eminescu prin faptul că altoise limba română, iar el prin faptul că depunea efort s-o transforme într-un mecanism perfect.

Confruntările lui Caragiale prin care vrea să intervină pentru a schimba modul de a fi perceput artistul în spațiul cultural românesc sunt numeroase. Modul în care-i răspund adversarii le revelă obtuzitatea.

Își va apăra independența riscând să rămână fără resurse și să pună în pericol sănătatea mamei, a surorii și siguranța fiului, a lui Matei. Va pleca de la *Timpul* încercând să se angajeze fie la Institutul Particular ca profesor, dar va fi respins, fie la Teatrul Național din București, unde reproșându-i-se că nu are greutate socială, va fi acceptat în final.

Independența scriitorului este o utopie în „vremea” în care trăiește Caragiale, subjugarea este singura condiție admisă. El visează să trăiască doar din scris și să poată scrie numai ce-și dorește.

Distincția om-scriitor apare în piesă, existând două opinii divergente, pe de o parte, Maiorescu respinge ideea artistului implicat în treburile urbei, acceptând doar ca scriitorul să trăiască pe deasupra urâtului cotidian, iar, pe de altă parte, Caragiale, prin propria experiență, consideră că omul influențează artistul, îl ajută să-l păstreze conectat la realitate.

Lumea se închide ochiului protagonistului, oriunde pătrunde, el observă ilegalități pe care le sancționează pentru binele colectiv. Când ajunge directorul teatrului, află de traducerile oferite clientelei politice, lipsite de studii necesare, care erau foarte bine plătite care nu se făceau niciodată. Lumea întreagă se opune noii lui reforme propuse în teatru, ajungând să fie înlăturat.

Eroul iubitor de adevăr este mereu exclus din lumea mediocră atunci când încearcă să o modeleze după standardele lui de moralitate și valoare.

Încrederea în viabilitatea operei sale sabotate pe scenele Bucureștiului pentru că-și făcuse mulți inamici politici îi este consolidată când proletarii, „neoameni” și ei, îi dau semne de prețuire și rezonază cu el împotriva burgheziei lacome și ridicole.

La finalul vieții, Caragiale își scrutează întreaga existență obiectiv reproșându-și că nu a putut ajunge la înălțimea aspirațiilor lui, că a pornit în viață ca un luptător, dar, pas cu pas, viața l-a încetinit, l-a deturnat, l-a obligat la concesiile până ce, ajutat doar de soartă, s-a decis să prefere exilul, pentru a fi departe nu de românii lui dragi, țărani și proletarii, ci departe de burghezia care l-a lezat.

Reproșează contemporanilor că l-au sabotat mereu pentru a nu fi cu nimic superior lor și le declară un proces deschis pe care-l lasă posterității să-i cunoască drama și să-l așeze acolo unde trebuia să se afle din timpul vieții.

Degradarea lumii care nu vrea să-și asume culpa devine tema principală în *O pasăre dintr-o altă zi*. Un întreg eșafodaj se construiește pentru a produce un moment de manifestare sinceră din partea călăului care să aibă valoare de dovadă incriminatorie. Adevărul se revelează numai prin provocare, prin recursul la altă mistificare. Duelarea personajelor prin replici atinge un nivel conflictual rar, evidențiind că și acuzatul, dar și acuzatorul poartă sămânța răului.

O situație obișnuită ia o turnură neașteptată. Socrii lui Patriciu, aflați în vizită la fiica lor, află că ginerele este bănuit de crimă din gelozie.

Seria personajelor crește venind în vizită cele care își propuseseră să invite cuplul Petra-Patriciu la o excursie în pădure. Anișoara și Ionescu sunt petrecăreții care asistă, spre marea lor surpriză, la dezvăluirea neînțelegerilor dintre cei doi soți. Patriciu premeditase acea reuniune pentru a demonstra tuturor nebunia soției și pentru a se salva de acuzația ei.

Rostirea adevărului este pornirea principală a personajelor, asumându-și chiar riscul de a fi asociate cu nebunia. Personajele nu spun adevărul dintr-o convingere de natură etică, ci dintr-o infirmitate, în sensul că nu pot minți. Adevărul e, în cazul lor, un viciu.

Piesa urmărește o anchetă antrenantă prin evocarea altor anchete secundare care urmăresc pedepsirea celor care nu respectau marele adevăr de natură politică. Cadrul real este cel al morții lui Stalin când se trecea de la asprimea sistemului către îmblânzire, iar lumea era nerăbdătoare să vadă ce formă va lua noul socialism.

Se construiește o irealitate, o mistificare, pentru a declanșa un proces de demistificare. Piesa are la bază o farsă, căci vrând să aducă la suprafață un adevăr, să o determine pe Anișoara să-și mărturisească vina, personajele își însușesc roluri în deplină înțelegere: Patriciu să se dea dispărut pentru un timp pentru ca Livian să aibă crezare când afirmă că l-a ucis în pivnița casei lui, Liliac milițianul, care se dă drept fratele geamăn al lui Haralamb, este chiar Haralamb, iar Ionescu îi verifică loialitatea, în final, dându-i pistolul, cu gloanțe oarbe, adevăr pe care Anișoara nu-l cunoaște.

Șansa adevărului de a se afirma vine din faptul că întotdeauna vor exista, pe lângă cei care vor să-l îngroape, și luptători cu mijloace inteligente de a-l scoate la suprafață.

Când raporturile dintre personaje se așezaseră pe o anumită direcție, apare lovitura de teatru prin Nuța care anunță că Haralamb este viu, fusese salvat de doctorul Dănilă și se aștepta, din clipă în clipă, să vină la Petra să-și vadă copilul. Se credea că fusese plecat departe și, pentru că regimul se schimbaseră, revenise.

Relativizarea adevărului se face până la pulverizarea acestuia; un fapt întâmplat dincolo de scenă este interpretat variat de personaje. Pentru crima asupra lui Haralamb, personajele cred vinovat fie pe Patriciu, fie pe Livian, fie pe Ionescu, fie pe Anișoara.

Relativizarea produce segregare în societate pe care oamenii o rezolvă uneori tragic; dispariția lui Haralambie e pusă pe seama neconcordanței dintre adepții metodelor drastice de penitență pentru neaderare și cei care erau toleranți.



Adevărul are o elasticitate ce poate crea realități verosimile; de exemplu, când a dispărut Haralambie, prin intervenția comuniștilor, Nuța a aflat că întreg comitetul școlii a fost de acord să livreze comunității ideea că pe Haralambie îl omorâseră dușmanii partidului.

Cel puțin două fațete are adevărul, potrivit lui Livian: una gospodărească, pașnică și alta incomodă, tulburătoare.

Pentru ca adevărul să nu se emită decât în forma sa puternică, nelăsând loc imposturii, Livian crede îndreptățită crima lui, căci Patriciu, martor dublu, tolera existența celor două fațete, folosindu-le în funcție de interesele de moment ale comitetului. Dispărând Patriciu, gardianul falsității, se putea elibera drumul spre cei care au săvârșit crima asupra lui Haralamb, numiți de Livian „profesori de crimă”<sup>83</sup>.

Observând predilecția pentru neadevăr a comunității în care trăiește, Livian se ridică drept un justițiar care vrea să trezească tuturor conștiințele, cunoscând din istoria celui de-al doilea război mondial, ale cărui amintiri erau recente, că sentimentul culpabilității poate dispărea și oamenii se transformă în monștri. Genocidul, fascismul și dictaturile militare se împământenisă și se dezvoltaseră ca urmare a ascunderii adevărului la nivel macrosocial, ceea ce era înspăimântător, căci, neexistând o cenzură la nivel înalt, era cu atât mai posibil ca ea să lipsească la nivel microsorial. Răul făcut omenirii în al doilea război mondial era semnul că nicio conștiință nu s-a împotrivit suficient cât să-l stopeze.

Adeziunea la un așa-zis adevăr este mutilantă când nu este conformă principiilor morale, urmărind exclusiv un câștig material și imediat. Anișoara, pentru siguranța postului la școală, a acționat asupra lui Haralamb și asupra vieții proprii, rămânând necăsătorită și devenind atee. Așadar, nu dispăre doar Haralamb, ci și Anișoara de dinainte, omul natural, cu credințele sale înrădăcinate.

Există situații fără ieșire care nu pot fi rezolvate decât prin minciună și, de aceea, Patriciu afirmă că omul ajunge, în cele din urmă, cu sufletul bolnav.

Adevărul este o noțiune relativă în funcție de experiențele de viață ale fiecăruia care sensibilizează mai mult sau mai puțin. Patriciu exemplifică această idee prin evocarea celei mai dureroase experiențe trăite de Livian care, evreu ardelean, a fost martor al uciderii consătenilor din Sărmaș, cei vârstnici prin împușcare, iar copiii sub nouă ani prin sufocare sub valul de pământ al gropii comune ce i-a acoperit. După această întâmplare, Livian nu mai putea avea aceeași percepție tolerantă asupra adevărului ca ceilalți, devenind intransigent.

---

<sup>83</sup> Dumitru Radu Popescu, 9, Editura Junimea, Iași, 1982, p. 46.

Adevărul e unic, dar percepția lui este variabilă, ceea ce îl determină pe Livian să renunțe la tot ce și-a dorit constatând că totul este răstălmăcit. El, bolnav de ideea unei lumi perfecte, a vrut s-o schimbe chiar și cu prețul unei crime.

Inocența absolută nu există, Patriciu în război nu protestase împotriva gestului colonelului neamț care ceruse tăierea a sute de mâini de evrei pentru ca Patriciu să învețe, spre folosul neamțului, de la un țigan chiromanția.

Simbolurile nu lipsesc din piesă. Pasărea cu trei capete este semnul timpului: al trecutului, prezentului și viitorului pe care Livian o visează și dorește s-o ucidă, ca să îmblânzească zilele și omul să ajungă în final superior, în „țara nemuririi”<sup>84</sup>. Aparținând timpului contingent, omul se pliază prea mult pe contextul cu care se întâlnește și-și pierde din inocență, risipind totul aici, în existența terestră.

*O pasăre dintr-o altă zi e, așadar, o piesă despre o lume cu boli incurabile ale sufletului.*

O nouă dramă de idei sub forma unei piese-anchetată propune Dumitru Radu Popescu prin *Pasărea Shakespeare* în care mistificarea este centrul vieții personajelor. Toleranța la falsitate este relativă, putând coabita fericit cu ipocriții, dar declanșând idiosincrazie la cei a căror conștiință este încă nenedaturată. Dușmani și iubitori ai adevărului împart același context social până în punctul în care dihotomia devine nefuncțională, adevărul și moralitatea fiind inexistente chiar și în cazul celor care se declară mai verticali decât ceilalți.

Dialogul procesual evoluează în situația în care acuzatorul devine acuzat prin asaltul contraargumentelor generatoare de revelații în conștiință. Ciocnirea de idei care aprinde conflictul exterior tulbură viața interioară activând un aprig conflict interior. Preponderent interogativă, tensiunea exterioară și interioară dezvăluie caracterul maculat al trecutului tuturor.

Eșecul este inerent, trecerea prin viață a acestor tipuri umane nu va produce schimbări importante, nu le va face numele nemuritor cum s-a întâmplat cu Shakespeare, ei ajungând anonimi. În confruntarea cu ratarea, apar două rezolvări extreme: unele se adaptează prin retragerea în sine precum Mircea (bărbatul înșelat care acceptă să crească sub acoperișul casei sale pe copilul soției și al amantului ei), iar altele se retrag de pe scena vieții prin sinucidere precum Irina (prinsă între iubitul frivol și mama care o pune la mezat). Pe lângă acestea, există mistificarea salvatoare: Cezar (fuge de șansa pe care o avea de a începe o viață nouă alături de Irina, tânără inocentă și cu preocupări intelectuale) și Sergiu (nu cunoscuse un succes important până la acea vârstă).

---

<sup>84</sup> Ibidem, p. 54.

Drama frecventă e reprezentată de conștientizarea faptului că unor personaje le lipsește ceva și se află în momentul în care fiecare s-a angajat în procesul de căutare: Oliviu își caută tatăl, Cezar speră să ajungă în divizia B, Irina căutase valori morale.

Încadrarea pe drumul adevărului nu este privită cu ochi buni de cei acuzați care se vor coaliza, căci, în încercarea de a afla acel adevăr, se pot descoperi alte adevăruri incriminatorii. Tăinuirea poate să devină imposibilă de la un punct. Pentru a prelungi supremația minciunii, Sergiu este intimidat.

Un prim vinovat este Olivian căruia această anchetă începută de Sergiu i se pare incomodă, căci urma să iasă la suprafață adulterul lui cu Ecaterina, mama Irinei.

Ecaterina, vrând să scape de eventuale acuzații, dirijează atenția lui Sergiu spre Cezar care ar fi putut recurge la acel gest pentru a scăpa de presiunea căsătoriei, rămânând liber pentru pasiunea lui sportivă.

Pentru apărarea mistificării, unele personaje se coalizează, chiar dacă altfel sunt în tabere opuse. Mircea și Ecaterina, aflați într-o căsnicie de conveniență, apărată de ochii lumii prin comportament de aparență, separați amândoi din cauza cunoscutului adulter al Ecaterinei cu Olivian, se unesc împotriva lui Sergiu, sabotându-i avansul în târâmul adevărului.

Concluzia lui Sergiu, că toți au avut o contribuție morală la sinuciderea Irinei, trezește în Nechifor dorința de a actualiza câteva date despre trecutul lui Sergiu, din care reiese că, din cauza lui, la vârsta liceului, murise fata de care el fusese îndrăgostit pentru că a abandonat-o preferând cinematografia. Fata murise într-un accident de motocicletă, fiind însărcinată cu Sergiu. Disculparea lui Sergiu se realizează prin invocarea pasiunii pentru idealul artistic, că are vina celui care vrea să facă lucruri rare. Deodată, Sergiu descoperă o asemănare între el și Cezar pe care-l avusese acuzat principal al morții Irinei și înțelege că vina lui Cezar trebuie suspendată. Vinovată e doar pasiunea care înalță și purifică.

Proporțiile în care binele și răul se complinesc în viață sunt derutante și dezamăgitoare. Viața este un amestec inegal de stupiditate, efemeritate, neseriozitate, mizerie și frumusețe, schimbare și instabilitate, în care frumusețea este poate cea mai puțin prezentă.

Drama de idei *Pasărea Shakespeare* ilustrează o lume care fuge de propriul suflet, de murdăria care se moștenește și de care nu se poate scăpa.

Lumea ideilor este cercetată, după seria intelectualilor lui Camil Petrescu și ai lui Dumitru Radu Popescu, de marii gânditori ai lumii, de filosofi, exercițiu pe care și-l asumă Dumitru Solomon în *Socrate, Platon și Diogene câinele*.

Ceea ce este revelator în piesa *Socrate* este că ideile pe care le generează spiritul uman nu se pot regăsi decât până la un punct în realitate. Protagonistul filosof constată neaderența realității la filosofie și cercetează momentul din care se produce acest dezacord. Înțelepciunea care aureolează portretul filosofului, care pare capabilă să țină frâiele omenirii pentru a o dirija pe calea justă, se dovedește într-o clipă inoperabilă. Ea își pierde rolul de călăuză, de salvatoare a omenirii pe care filosofii îl propovăduiau cu certitudine. Sistemul lor de gândire se dovedește atât de fragil în interacțiunea cu viața trăită, încât duce la moarte pe cei care nu sunt obișnuiți cu speculațiile. Apărătorul lor, Socrate, pentru a nu fi considerați impostori, deși avea șansa de a schimba pedeapsa dată de tribunal, va propune pentru sine moartea prin otrăvire.

Nedovedindu-se infailibilă, filosofia este susceptibilă criticii societății care o percepe ca domeniu care, în loc să ordoneze, derutează căile gândirii. Riscând să fie alungată din societate, filosofii trebuia să demonstreze că ideile sunt ușor de transpus în viață, dând filosofiei un caracter aplicabil. Socrate încurajează atenienii să creadă că viciile sunt dependente de care se pot vindeca, el însuși este un exemplu, căci omul echilibrat care ajunsese el se datora unei lupte interioare susținute. Puterea lui venea din capacitatea de a-și stăpâni viciile și a aduce la lumină omul superior din el.

Protagonistul iubește tot ce este eteric, imaterialitatea pe care vrea să o modeleze, sufletele oamenilor care sunt eterne în locul blocurilor de piatră care-i fuseseră date ca moștenire de tatăl său sculptor.

Disponibilitatea lui întâlnește multe opoziții, pentru că oamenii se tem de ce ar putea găsi în sine, preferând să nu deschidă niciodată latura interioară în care se pot odihni demoni imposibil de îmblânzit ulterior. Schimbarea interioară în care crede Socrate este considerată iluzie de unii dintre cei care încearcă să tatoneze sfera filosofiei.

Greșelile sunt trepte inerente spre perfecțiune, urâtul ascunde o frumusețe a lui, conflictul duce la etalarea modului de a gândi și la posibilitatea de a vedea și punctul de vedere al celuilalt sunt câteva din învățăturile prin care Socrate vrea să reformeze gândirea reticentă a atenienilor care asociază greșeala și urâtul cu un capăt de drum ce nu pot fi înlăturate decât prin distrugere.

Concentrarea lui Socrate pe latura interioară mai mult decât au făcut-o alții până la el pornește din legătura indisolubilă a omului cu propriul suflet de care este legat pe veșnicie, în timp ce trupul își are vremelnicia sa. Ca atare, sufletul necesită atenție suplimentară pentru „a fi limpede ca apele muntelui și nu tulbure ca băltoacele în care se bălăcesc porcii.”<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Dumitru Solomon, *Socrate. Platon. Câinele Diogene*, Editura Eminescu, 1974, București, p. 27.

Rostul filosofului este de a ajuta comunitatea să învețe să ajungă la adevăr, dar, de puține ori, întâlnirea cu acesta provoacă fericirea, cei mai mulți se deprimă cumplit sau ajung la gesturi extreme, cum e cazul tânărului Eurites. Adept al ideii că înțelepciunea nu aparține unei singure persoane, Socrate intră în conflict cu unii atenieni (Meletos) care cred că accesul la gândire îi va împărți în tabere și vor ajunge să-și ucidă ideile și apoi pe ei înșiși declanșând un război fratricid. Temeliile Atenei pot fi zdruncinate, pe acest nou cadru al descoperirii și afirmării gândirii, cred detractorii lui Socrate, în timp ce el recomandă ca generația lor să iasă de sub ascultarea ideilor predecesorilor lor și să-și întemeieze un sistem nou de gândire.

Filosofia își are exigențele ei care, pentru a crea un sistem unitar, trebuie aplicate tuturor, ceea ce Socrate a făcut, dar, tocmai din cauza încercării sale de a fi corect, a ajuns la a nu fi înțeles. Aspirând la cunoașterea totală, el era conștient că aceasta este infinită și afirma deschis acest adevăr despre sine pe care-l rostea și când era vorba de ceilalți care, îngâmfați cu spoiala lor de învățătură, nu acceptau acest verdict. De aici, Socrate și-a făcut inamici care-l vor uzurpa treptat ducându-l până în pragul procesului.

Capetele de acuzare împotriva lui Socrate formulate de Lycon au fost: că ateniunii nu știu nimic despre zei, că Socrate are un demon pe care doar el îl aude, că i-a convins pe tineri că ei sunt mai deștepti ca părinții lor, că Eurites s-a sinucis din cauza filosofiei lui Socrate. Opoziția față de Socrate este copleșitoare, căci ateniunii nu vor să li se arate răul pe care-l îngăduie să se dezvolte. Ei preferă la modul conștient somnul rațiunii, deși Socrate îi avertizează că nesocotind darul lui, nesocotesc pe zei. Numărul crimelor împotriva celor care voiau să trezească conștiințele crescute în Atena aceluși timp, dar Socrate nu vrea să renunțe la menirea lui.

Rezistând lumii întregi, Socrate intră în conflict și cu sine însuși când vede gravele consecințe ale gândirii sale; ceea ce i s-a părut în trecut valabil îi apare periculos la acel moment al procesului, adică o idee poate fi și bună, și rea, validare care deconcentrează pe cel care își sprijină existența pe judecată.

Gândirea lui vizionară l-a pus în relații ostile cu ai săi contemporani, făcându-l să înțeleagă că s-a născut prea devreme, dar este sigur că va fi înțeles de generația următoare care o va sancționa pe cea cu care el este contemporan. Prin gânditori asemenea lui, lumea evoluează inclusiv la nivel spiritual, chiar dacă este repetitivă istoria devorării celor mai buni reprezentanți ai ei precum Cronos ce și-a devorat fiii.

O piesă comică despre transformările pe care le cunoaște mediocritatea în preajma puterii este *Interesul general* scrisă de Aurel Baranga în 1971. Ea demonstrează că un parvenit demagog nu va putea niciodată să apere interesul general, care reclamă curățenie morală și devotament până la jertfă, dar un onest discret și modest își poate dedica viața binelui obștesc.

Piesa propune un exercițiu paradoxal despre o societate în care turpitudinea poate duce la avansare profesională și socială, iar onestitatea poate duce la moarte.

Piesa prezintă spaima unui director al Direcției de recuperare și valorificare a deșeurilor a Ministerului Construcțiilor de Mașini paralele (Toma Hrisanide) legată de o ședință viitoare la care crede că se va anunța demiterea lui. De aici, începe trimiterea în acțiunea de spionaj a subalternilor pe care îi va folosi în interes personal, ca un sistem de contrainformații (Plătică, Linte, Sfințescu și Carapetrache). Informațiile obținute de oamenii lui sunt derutante, ajungând, la un moment dat, să creadă că e trădat chiar și de ei.

Hrisanide își propune să-l cumpere pe Bocioacă, dar, fiind modest, el se dovedește incoruptibil.

Căutarea cu asiduitate a conținutului ședinței aduce revelații surpriză despre moralitatea soției, despre lipsa de unitate a familiei directorului și iubirile pe care le-a stimulat soția sa colaboratorilor lui de la minister.

Adevărul tănuit de mai marii ministerului iese la iveală și generează o situație umilitoare pentru directorul direcției DRVD prin faptul că subalternul său, Ion Carapetrache, adjunctul de până atunci, urma să fie numit ministru adjunct. Înțelegând că subalternul îl depășise ierarhic prin șiretlicuri și nu-l putea învinge, Hrisanide se adaptează situației prin linguseală, chiar dacă, prin mijlocul de urmărire folosit („ciripitoarea”), avea toate motivele să-l înfrunte într-un duel cel puțin pentru a-și apăra onoarea de familist. Soțul încornorat dezvoltă o alianță cu amantul soției împotriva celui ce avea banda înregistrată. Eliberat de spaima că ședința era pentru demiterea lui, aflând că obiectivul era numirea lui Carapetrache ca nou ministru adjunct, Hrisanide îl susține, pentru avantajele ce puteau veni. Posesorul documentului incriminatoriu va fi exterminat și piesa se încheie prin transformarea ritualului ducerii la groapă a lui Bocioacă într-o caricatură de înmormântare.

Reciclarea materialelor este posibilă, nu și cea umană, existând oameni care nu se pot vindeca de viciul puterii. Hrisanide are dovezi clare că soția l-a înșelat și Carapetrache l-a trădat și se pregătește să-iucidă pe amândoi într-un prim act natural, dar, imediat ce află că tocmai Carapetrache e noul ministru adjunct, își schimbă conduita și-l tratează cu vorbe calde, apreciative și flori.

Cameleonismul este o trăsătură importantă a personajelor care imaginează multiple scenarii pentru care pregătesc tot atâtea răspunsuri care să le asigure, pe cât se poate, măcar păstrarea puterii, dacă nu chiar extinderea ei. Hrisanide a scris cinci variante pentru autocritica de la viitoarea ședință, în funcție de cât de virulent va fi atacul mai marilor ministerului.

Amintind de comedia lui I. L. Caragiale, personajele lui Aurel Baranga se tem de trădare și sunt excesiv de suspicioase; anchetând pe treptele ierarhice superioare, Hrisanide nu găsește dușmani și crede că vinovatul ar putea fi în rândul subalternilor lui, ba chiar apropiații lui ar putea face parte dintr-o monstruoasă coaliție. Plătică e bănuțit că știe cine-i vrea prăbușirea profesională, dar nu vrea să-i spună.

Carierismul a strivit orice afectivitate, personajele, mai ales în poveștile familiale, interacționează protocolar, oficial și se rănesc reciproc cu adevăruri rostite direct, comedia ajungând să se învecineze cu drama.

Personajele cunosc o metamorfoză negativă, convingerile sănătoase pe care le proclamă nu se regăsesc în faptele lor. Credința că omul se definește prin felul în care muncește este uitată de Hrisanide când situația lui profesională și a noului său superior este în pericol prin obstinația lui Bocioacă de a nu-i da banda incriminatorie pentru Carapetrache și soția sa, găsind în uciderea celui care luptă pentru demascare o soluție.

Excepția între personajele devorate de parvenitism este reprezentată de Bocioacă. Prin contrast, el slujește unor valori ce-l încadrează în sfera intelectualilor neadaptati. Pasionat de muzică, el empatizează cu suferința de la începuturile omenirii și crede că muzica a fost prima formă de manifestare când omul a înțeles sensul creației. Prin cântec s-a exprimat întâia oară omenirea și tot cântecul va fi ultima formă de expresie la momentul morții universale.

Oportunismul și jocul dublu al unor personaje amintesc de Pristanda din *O scrisoare pierdută*; trimiși de Hrisanide să renegocieze cu Bocioacă pentru ședința de a doua zi, Linte și Sfîntescu, găsind în garsoniera lui Bocioacă pe Carapetrache, se aliază cu acesta în eventualitatea în care zilele șefului lor la conducerea direcției erau numărate și oricine ar fi putut fi numit. Ei sunt slugile aflate în căutarea perpetuă a unui stăpân.

Abdicarea de la credințe este o constantă a acestor personaje a căror tipuri de relații sunt permanent instabile. Hrisanide, care nu are puterea să-și vadă propriile defecte, este foarte vigilent în privința evaluării celorlalți. Ajunge să fie trădat pe rând de toți, de la Linte, Sfîntescu, până la Carapetrache. Cea mai dureroasă trădare este cea a soției pe care o ascultă pe măsură ce se desfășoară prin mijlocirea „ciripitorii”.

Tuturor li se va opune Bocioacă pentru care o convingere este o valoare absolută pentru care-și va da și viața. Adevărul este valoare care trebuie să ajungă la întreaga societate, chiar

dacă el trebuie să se jertfească. E un nou tip de eroism, asemenea unui cavaler al justiției. Credința lui e că „nu e niciodată prea târziu să împiedici o infamie”<sup>86</sup>.

Comedia capătă accente de farsă prin înscenarea de către Lucia a unui viol și aranjarea contextului crimei să pară o sinucidere. Iar comedia se învecinează cu drama.

Omul orbit de putere, iresponsabilitatea sa violentă și vulgară reprezintă un aspect de „*interes general*” în piesa lui Aurel Baranga. Se reamintește la ce grad poate ajunge grotescul uman în realitate pe care arta trebuie să-l ilustreze și să atenționeze.

O piesă despre spaima pierderii autorității și mutațiile pe care le produce în societate este *Preșul* de Ion Băieșu. Mahalaua caragialiană, care s-a mutat la bloc, intră în situații comice prin contrastul dintre scopul nobil, în esență, de a face lumină în privința unui aspect care destabiliza liniștea unui personaj și mijloacele rizibile la care se apelează. Între mijloacele comice, care sunt puse în slujba stârnirii râsului, apare: imbroglioul (George Ionescu este luat drept un creator al unei mașini care făcea bani falși, dar se va afla, în final, că este un savant care a creat o mașină rară), quiproquoul (italianul, care a venit să ceară în căsătorie pe fata iubită de la mama ei, constată că a greșit blocul și a intrat inutil într-un conflict periculos), evoluția inversă a personajelor (Filoftea, femeia de serviciu a blocului nou, tratată de Pamfil, vicepreședintele comitetului de bloc, ajunge să fie respectată și numită cocoana Fifi după ce fiica ei se căsătorește cu savantul George Ionescu) etc.

Contiguitatea frumosului cu urâtul este posibilă în această lume în care marea iubire, în forma ei cea mai pură, de tip romantic se naște alături de suspiciunile care par că nu mai au rezolvare decât în crimă.

Mediocritatea coabitează cu genialitatea, dovadă că orice colț al pământului trebuie privit cu speranță și răbdare. Genialitatea cu gradul ei specific de modestie nu poate fi niciodată sufocată, răzbind și salvându-se pentru a salva la rândul ei.

Comunicarea deficitară între cele două lumi se încheie prin recunoașterea valorii celui superior, prin admirație și printr-o disciplinare a celui mediocru.

Ierarhia pentru care luptase cel inferior este reglată, în final, printr-un moment de căință, așezând meritul acolo unde îi este locul.

Umanitatea este simbolizată în această piesă pe două axe dihotomice: pe de o parte, acea umanitate care se risipește în obiective mărunte, terestre, iar, pe de altă parte, acea umanitate concentrată să dea contur idealului, să cuprindă cosmicul, eternitatea.

---

<sup>86</sup> Aurel Baranga, *Interesul general*, Editura Eminescu, București, 1982, p. 93.



Haosul și armonia sunt colocari și, prin membrana subțire a pereților blocului, se fac presiuni spre expansiunea celui dintâi. Când nu înțelege omul superior, omul mediocru imaginează o lume după chipul și asemănarea sa, adică materialistă și lacomă. Când se produce revelația, omul mediocru rămâne descumpănit de efortul depus pentru ceva ce nu aduce împlinirea personală imediată. Nu vibrează în fața unui proiect genial care aduce contemporaneității șansa de a se conecta cu Logosul, Cuvântul dintâi al lui Dumnezeu prin care toate s-au făcut sau de a asculta tot ce s-a spus din totdeauna, fără să fi ajuns în cărțile omenirii. Misterele din totdeauna ale omenirii care pot fi deblocate nu fac parte din orizontul preocupărilor oamenilor mici. Prin forța sa, omul superior trebuie să privească cu un râs homeric această micime și să-și continue marile visuri.

Primitivismul îi caracterizează pe cei care așază în centrul existenței lor un obiect derizoriu, simbolizat în această piesă prin „preșul” lui Pamfil, și se înconjoară de un întreg arsenal pentru a-l apăra când există cauze cu mult mai nobile ce ar merita tot efortul lor depus. Din rândurile umanității, unii reprezentanți s-au desprins și au alunecat întorcându-se la vremea expedițiilor cinegetice organizate ad hoc în plin mediu citadin pentru a-și face propria dreptate, încălcând și legile justiției. Cu cât sunt mai jos din punct de vedere moral, cultural și intelectual, cu atât sunt mai nocivi pentru coabitare.

Singurătatea omului superior rămâne un clișeu romantic, drama geniului care nu-și găsește jumătatea androgenică nu intră în viziunea dramaturgului care imaginează o existență perfectă și din punct de vedere al universului cunoașterii, dar și din punct de vedere al iubirii. Mai mult, recunoașterea oficială a valorii problematice descoperite garantează intrarea în circuitul spiritual internațional antum, nu postum cum s-a întâmplat în multe cazuri reale și ficționale.

Piesa este despre captivitate și libertate, despre cele două stări între care ființa umană, când istoria e blândă, poate alege pentru sine. Celor care visează, porțile cunoașterii li se deschid mereu, după eforturi mai mici sau mai mari, dar ei veșnic înaintează, veșnic se înalță și reușesc astfel să nu se atașeze de ceea ce este trecător, fericirea lor fiind de natură spirituală. Dar celor care nu văd dincolo de realitatea în care trăiesc, orizontul le este îngust și, de aceea, devin vorace și suspicioși, fericirea lor fiind de natură stric materială.

Nimic nu se schimbă în viața personajelor conotate negativ, atinse de ridicol. Deși visează să-și îplinească obiectivele, nu progresează: nici Gigel nu rămâne cu Gica, nici Getuța nu rămâne cu Gicu, la fel cum nici Pamfil nu descoperă prin pândă cine îi murdărea preșul, ci prin bunăvoința Filofteii care, devenită soacra savantului George Ionescu, nu se mai teme de consecințe și-i mărturisește că ea e vinovată. O evoluție fulminantă cunosc cei care se dedică

studiului științelor; din turnul de fildeș modern, garsoniera din noul bloc, ajunge la Institutul pentru cercetarea viitorului. Privind comparativ cele două tipologii, se constată că cei care produc „marea trăncăneală” (după cum definea Mircea Iorgulescu discursul personajelor caragialiene) nu construiesc nimic durabil, vor dispărea în marele neant, în timp ce tipul savantului, din liniștea în care cercetează, înalță sisteme de gândire pe care se va sprijini omenirea pentru totdeauna.

Sentimentele sunt și ele prezente în portretul personajelor conotate pozitiv, dându-le o aură de umanitate (Ana, George), dar lipsesc în cazul celor conotate negativ, transformându-le în marionete dezinteresate de implicațiile morale. De exemplu, Fotograful răspunde prompt la afacerea propusă de Pamfil, pentru că așa putea beneficia de sporul pentru muncă periculoasă, la fel cum Avocatul îl va sprijini pe Pamfil pentru a-și încheia cariera cu un proces glorios.

Piesa lui Ion Băieșu amintește cititorului că omul trebuie să privească dincolo de sine, dincolo de orgoliu, căci universul are frumuseți care trebuie descoperite și care garantează adevărata fericire.

Drama omului imoral care nu poate trăi în realitate decât într-o temporară clandestinitate este subiectul comediei *Proștii sub clar de lună* a lui Teodor Mazilu. Într-o piesă caustică, dramaturgul exprimă deznădejdea provocată de imposibilitatea redempțiunii morale exhaustive a ființei umane când dezumanizarea a atins nivelul cel mai de jos.

Două cupluri (Clementina-Gogu, Ortansa-Emilian) evoluează în opoziție: iubirea de care are parte o femeie (Ortansa) lipsește celeilalte (Clementina), exigența morală ce îl canalizează pe unul din personaje (Emilian) lipsește celuilalt (Gogu).

În miezul fiecărui cuplu, există incompatibilități insurmontabile. Femeia incoruptibilă și escrocul fermecător (Clementina și Gogu) formează un cuplu în care fiecare intervine, ca într-un pat al lui Procust, asupra celuilalt pentru a-l transforma potrivit propriilor dorințe: Clementina vrea să-l facă om cu respect față de lege, iar Gogu să o determine pe Clementina să renunțe la verticalitatea ei morală. Lupta dintre cei doi este atât de puternică și fiecare își apără convingerile, încât schimbarea nu se produce, cel puțin în prima etapă. Femeia venală și bărbatul intransigent moral (Ortansa și Emilian) se atacă reciproc pentru a provoca renunțări la convingerile lor fundamentale: Ortansa vrea să-l vadă pe Emilian deschis spre acte de corupție, în timp Emilian o dorește pe Ortansa pură în planul conștiinței. Nici în cazul lor, tatonările nu duc spre înregistrarea rezultatului dorit de cel care acționează asupra celuilalt. Totuși sensibilității piesei, Emilian și Clementina, nu pot trăi fără jumătățile lor impure (Ortansa și Gogu).

Din aceste două cupluri care deveniseră câmpuri de luptă, se creează un cuplu în care intră apărătorii promiscuității: Ortansa și Gogu care nu poate supraviețui nici el, căci realitatea cu normele ei se va apropia și-i va trece prin filtrul moral. Atunci, toate tarele și inconsecvența pe care Ortansa le apreciașe la Gogu se vor activa și vor găsi o soluție ucigașă pentru cuplul lor: Gogu o „va vinde” pe Ortansa fostului soț pentru a scăpa de controlul financiar temeinic. Așadar, nu rezistă niciun cuplu pentru că sistemul de valori în care cred se întoarce împotriva lor.

Iubirile lor sunt vitriolate de disimulare, Ortansa mimase interesul față de subiectele pe care le trata Emilian legate de soarta omenirii, deși ea avea o capacitate limitată de înțelegere, iar Gogu intră în povestea de dragoste cu Ortansa pentru că știa că fostul ei soț, angajat la controlul financiar, l-ar putea ajuta în numele iubirii față de fata Ortansa.

Surprinzătoare la aceste personaje (Gogu și Ortansa) este transparența lor, dându-și arama pe față; pe lângă aparențele pe care le construiesc, esența este vizibilă dintr-un joc franc cu cei apropiați pentru a nu le crea iluzii și apoi mari suferințe în momentul dezvăluirii adevărului interior. Dezvăluirea imoralității lor este aproape neverosimilă, chiar lipsită de pudoare. Contrastul dintre aparență și esență devine inoperant în cazul unora dintre personajele lui Mazilu (Gogu o dojenește pe Clementina că s-a luat după masca lui de golan sperând că sub ea se află un suflet blând). În timp ce, în general, personajele de comedie evoluează în opoziție cu ceea ce spun despre sine, unele personaje ale lui Mazilu sunt exact ceea ce mărturisesc. Cititorul, învățat să evite această capcană care a făcut istorie în evoluția comediei, se sprijină pe ideea contrastului, a ipocriziei care ar fi trebuit să aducă la suprafață un personaj onest, dar constată efectul surpriză original al dramaturgului. Personajul nu lasă nimic din meschinăria la mari adâncimi, ci o aduce la suprafață prin propriul discurs. Totuși nu este o autoflagelare, o formă de penitență, de remușcare, nici măcar în final când rămâne la nivelul de simulare. Interiorul calp este exhibat și pentru a-i evidenția inflexibilitatea, lipsa de apetență spre versatilitate. Personajul atras de imoralitate evită proximitatea celui moral pentru a nu intra în demersurile lui de convertire. Concesia se instalează în conduita personajelor când aspectul la care țin cel mai mult este în pericol: Clementina este dispusă, în final, la mutilare morală când Gogu anunță că o abandonează, la fel cum Gogu va ajunge în pragul de a solicita sprijin pentru transformarea morală când teama lui cea mai mare este pe punctul de a se împlini – venirea controlului financiar.

Teoria despre morală nu le este străină personajelor care inițiază discursuri coerente pe care nu le transformă în practică. Ortansa constată că noua lume nu mai admite o existență

superficială, fără căldură sufletească, dar, în relația ulterioară, nu va părăsi zona interesului material.

Tentația metamorfozei există la aceste personaje, dar ea nu asigură niciodată purificarea. Ortansa face o incursiune în lumea moralității, dar nu din convingere, ci pentru a-l salva pe Gogu, iar Emilian, simțind impostura, o respinge, întorcându-se pe drumul cunoscut ei. Clementina cunoaște o prăbușire din sfera morală căreia îi fusese fidelă până la un punct, dar, pentru iubire, va accepta pervertirea. Cea mai spectaculoasă metamorfoză este cea a lui Gogu declanșată sub amenințarea iminentă a controlului financiar. Sub deviza: „Gogu nu moare, Gogu se transformă.”<sup>87</sup>, el se pregătește, autodidact, să se treacă prin crize de conștiință, zguduirii sufletești, remușcări, renunțare la cinism, pentru a putea simula toate aceste trăiri autentice. Dar, pentru că sterilitatea îi afectase conștiința, acceptă să devină ucenic al celor două femei. Drumul spre a deveni om e o Golgotă ce nu poate fi simulată, curățenia sufletească nu se poate împrumuta. Gogu constată că nu poate primi suport didactic nici de la cele două femei îndrăgostite de el pentru că se dezumanizaseră atât de mult pentru a-i fi pe plac, încât nu-i mai puteau sluji ca mentori. Emilian este singurul personaj care nu are dileme morale, el este fixat solid și cu toată convingerea ca într-un sol sănătos pe tărâmul eticii.

Propunând un final deschis, piesa prezintă pe cele două femei ce moșesc nașterea omului nou care suferă din cauza dezvoltării sale unidireționale, luptând cu greu să ajungă măcar la posibilitatea de a simula însănătoșirea morală.

În concluzie, perioada postbelică a avut o coloratură variată din care s-au născut opere ce au depășit mediocritatea la care condamna realismul socialist.

### I.3. Dramaturgia și cenzura în postbelic

În 1956, 18-23 iunie, comuniștii asediau literatura română dorind să consfințească brutal trecerea oficială de la norme formulate răzleț în presa de după „eliberare” la „tablele noi de legi” afirmate cu prilejul desfășurării la București a lucrărilor primului Congres al Scriitorilor din Republica Populară Română după cum aflăm din revistele *Teatrul* și *Viața românească*, numerele din iunie și iulie ale aceluiași an. Pentru că „presa literară e prima și cea mai fidelă oglindă a degradării vieții literare”<sup>88</sup>, analiza acestor reviste va oferi date despre convertirea la comandă la noile direcții ideologice a oamenilor de teatru, cu implicații estetice. Horia

<sup>87</sup> Teodor Mazilu, *Teatru*, Editura Sigma, Brașov, 2001, p. 59.

<sup>88</sup> Marin Nițescu, *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 101.

Lovinescu apare în lista Comitetului Uniunii Scriitorilor din R.P.R. și este apreciat de oficiali ca unul dintre scriitorii care „au pus piatra de temelie a noii dramaturgii”<sup>89</sup> pentru meritul de a fi scris *Lumina de Ulmi*.

Ca și manifestările politice din acest an, 1956, și primul Congres al Scriitorilor a fost un moment de manifestare a două tendințe: critica oficială a primilor ani ai vieții literare de după 1944 care aveau amprenta dejistă și asaltul proaspăt asupra culturii asigurându-se o dirijare în avantajul ei care, afirmau reprezentanții ideologiei aflate la putere, nu poate fi întocmită decât de aparatul politic.

Astfel, de la tribuna congresului, prin intervenția scriitorilor de la revista clujeană *Steaua* care înfruntau sistemul solicitând despărțirea de proletcultism și modernizarea limbajului, dezghețul va îngădui, după mult timp, denunțul public al dogmatismului stalinist prin voci importante ale momentului: Mihai Beniuc, Titus Popovici, Victor Felea, Aurel Gurghianu, Aurel Rău, A. E. Baconsky. Se va produce o tranziție de la proletcultism, înfierat atunci în condițiile unei oarecare liberalizări, către realism socialist.

Cuvântul de deschidere a aparținut academicianului Mihail Sadoveanu, iar *Raportul General asupra literaturii române și perspectivele de dezvoltare* a fost prezentat de academicianul Mihai Beniuc. Corapoartele au fost realizate și susținute astfel: *Asupra problemelor prozei contemporane*, de Petru Dumitriu, *Asupra problemelor poeziei*, de Dan Deșliu, *Asupra problemelor dramaturgiei*, de Mihail Davidoglu, *Asupra criticii literare*, de Paul Georgescu, *Asupra literaturii națiunilor conlocuitoare*, de Nagy Istvan.

Plasat între alte două intervenții radicale ale realismului socialist (discursul secretarului general al partidului, Gheorghe Gheorghiu-Dej din 14 noiembrie 1946 și *Tezele* din 6 iulie 1971 prezentate de Nicolae Ceaușescu), dialogul de la acest prim congres se inițiază între cuceritori, adepții ateismului științific, și asediați, credincioșii lui Apollo, între putere și subordonații literați care răspund, ei, cei mai creativi dintre categoriile profesionale, prin duplicitate, amputându-și amplexul gândirii și fanteziei ca într-un *pat al lui Procust* alegând, pe eșafodul public al primului Congres al Scriitorilor din R.P.R., să ucidă lupta pentru libertatea spirituală și să devină profeți sperjuri ai lumii celei noi.

Se impune realismul socialist ce nu va avea mentori de notorietatea celor din Pașoptism, Junimism, Modernism etc., ci creatori care nu au intuit cât de fatală le va fi asocierea cu comunismul precum Paul Georgescu, N. Moraru, I. Vitner, Mihail Novicov, Ov. S. Crohmălniceanu, Mihail Petroveanu, Traian Șelmaru, Nestor Ignat, Sorin Toma, Silvian

<sup>89</sup> Viața Românească, *Primul Congres al Scriitorilor din R.P.R.*, 1956, iulie, nr. 7, anul IX, p. 6.

Iosifescu, Aurel Baranga, Paul Everac, Mihail Davidoglu, Lucia Demetrius, Alexandru Toma, Teodor Mazilu, Dumitru Radu Popescu, Eugen Barbu, Titus Popovici, Valentin Silvestru, Al. Voitin, Paul Anghel, Mihnea Gheorghiu, Maria Banuș, Alexandru Mirodan, Horia Lovinescu.

Templul literaturii române cedează, zid după zid, prin breșele ce l-au sfredelit, după cum reiese din răspunsul Congresului Scriitorilor din R.P.R. care este departe de simțirile sincere ale literaților. Aceștia, înțelegând că erau prinși ca într-o menghină de către artizanii partidului, pentru a îmbrățișa „simpatia purpurie”,<sup>90</sup> își adaptează discursul, astfel încât să poată, conștienți de pierderile morale catastrofice, irecuperabile, coabita cu dușmanul originalității și al adevărului. *Rezoluția Congresului scriitorilor din R. P. R.* seamănă izbitor cu mesajul oficial al Comitetului Central al P. M. R. adresat în deschiderea primului Congres al scriitorilor români ai R.P.R. atât în privința aprecierilor, cât și în privința criticilor care obligă la angajamente viitoare pentru o armonizare deplină cu așa-zisul protector al scriitorilor.

Comitetul Central, organul central executiv al PMR, „nici nu a făcut un secret din faptul că îndrumă literatura”<sup>91</sup> și aprecia realizările literare pe care le considera rezultatul exclusiv al susținerii nemaîntâlnite până atunci la noi venite din partea sistemului politic.

Din discursul Comitetului Central, reiese faptul că scriitorii români, descoperind modelul sovietic, îl aplică benevol primenind și înălțând literatura română („Scriitorii noștri se inspiră din exemplul de profund umanism, de bogăție de idei, de forță artistică și educativă, pe care-l dă literatura sovietică”<sup>92</sup>). Un joc duplicitar inițiază Congresul Scriitorilor care se arată prosternați în fața mării literaturi sovietice pentru că i-a salvat de obtuzitate și cecitate („De mare folos ne-a fost și ne este valorificarea experienței bogate a scriitorilor sovietici, deschizători de drumuri pentru literatura realismului socialist”<sup>93</sup>).

Duetul dintre Comitetul Central al P. M. R. și primul Congres al Scriitorilor din R.P.R. surprinde identitatea ideilor care este neverosimilă, lăsând la vedere, pentru ochiul detașat, falsetul literaților pe care cei din partid, înflăcărați, nu-l puteau sesiza. Sensul societății românești, care până la 1947 fusese dat de celebra deviză *Nihil sine deo*, se schimbă, în deplin acord al oamenilor partidului cu scriitorii, cu parafrazarea *Nihil sine marxism-leninism*. În spiritul autoflagelării, scriitorii acceptă noul set de legi în care tutela „dumnezeul Sistemului ateu”<sup>94</sup>.

<sup>90</sup> Ștefan Borbély, *McCarthyismul*, în *Caietele Echinox*, vol. 4, 2003, Editura Dacia, Cluj-Napoca, p. 43.

<sup>91</sup> Marin Nițescu, *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 97.

<sup>92</sup> Teatrul, *Congresului scriitorilor din R. P. R.*, nr. 2 (anul I), august 1956, p. 3.

<sup>93</sup> Teatrul, *Rezoluția Congresului scriitorilor din R. P. R.*, nr. 2 (anul I), august 1956, p. 7.

<sup>94</sup> Andreea Iacob, *Mijloacele de manipulare în masa și cenzura gândirii*, în *Caietele Echinox*, vol. 4, 2003, Editura Dacia, Cluj-Napoca, p. 101.

În schimbarea de paradigmă a societății românești de după 1944 și 1947, intra, monitorizarea vieții literare de către cei modești din punct de vedere cultural. Congresul Partidului Muncitoresc Român, ajuns deja la a II-a ediție, se considera îndreptățit să stabilească numărul exigențelor cărora trebuiau să li se plieze scriitorii. Fiind momentul bilanțului și sprijinindu-se pe forța persuasivă pe care o exercitau asupra nostalgicilor nenumăratele cazuri de „crucificare” politică a scriitorilor reacționari, Comitetul Central al P.M.R. este virulent afirmând că nu există totuși o corespondență între realizările industriei, agriculturii, între continua ridicare a nivelului de trai, a consolidării orânduirii democrat-populare și literatură. Țăranii, muncitorii, intelectualii patriei pătrunși de ideile comunismului nu se regăsesc deplin încă în textele literare și este firesc să devină sursă de inspirație în texte străbătute de avânt revoluționar. Partidul intră brutal în viața scriitorilor reclamându-le să empatizeze cu toate categoriile sociale din comunism și să le evidențieze frământările la nivel psihologic, moral și comportamental stimulate de noul cadru de existență clocotitoare. Literaturii, Comitetul Central îi stabilea un program foarte sever de acțiune, intervenind în substanța ei, deșteptându-i forțele pentru educarea și mobilizarea poporului care să învețe să se elibereze eroic de fantezmele capitaliste pentru că numai astfel se putea lua în stăpânire întregul potențial moral și spiritual al poporului, îmbogățindu-l.

La această suită de reproșuri, Congresul scriitorilor răspunde „coral”<sup>95</sup> mascând absurdul situației la care erau condamnați, printr-un fals entuziasm și conformism, încadrându-se directivelor de la al II-lea Congres al Partidului Muncitoresc: „Congresul constată că, pe lângă toate realizările, munca scriitorilor mai prezintă încă lipsuri serioase. (...) Pentru a putea fi cu adevărat scriitori ai epocii comuniste, trebuie să oglindim, așa cum îndeamnă Comitetul Central în salutul său, cu o mai mare expresivitate, tabloul vieții noastre, atât de simplu și de bogat. Mărețe sunt sarcinile stabilite de Congresul al II-lea al partidului (...) aceste sarcini însuflețesc în muncă muncitorii, țăranii și intelectualii patriei noastre, iar, pentru noi, scriitorii, ele sunt neseceate și luminoase izvoare de inspirație”<sup>96</sup>

După primul congres al scriitorilor români, Galateea comunistă se configurează tot mai sigur sub dăltuirea acestor sculptori la comandă, convertiți sub amenințări cu cenzura, retrogradarea, închisoarea sau crima, ce intervin asupra blocului de marmură după crochiurile jdanoviste și leniniste. Păstrând „ambianța ceremonioasă, retorica unor comportamente

<sup>95</sup> Marin Nițescu, *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 100.

<sup>96</sup> Teatrul, *Rezoluția Congresului scriitorilor din R. P. R.*, nr. 2 (anul I), august 1956, p. 7.

sociale”<sup>97</sup> de după ruptura milenară cu sacrul, teatrul, „în condiția sa cu teme laice”<sup>98</sup>, creează un univers care trebuie să producă metamorfoze în conștiința publicului.

Dramaturgia trebuia să fie organ de sprijinire a politizării literaturii, a pătrunderii grosiere și sterilizante a literaturii cu sloganuri politice, să promoveze cauza patriotic-națională, dar și internațională; România, făcând parte din lagărul comunist, avea datoria de a-l apăra și a-i întări constant puterea. Cu cât teatrul asigura creșterea și consolidarea comunismului românesc, cu atât permitea întărirea și expansiunea lui la nivel mondial. Lumea veche trebuia supusă la grele încercări de către comunism, care asigura constant un nivel superior de dezvoltare față de imperiile capitaliste.

Autorul de text dramatic era chemat să prezinte „corect” raporturile dintre forțele retrograde burgheze și cele expansive comuniste, „să participe la facerea lumii ca auxiliar al călăului”<sup>99</sup>. Nu avea voie să schimbe pregnanța elementului novator partinic din realitate în favoarea celui burghez, căci s-ar fi îndepărtat de la realitatea care a câștigat acest avantaj, iar dramaturgia trebuia să-l redea fidel. Între ideologia comunistă și cea burgheză nu poate exista reconciliere, autorul dramatic fiind chemat să ilustreze ferm și clar superioritatea gândirii comuniste.

Autorul, păstrând legătura cu realitatea, trebuia să-i păstreze asperitățile, fără să devină tributar idilismului steril, căci s-a construit prin luptă. Nu trebuie uitat sacrificiul uman pentru ca socialismul să răzbată în structura atât de solidă a capitalismului și autorilor le revine sarcina de a-i omagia, de a nu risca să devină, după cum spunea Lenin despre cei ce sunt de partea vechiului, „custozi ai tradiției capitalismului”<sup>100</sup>. Autorii trebuie să fie comuniști categorici în a-și exprima opinia privitoare la balastul burghez, vehemenți revoluționari față de elementele răului capitalist, căci altfel ar părea niște „cârpaci” dispuși la a le tolera.

Autorii dramatici sunt atrași să devină partizani ai comuniștilor prin rolurile majore care le sunt oferite: de a păstra „puritatea” ideologică, având obligația de a verifica dacă noutatea descoperită sau inițiată de oameni este comunistă, de a critica realitatea, de a demasca exploatarea și resturile ideologice și etice ale trecutului, de a surprinde realitatea ce se construiește sub ochii lor cu o atitudine nouă față de muncă, față de bunurile obștești și îndatoririle sociale, cu relațiile noi de întraajutorare între cei ce muncesc, cu acea conștiință tot

---

<sup>97</sup> Miruna Runcan, *Teatrul față cu cenzura*, în *Caietele Echinox*, vol. 4, 2003, Editura Dacia, Cluj-Napoca, p. 183.

<sup>98</sup> Ibidem, p. 184.

<sup>99</sup> Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, Editura Polirom, Iași, 2004, vol. I, p. 128.

<sup>100</sup> Teatrul, art. *Lenin și patosul promovării noului*, de Florin Tornea, apr., 1963, p. 7.

<sup>100</sup> Ibidem, 7.



mai înaintată a muncitorilor, cu proletari care au putere de identificare cu interesul general. Pentru evitarea stângăciilor inerente oricărui început, Lenin recomanda, ignorând „precaritatea estetică”<sup>101</sup> pentru educarea maselor, inspirarea autorilor din mediul cel mai deschis către nou, cel al fabricilor, uzinelor și agriculturii care are nevoie de publicitate, critică publică.

Piese noi sunt evaluate din punct de vedere al aderenței la ideologia comunistă, în sensul că numai această coordonată respectată aduce valoare și perenitate piesei. Numai permanenta invocare a socialismului ca sistem complex creat pentru a salva omul nou din orice conflict și capcană capitalistă trebuie să dea aspect particular acestei dramaturgii. Pieselor li se reproșează crearea de scene neverosimile, cu tendință spre senzațional. Locul omului de artă, a intelectualului, este alături de proletariat, afirmând-se superioritatea proletariatului creditat cu rolul istoric de a îndepărta capitalismul. Recomandarea pentru piesele de teatru era ca introspecțiile să fie diminuate, crescând ponderea secvențelor narative pentru a-i fi ușor și plăcut spectatorului proletar să le urmărească. Se reproșează autorilor tratarea simbolică pentru că există riscul unor interpretări confuze, dar sunt și cazuri când scriitorii sunt acuzați de schematism, cerându-li-se să coboare în psihologia personajelor pentru a le evidenția superioritatea și exemplaritatea gândirii.

Teatrul a fost dirijat spre a deveni agitatoric, spre a urmări să transforme starea spectatorului încă din timpul vizionării piesei, de la simpla asistență implicându-l în evenimentele scenice, interesat nu de cum se joacă scenic, artistic, ci, mai mult, de ceea ce se petrece între personaje, în planul conștiinței lor referitor la decizii privind viața socială și politică. Comuniunea cu sala nu este un capriciu regizoral, ci trebuie să verifice și să dezvolte componenta ideologic-cetățenească a spectatorului. Construcția societății prin atitudinea revoluționară de către comuniști este adusă pe scenă și spectatorul ia act prin dezbaterile demonstrative, agitatorice și de idei.

Primul Congres al Scriitorilor din R.P.R. este contextul care a oficializat o adevărată „patologie literară”<sup>102</sup>, o monstruoasă intervenție în existența oamenilor teatrului pentru a-i converti, ce s-a dovedit sterilă pentru idealul artistic, dar rodnică pentru afirmarea mediocrității. Corul dramaturgilor era invitat să creeze cântece de slavă care să răsună în noul templu.

Dramaturgia română postbelică a primit, ca atribuții nespecifice, susținerea marelui organism al comunismului internațional, prin directive venite chiar de la Moscova ce

---

<sup>101</sup> Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, Editura Polirom, Iași, 2004, vol. I, p. 127.

<sup>102</sup> Marin Nițescu, *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 104.

monitoriza țările-satelit. Cenzura, în dramaturgia română, va urma, în linii mari, acele directive, determinând, cel puțin până la 1956, o uniformizare, dejuată, apoi, cu reușite timide și eșecuri.

În teatrul românesc, cenzura se instalează oficial în baza instituției servile, DGPT, adică Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor și a reglementărilor legale: articolul 16 din 12 septembrie 1944 al Convenției de armistițiu și Legea numărul 256, Legea Teatrelor din 1947. Articolul 16 din 12 septembrie 1944 al Convenției de armistițiu dintre guvernul român și guvernele Națiunilor Unite prevedea, între altele, ca „prezentarea spectacolelor de teatru și a filmelor să fie executate în acord cu Înaltul Comandament Aliat”<sup>103</sup>.

Legea Teatrelor din 1947 stipula dirijarea și controlul într-un set de 45 de articole. Consecință a acestui control a fost dispariția teatrelor particulare din spațiul românesc în 1948, noul teatru de stat fiind eminamente aservit propagandei.

Abia în 23 februarie 1954, DGPT-ul a vizat, prin Hotărârea Consiliului de Miniștri, nr. 267, în mod clar, controlul teatrelor.

Între anii 1954-1969, DGPT este încurajată, doar de fațadă, chiar de Consiliul de Miniștri să se sincronizeze cu acțiunile de modernizare ce cuprinseseră toate departamentele. În rânduri repetate, în 1964 și 1965, anul schimbării Constituției, DGPT-ul va crea proiecte prin care să se diminueze sau să se anuleze cenzura preventivă, lăsând-o în funcțiune doar pe cea postpublicare. Se urmărea ca cenzura, fiind realizată doar de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, să detensioneze relațiile dintre DGPT și oamenii de teatru și să crească rolul autocenzurii, al redacțiilor și editurilor. Era și un mod ingenios, prin acest transfer de responsabilități, de a crea pentru cenzură un chip mai prietenos.

Anii 1971 și 1977 scot conducătorul comunist mai mult în arena politică pentru a cuceri exhaustiv puterea, inclusiv pe cea din teatre. Dorința de putere stalinistă se afirmă prin spectacolul grotesc prilejuit de Tezele din iulie 1971. Cenzura este reformată până la dizolvarea, în 1975, a câinelui de pază a cenzurii, DGPT-ul fiind înlocuit de CPT, Comitetul pentru Presă și Tipărituri.

Cenzura în teatru se aplica atât textului, cât și spectacolului. Textul se valida doar la București unde ajungea fie trimis de autor, fie de teatrul care îl dorea în repertoriu.

Spectacol devenea numai textul care fusese publicat într-o revistă de specialitate (*Teatrul, Steaua, România Literară, Tribuna*) sau primise avizul DGPT sau, mai târziu, al CPT.

---

<sup>103</sup> Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, Editura UNITEXT, București, 2004, p. 81.

Secretarul literar al teatrului sau, în vremuri mai acerbe ale cenzurii, conducerea teatrului făcea propunerea de repertoriu care trebuia să treacă prin mai multe vămi, având anexat memoriu justificativ și „referate justificative”<sup>104</sup>, întocmite mereu în așa fel încât să fie pe măsura așteptărilor cenzorilor pentru a-și da girul. Președintele județean de Cultură și Secretariatul de Propagandă și Ideologie al Comitetului Județean de Partid erau ultimele redute care trebuia cucerite pentru a ajunge la București, la Direcția Teatrelor din Ministerul Culturii. Aici, se emitea un referat care era trimis la DGPT, unde se dădea, în caz de conformitate cu normele ideologice, acceptul final.

Treceau de cenzură textele care respectau următoarele criterii de natură politică: „caracterul educativ, revoluționar-patriotic, conformarea la cele mai înalte exigențe ideologice ale partidului, respectarea unui raport preferențial între dramaturgia românească și cea universală, între piese contemporane și clasice etc.”<sup>105</sup>.

Nu treceau de cenzură textele care aveau un limbaj în care se putea intui o intenție subversivă și în care erau inserate interogații cu privire la sensul existenței omului modern.

Pentru a crește șansele unui text autentic modern de a fi avizat de cenzură se introducea în repertoriu un text evident înregimentat și, sub protecția acestuia, satisfăcând gustul pentru politică, cenzorul putea trece cu vederea acest intrus.

Liviu Malița aprecia că mai mare devenea vigilența aparatului de cenzură când era vorba despre audiența crescută a sălilor de spectacol, comuniunea între spectatori, în timpul actului artistic al actorilor pe scenă, producea un alt tip de receptare, cuvintele încărcându-se cu alt tip de energie, ambiguă și aluzivă. Pentru textul de spectacol, cenzura a descoperit obligativitatea monitorizării tuturor etapelor pregătitoare, dar și a tuturor reprezentațiilor, existând o maleabilitate protestatară ineputabilă a textelor de teatru în spectacol.

După ce textul de spectacol era avizat, procedura de cenzură prevedea o nouă etapă din „chirurgia mutilantă”<sup>106</sup>, și anume, vizionările succesive, la repetiția generală și la avanpremieră, cu vizionare internă (din partea Comitetului Oamenilor Muncii din acel teatru) și cu vizionare externă (realizată de reprezentanți abilitați ai partidului).

În Republica Socialistă România, „segmentul cel mai vizat de acțiunea represivă a cenzurii era, în teatru, breasla dramaturgilor”<sup>107</sup>, unii profesioniști (Mihail Davidoglu, Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Mihnea Gheorghiu, Al. Voitin), alții ocazionali (Tiberiu Vornic,

---

<sup>104</sup> Ibidem, p. 225.

<sup>105</sup> Ibidem, p. 226.

<sup>106</sup> Liviu Malița, *Teatrul românesc sub cenzura comunistă*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009, p. 230.

<sup>107</sup> Ibidem, p. 237.

Mihai Beniuc, Maria Banuș, Tudor Șoimaru, Sidonia Drăgușanu, Mihai Novicov, Laurențiu Fulga, Nicolae Moraru, Cezar Petrescu, Nicolae Tăutu etc.).

În condițiile unei reforme generalizate, dramaturgia română trebuia înnoită și, pentru a evita risipa de timp și energie, focalizarea pe acest făgaș se afirma triumfalist atunci, numai cu sprijinul cenzurii. Se dorea ca, într-un timp record, dramaturgia să producă aceste noi texte și să le prezinte ca o izbândă a realismului socialist. Atrage atenția că normele care i se cereau noii dramaturgii nu o făceau agreabilă spectatorilor care doar constrânși intrau în sălile de teatru, aspect ignorat de cenzură ani de-a rândul.

Aparatul de cenzură se mobilizează și pregătește, în ambientul „democrației fricii”<sup>108</sup>, întâlniri cu dramaturgi cărora le prelucra direcțiile ideologice, atât cu cei tineri, dar și cu cei consacrați. Criteriul estetic, până în interbelic fundamental, este surclasat de cel ideologic din acest moment. Piese cu dificultăți în construirea conflictului sunt validate pentru montare pe scenă pentru că doza de ideologic este prezentă în cantități considerate suficiente pentru a ajunge la conștiința spectatorului. Se constată aici lipsa de respect a cenzorilor față de public, cea față de dramaturgi este, deja, stridentă.

Din piesele clasice, foarte multe sunt date la o parte pe motiv că nu au intuit lupta de după al doilea Război Mondial împotriva burgheziei: *Sfânta Ioana* de Bernard Shaw era respinsă pentru că se sprijinea pe elemente mistice, *Milionara*, tot de Shaw, era o piesă respinsă pentru că nu conținea o critică adusă burgheziei, *Bolnavul închipuit* nu putea să fie montat pentru că ar fi adus neîncredere în știința medicală pe care partidul dorea să o instaureze în drepturile ei depline, *Pescărușul* era amânat pentru că pesimismul putea contamina spectatorii.

În schimb, textele autohtone, inspirate din realitatea comunistă, indiferent de valoarea artistică, erau montate imediat pe scenă (*Situația Nr. 4* de Ștefan Tita, *Mâine* de Gheorghiu Pogonești), demonstrând cât de tendențios acționa cenzura. O mare șansă la aducerea pe scenă aveau textele care criticau burghezia, considerată foarte periculoasă, cum s-a întâmplat cu *Rușinea familiei* de Mircea Ștefănescu și *Îngeri fără Paradis* de Maurice Florescu.

Cenzura, aplicată dramaturgiei, vrea să demonstreze că este intransigentă chiar dacă textele evaluate vin din spațiul rusesc. Între motivele invocate, se afla faptul că U.R.S.S. se afla la alt nivel de evoluție a socialismului, regizorii noștri nu au pregătirea celor ruși de a salva texte în care partea politică este mai puțin ilustrată. Trei din aceste texte au fost: *Cercul de cretă* de Klabund, *Alarma* de Orlin Vasiliev și *Vasa Jelesnova* de Maxim Gorki.

<sup>108</sup> Liviu Malița, *Teatrul românesc sub cenzura comunistă*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009, p. 47.

Puterea politică va monitoriza toate acțiunile dramaturgilor care vor reacționa în trei moduri diferite; potrivit lui Liviu Malița<sup>109</sup>, care îl citează pe Mihail Ralea, dramaturgii de după 1944 vor fi ori oficiali, ori interziși, ori tolerați.

Scriitorii oficiali erau cei care aderaseră la ideologia comunistă după 1944, unii venind din sfera activismului cultural, alții din avangarda literară: Mihai Novicov, Nicolae Moraru, Eugen Jebeleanu, Aurel Baranga, Geo Dumitrescu, Lucia Demetrius, Mihail Davidoglu și Horia Lovinescu. Pentru aceștia, Partidul Comunist Român oferea susținere editorială, șansa de a fi publicați, premiați și de a deține funcții importante prin care participau la dirijarea vieții culturale exact în spiritul ideologic. Un alt avantaj al colaborării lor cu partidul a fost posibilitatea, oferită unora, de a fi intimi ai conducătorului, reușind să influențeze pozitiv unele decizii. Chiar Horia Lovinescu intervenea, ce-i drept fără succes, pe lângă Nicolae Ceaușescu, în 1972, rugându-l să-i accepte montarea piesei *Orașul viitorului*, eludând etapele cenzurii<sup>110</sup>.

Și partidul, și scriitorii au fost deschiși către compromis, mai ales, în deceniul al șaselea, când s-a înregistrat un „boom artistic”<sup>111</sup>. Oficialii aveau, de asemenea, statut de privilegiați, când era vorba de cenzură sau de edituri care îi țineau aproape, căci, cu ajutorul lor, se putea interveni pentru a solicita cenzurii să fie mai blândă pentru alții.

Și totuși cenzura nu este complet sedusă de actul de servitute al privilegiaților pe care, măcar din când în când, îi mai chema la apel, dând, prin aceasta, un exemplu de activitate obiectivă. Paul Everac era sancționat pentru piesa *Un fluture pe lampă*, la care răspunde prin modificare totală, după discuții oficiale, ca și Horia Lovinescu, listat în *Contemporanul* (31/30.VII.1971), cu piesa criticată *Cain și Abel*<sup>112</sup>.

Scriitorii interziși deveneau cei care nu aveau convingeri comuniste și se îndoiau de reușita noii orânduiri. Riscând să contamineze și pe alții cu acest scepticism, era imperios necesar ca acești scriitori sceptici să fie tratați în mod radical, prin stigmatizare, anihilare socială și profesională, excludere din viața culturală sau chiar exterminarea fizică, eventual prin detenție. Ajungeau la această titulatură scriitorii care nu se arătau dispuși la negociere și pentru care, în condițiile unei slabe libertăți, un protest mai viu era aproape imposibil. Exista, cu siguranță, pentru aceștia, „rezistența mută”<sup>113</sup>, manifestată prin decizia de a nu mai scrie, de a nu mai publica, de a nu mai încerca să treacă de cenzura atentă.

---

<sup>109</sup> Ibidem, p. 238.

<sup>110</sup> Ibidem p. 248.

<sup>111</sup> Ibidem, p. 242.

<sup>112</sup> Liliana Corobca, *Controlul cărții. Cenzura literaturii în regimul comunist din România*, Editura Cartea Românească, București, 2014, p. 301.

<sup>113</sup> Liviu Malița, *Teatrul românesc sub cenzura comunistă*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009, p. 239.

Sistemul de cenzură avea, spre sfârșitul anilor '70, o listă cu oameni de teatru indezirabili, între care: Andrei Șerban, Septimiu Sever, Mariana Pojar, Luminița Iacobescu, Aurel Samson, Mircea Crișan, Cristea Avram, Dinu Negreanu, Adriana Nicolescu, Marius Teodorescu etc.

Mai exista, între aceste două categorii de scriitori, și cea a scriitorilor tolerați, care se credea că au o înclinație timidă care aștepta un element care să o ranforseze. Ei erau așteptați să îmbrace opera lor viitoare în haina strâmtă a realismului socialist.

O categorie specială de dramaturgi a fost cea a scriitorilor „impenitenți”<sup>114</sup> căroră, chiar dacă au făcut un gest evident de subordonare o dată, nu li se iartă o tentativă de ieșire din rând. Ca exemplu, putem invoca situația lui Camil Petrescu, compromis prin scrierea piesei *Bălcescu* (1948), căruia i se cere să continue în același spirit ideologic în *Caragiale în vremea lui* (1952), trecându-l prin furcile caudine ale unei caricaturi de proces literar.

Înăsprirea cenzurii a fost resimțită, la un moment dat, ca strategie care s-ar întoarce, ca un bumerang, chiar împotriva partidului. De aceea, cenzura răspundea cu acceptanță la gesturile de trădare ale unor răsfațați, cum a fost Nicolae Breban care, aflat în străinătate, critica sistemul care îi dăduse libertatea de a trece granița. Tot o situație inedită pentru partid a fost cea privitoare la revenirea la viața culturală a scriitorilor eliberați în 1964 din închisori, pentru care s-a decis oficial acceptarea lor, căci, în condițiile unei împotriviri, partidul i-ar fi transformat în eroi.

Pe lângă cenzura oficială, care aplica invariabil criteriul ideologic pentru a valida un text dramatic pentru publicare și montare, mai descoperim un alt tip de cenzură inedită în epocă. Un filtru valoric funcționa totuși, dincolo de „mecanismul complicității”<sup>115</sup>, al îndatoririlor pe care le aveau oamenii de teatru față de autoritatea politică. Unor evaluări artistice pure, se pare, Horia Lovinescu nu rezista atunci când veneau din partea unor adepți ai teatrului modern, cum era cazul lui Liviu Ciulei. El nu apare în lista autorilor români, creatori de piese de teatru ale căror piese au fost montate pe scena Teatrului „*Bulandra*”, exclus din rândul clasicilor Victor Eftimiu, Caragiale, Delavrancea și al lui Teodor Mazilu, Alexandru Mirodan, Iosif Naghiu, Silvia Andreescu, Ionel Hristea, Paul Everac, Aurel Baranga, Ecaterina Oproiu, Alexandru Voitin, Al. I. Ștefănescu, Sutö András, Nicolae Tăutu, Mihail Sebastian, Radu Bădilă, Theodor Mănescu. La fel cum, firește, nu apare nici în lista spectacolelor lui Liviu Ciulei, regizorul, nu apare niciodată o montare după vreun text de Horia Lovinescu.

---

<sup>114</sup> Ibidem, p. 245.

<sup>115</sup> Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, Editura UNITEXT, București, 2004, p. 111.

În concluzie, cenzura s-a schimbat în teatru după interesele partidului, impunând o adaptare atât a cenzorului, cât și a omului de teatru. Partidul și-a hrănit cenzura cu prerogative, act care demonstra că lui îi lipsea profilul necesar pentru a-l face dezirabil, în mod firesc, în ochii dramaturgilor. Sistemul a fost diabolic pentru că a răsplătit înjosirea și pierderea identității.

#### **I.4. Horia Lovinescu în literatura postbelică**

Literatura postbelică a fost prinsă în plasa socialismului dictatorial și a căpătat patru forme distincte în funcție de răspunsul scriitorilor. Cele patru tipuri de literaturi au fost definite de Ion Simuț în lucrarea sa, *Literaturile române postbelice*<sup>116</sup> unde, pentru o atitudine sau alta, criticul a creat denumiri distincte: literatura oportunistă, literatura evazionistă, literatura subversivă și literatura dizidentă. „Biografia intelectuală” a lui Horia Lovinescu „prezintă un interes” [Lovinescu, R, p. 5], căci ea întrunește trăsături din mai multe tipuri, prin schimbările sau strategiile pe care le-a adoptat.

Privit exclusiv în raport cu extremele temporale ale activității sale dramaturgice, constatăm că, la început, Horia Lovinescu asimilează atitudinea specifică literaturii evazioniste, dar va încheia în chip subversiv. Ceea ce a creat între aceste puncte de creație, 1946 și 1983, conține particularitățile tipice literaturii oportuniste, dar și cu semne de subversiune. Un mixt cauzat de asprimea regimului politic la care dramaturgul a răspuns când evident obedient, când prin strategii de sustragere, dar niciodată de disidență care „devenea păcat mortal”<sup>117</sup>. Se înțelege din această inconstanță a lui Horia Lovinescu păstrarea nealterată pentru gustul libertății și adevărului, preferând, când regimul se înăsprea, să se adapteze, creând, la suprafață, un discurs satisfăcător. A creat pe două portative, al adevărului spus pe jumătate, părând, privit dintr-un anumit unghi, omagiu adus socialismului și al mistificării, al îndepărtării de realitate, îmbrățișând aspirația spre utopia comunistă. Nu a cunoscut niciodată plonjarea în adevărul total și, de aceea, lucrul cu jumătăți de măsură a fost mai prețuit.

La început, între momentul încheierii lucrării de doctorat, *Rimbaud* și debutul ca dramaturg, în 1953, Horia Lovinescu stă în așteptare. Schimbarea radicală ce cuprinsese întreaga literatură, inclusiv dramaturgia postbelică părea ireală. Opresiunea părea ieșită din teatrul absurdului și, ca în orice piesă, omul de cultură aștepta să cadă cât mai repede cortina

---

<sup>116</sup> Ion Simuț, *Literaturile române postbelice*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017.

<sup>117</sup> Vladimir Tismăneanu, *Despre comunism. Destinul unei religii politice*, Editura Humanitas, București, 2011, p. 61.

peste acel „mutant genetic”<sup>118</sup>. Șapte ani au trecut, un timp fără valoare pentru marea istorie, dar neprețuit pentru o existență umană care visează la împlinire. Orice timp irosit crește șansele eșecului, iar Horia Lovinescu se temea de un astfel de parcurs. Simțea că, mai mult decât dorința, talentul și truda, un alt element își arăta greutatea: istoria. Ororile care se produc după instalarea abuzivă a socialismului, dar, mai mult, faptul că nicio putere nici interioară, nici exterioară, nu e lăsată să intervină, îl determină pe Horia Lovinescu să ajungă la resemnare. Expectativa sa nu a dat rezultate, nu s-a produs nici revenirea la viața politică de dinainte, nici îmblânzirea politicii socialismului care își arătase, chiar de la început, caracterul violent. Spiritul pe care îl arborează acum îl apropie, prin câteva aspecte de literatura evazionistă: prin expectativă, „dezimplicare”<sup>119</sup> și păstrare în rândul adepților canonului modernist lovinescian. Nu va avea puterea de a duce până la capăt această atitudine, nu a putut aștepta până în anii '60, când se instalează o perioadă a destalinizării în care și-ar fi putut publica eventuala literatura de sertar acumulată până atunci. Nu a intrat, din păcate, pentru el, în onorabila literatură evazionistă de la noi, a adevăraților campioni ai dramaturgiei postbelice: Marin Sorescu, Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, Nicolae Breban, Gellu Naum, Radu Stanca, Teodor Mazilu și Ion Băieșu.

După această intrare evazionistă în universul culturii, Horia Lovinescu va îmbrățișa, în cei 30 de ani de teatru, și literatura oportunistă, și literatura subversivă. Din cele 28 de piese scrise de Horia Lovinescu, 23 aparțin literaturii oportuniste (*Lumina de la Ulmi, Citadela sfărâmată, Oaspetele din faptul serii, Elena, O întâmplare, Surorile Boga, Și pe strada noastră, Paradisul, Febre, Revederea, Moartea unui artist, Adolescentul, O casă onorabilă, Al patrulea anotimp, Maria, Și eu am fost în Arcadia, Omul care..., Ultima cursă, Patima fără sfârșit, Autobiografie, Noaptea umbrelor și Orașul viitorului*) aducându-i avantaje importante (membru în COMES – Comunitatea Europeană a Scriitorilor cu sediu în Italia, distins cu titlul de „Laureat al Premiului de Stat” încă de la debut și obținerea drepturilor de autor, prin Fondul Literar al Uniunii Scriitorilor din R.P.R. în 1962, în valoare de 51 362 de lei<sup>120</sup>). Cele cinci piese create în spirit subversiv sunt: *Hanul de la răscruce* (1957), *Omul care și-a pierdut omenia* (1965), *Petru Rareș* (1967), *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* (1978), *Negru și roșu* (1983).

Din literatura oportunistă, Horia Lovinescu a preluat tot ce prevedea tabla de legi a realismului socialist. Nimic nu rezistă din aceste texte, poate doar *Moartea unui artist*, în rest,

<sup>118</sup> Lucian Chișu; Laurențiu Hanganu, *Literatura în totalitarism. Perioada 1945-1965 în literatura română*, Editura PRINTECH, București, 2008, p. 142.

<sup>119</sup> Ion Simuț, *Literaturile române postbelice*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017, p.106.

<sup>120</sup> Dan Cătănuș, *Intellectualii români în arhivele Comunismului*, Editura Nemira, București, 2006, p. 597.



totul este friabil. Un balast necesar, creat conștient ca tribut, publicat mereu cu mare promptitudine de marele mecanism propagandistic, cu grave consecințe asupra imaginii dramaturgului în societatea culturală. Toată această literatură creată la comandă de Horia Lovinescu a devenit o rană, niciodată cauterizată, imposibil de retras din librării, biblioteci sau manuale. A fost mult mai slab decât Rimbaud, autorul admirat de Horia Lovinescu pentru puterea de a-și fi incendiat opera proaspăt publicată, cerând chiar editorului: „Ardeți-le (cele 22 de poeme încredințate lui Demeny), e voința mea, sper că-mi veți respecta voința ca pe cea a unui mort (...)” [Lovinescu, R, p. 20].

Piesa *Lumina de la Ulmi* aparține literaturii oportuniste prin tratarea condiției intelectualului surprins într-un moment de rătăcire, când spiritul modernist, interbelic sub care debutase, îl atrage din nou, după ce el intrase, din 23 august 1944, sub așa-zisa protecție a socialismului. Piesa este astfel construită, încât ambientul de la uzina de la Ulmi este reprezentat de muncitori trudnici, frații săi, care-l protejează pentru ca el să reușească să-și definitiveze opera literară în care realitatea industrială să se reflecte. Tot ce este apărător al lumii burgheze (Alice Coteanu, Spătaru, Baziliade) apare înfierat, tarat și, în consecință, există o întreagă mobilizare pentru anihilare. Emil Comșa întruchipează tipul inocentului care va vedea foarte târziu tot acest „adevăr”. El este ușor de atras în capcanele create de Alice Coteanu, la cenaclul ei, și de Baziliade care uneltește să-și ascundă valuta la el. Numai confruntat cu ororile de care sunt capabili partizanii capitalismului (crima la nivel industrial, sabotarea producției naționale pentru a aduce industria românească în punctul de a importa din țările capitaliste, tentativa de crimă), protagonistul trece convins de partea comunismului.

Cu *Citadela sfărâmată*, Horia Lovinescu a răspuns imperativelor literaturii oportuniste prin surprinderea prăbușirii spiritului burghez atât prin atacul exterior din partea societății care-i diminuează puterea, dar, cel mai important, și prin convertirea, de bună voie, a unor membrii ai săi, precum Bunica și Petru. Comunismul apare ca o ideologie a armoniei în care egalitatea între semeni atrage chiar și pe cei care trăiesc protejați de prerogativele burgheze. Desigur, aceștia au calități morale, intelectuale și, în plus, destinul lor, după ce aleg să se lepede de burghezie, este sprijinit de socialism.

Discreditarea naziștilor devine centrul de greutate al piesei într-un act, *Oaspetele în faptul serii*. Consecințele războiului pornit de Germania nazistă sunt generalizate în familia al cărei destin este redat: tatăl lui Yvette a fost ucis pe front, unchiul ei, Pierre, și-a pierdut vederea, Yvette a fost grav rănită și a ajuns șchioapă, tot satul lor este cuprins de sărăcie, câmpul nu mai rodește din cauza bombelor căzute și uneltelor care sunt tot mai rudimentare. Dar nici aceste sacrificii nu sunt suficiente, căci războiul mai cere jertfe: viața, așa mohorâtă, pare fericită când

se aude de planul oficialilor de a strămuta casele sătenilor pentru a construi o autostradă pentru un acces mai rapid pe front al tancurilor și mașinilor cu armament. Nimic nu poate rămâne cum a fost și intrarea lui Hans în viața familiei eroilor lui Horia Lovinescu este rău prevestitoare. Umanitatea întregă este concentrată pe confruntarea finală dintre Pierre (francezul) și Hans (germanul); având final deschis, piesa transpune imaginea unei Europe care dorește să decidă modul de a răspunde Germaniei numai după cea mai corectă judecată, care se dovedește aproape imposibil de realizat. Iertarea sau pedepsirea Germaniei, între acestea trebuie să aleagă Europa postbelică în care rănilor și crimele produse de Germania sunt încă dureroase.

În același tipar al literaturii oportuniste, intră și piesa *O întâmplare* prin consecințele provocate de râvna Germaniei naziste de a se extinde. La nivelul marilor puteri, lupta este dârză prin confruntarea unor coloși politici, dar, la nivel uman, fragilitatea devine o trăsătură pe care o vor specula cei meschini. Marginalii, (Oswald, fratele geamăn, cocoșat), cei care, în condiții de pace au acumulat multe frustrări, găsesc, în acest timp al războiului, când se suspendă legea moralei, condiții pentru răzbunare. Germanii naziști sunt complici ai acestor deviați, instaurând, ca lege absolută, haosul din care se pregătea să se nască o lume nouă din care pare că iubirea, fidelitatea și frumusețea au fost eradicate.

*Surorile Boga* reflectă ideologia socialismului prin urmărirea efectelor mentalității burghezo-moșierești: iubirea dintre Ghighi și Iulia fusese interzisă de familia lui care nu putea accepta o căsătorie morganatică. Despărțirea lor îl dezechilibrează pe el, făcându-l clientel caselor de pariuri din Paris, un cartofor căruia i se distruge sentimentul apartenenței, fiind capabil să ia decizia vânzării caselor părintești din România pentru a-și procura noi sume de bani. În timp ce tânărul burghez se afundă în imoralitate, trăind în lumea în care i-a fost interzis să o aducă pe intrusa inferioară social, Iulia, fără să aibă protecția unui nume de familie bogată, demonstrează că poate fi independentă și puternică. Valoarea ei morală este dublată și de cea profesională. Jumătatea ei androgenă este Pavel, ilegalistul care luptă pentru instalarea socialismului la noi.

Burghezia, ca în *Citadela sfărâmată*, e surprinsă în momentul confruntării cu pierderea susținerii politice a Germaniei naziste, care o transformă în vânat al bolșevismului. Prăbușirea burgheziei nu înduioșează pentru că sunt reactualizate cruzimile acestei clase cu care și-a croit drum prin istoria românilor aproape două secole: folosirea violenței în relațiile cu slujbașii ca formă de pedepsire, considerată îndreptățită (Radu își amintește că era bătut cu cravașa de Catinca, boieroaica), privarea de educație, tratarea lor cu dispreț, devalorizându-i (Catinca îi spune lui Radu că el este un bastard, e fiul surorii ei Eleonora cu un vechil) și intervenția

criminală în viața celor pe care-i desconsiderau social (tatăl lui Radu fusese ucis „accidental” în timpul unei vânători).

Solidaritatea rușilor cu românii la 23 august 1944 este aspectul central de la care pleacă piesa scrisă după modelul literaturii oportuniste, ...*Și pe strada noastră*. Comunismul are o ideologie spre care se îndreaptă fiu și tată, mic și mare, adică toți cei discriminați, însetați de justiție și de dorința îndepărtării putregaiului burghez. Antinomia prilejuiește evidențierea angajamentului și curajului omului iubitor al comunismului, în timp ce burghezul este rapace și laș, ridicol, în final, pentru că nicio clipă atitudinea sa nu seamănă cu nimic din ce a transmis de-a lungul secolelor: autoritate și demnitate. Picu, Marița (servitoarea), Alexandru (comunistul care a făcut pușcărie din cauza preferinței sale politice), Constantin (muncitor comunist) luptă riscându-și viața în ultima mare confruntare, pentru alungarea soldaților germani, până la venirea soldaților ruși. Olimpia (boieroaica), Gigel (fiul ei) și Mandache (băcanul) sunt ridicoli, în toată acțiunea, doar grija pentru viața lor și a proprietăților lor îi face să intervină, în rest, stau ascunși pentru ca niciun glonț să nu-i atingă. În luptă, vor muri Soldatul și Alexandru pentru a reaminti că socialismul a fost posibil doar cu jertfă. Pe reprezentanții burgheziei nu-i atinge, așa cum chiar ei și-au dorit, niciun glonț, tocmai pentru a crea cadru potrivit în care ei, după Eliberare, să poată vedea noua lume a socialismului în care nu vor intra decât cei care se convertesc.

În *Paradisul*, ni se propune o critică aspră a capitalismului care creează o utopie extraterestră din care munca a fost abolită și a fost preluată de roboți. Această așa-zisă fericire instalează o stare de inutilitate ce îi duce pe Adami la gândul sinuciderii. Genocidul este, cu abilitate, controlat, la el, adăugându-se monitorizarea întregii vieți interioare, astfel încât să fie inhibată. Deciziile și sentimentele sunt considerate culpe și aduc pedepse din partea Marelui Pontif și Consiliului. Sistemul inchizitorial și polițienesc anulează tot ce este uman și înlocuiește cu roboții, mult mai docili în procesul industrializării. Această colonie extraterestră a dus la un nivel mai înalt cruzimea capitalismului terestru. Acest text devenea modalitatea prin care Horia Lovinescu, prin comparație implicită, făcea lobby socialismului.

Responsabilitatea față de cei oropsiți, uitați decenii în obscurantism de către burghezie, devine ținta în piesa *Febre*. Doctorul Toma, ajuns în Deltă pentru a scăpa de spitalul socrului său, Pantazi, unde totul se desfășura în funcție de interesele personale ale acestuia și angajații l-ar fi putut considera și pe Toma un tiran și un profitor. Multe din manevrele lui Pantazi duceau la compromiteri sau, mai rău, la sinuciderea celor excluși. Delta îl va pune față în față cu o lume prizonieră în barbarie pe care el o va adopta și transforma, desigur, cu sprijinul oamenilor partidului (Danilov, Frâncu și Mereș, la începutul instalării). Delta va deveni, prin angajamentul

său total, un nou pământ al făgăduinței. Și soția sa, Neli, fiică de om cu viziune de dreapta, după multe ezitări, va adera la această umanitate. Comuniștii apar astfel ca întemeietori care duc roadele științei acolo unde este necesar. Intelectualul, care a venit așteptând să fie ovaționat de mulțimea de pescari, doftoroaie și oameni fără carte, a învățat să se apropie de ei și să-i salveze. Nu doar comunitatea din Deltă se schimbă, ci și el, Toma, se simte demn față de omul care fusese. Comunismul ajută, așadar, oamenii să se redescopere în frumusețea lor morală, potrivit ideologiei comuniste pe care Horia Lovinescu a urmat-o și în scrierea acestei piese care îngroașă lista literaturii oportuniste.

*Revederea* promovează femeia comunistă dedicată creării noii societăți, legată de șantierele țării pe care le cunoaște foarte bine. Evoluția femeii este asigurată de socialism care este, la rândul său protejat de aceasta. În anchetele sale, inginera Olga, urmărește cu mare perspicacitate să prindă dușmanii sistemului comunist. Nici măcar când vinovat, într-un nou caz, este fostul iubit, Matei, Olga nu își pierde linia partidului și sancționează. Rupt din rândul burgheziei, la tinerețe, Matei a manifestat și el sub stindardul socialismului, dar, văzându-l întrupat, a rămas dezamăgit. Iluziile i se păreau mai seducătoare. Realitatea aceea salvase pe cei modești, dar pe cei bogăți îi lovise și el nu se putea împăca să trăiască modest. A ajuns, dintr-un om entuziast, un sceptic. Oricât încercă Matei să o emoționeze, pentru ca Olga să rezolve cazul avantajos pentru el, nu obține niciun rezultat, căci timpul compromisului a trecut.

*Moartea unui artist* este un mesaj de ascultare adus ideologiei socialismului prin rolul artei care nu trebuie să fie „bălăceală psihanalitică (...), cu false profunzimi, cu false înălțimi” [Lovinescu, T, 1978, p. 241], ci asumarea unei înalte răspunderi față de societate. Arta comunistă predică umanismul, adică încrederea în oameni și ordonează ceea ce distruge realitatea, e semnul puterii omului asupra haosului.

În *Adolescentul*, grila politicului se face simțită: adevărul nerostit pedepsește pe cel care a vrut să se protejeze pe sine și pe impostorul principal. Iertarea vine din partea partidului, dar numai după o lungă căință și pedeapsă. Optimismul socialismului se manifestă prin acțiunile lui Dinu, incoruptibilul, care își disprețuiește tatăl imediat ce află cum a putut minți în defavoarea prietenului, temându-se de amenințările șefului că-l va destitui din serviciu. Acea neîncredere în sistemul comunist este cea mai gravă, tatăl lui Dinu nu s-a convins că lumea nouă de după 23 august este cea mai „corectă”. Repudierea verigii slabe, din punct de vedere moral, face parte din formulă, astfel tatăl va fi trimis la Fălticeni pentru reabilitare.

Atitudinea critică față de burghezia care a învățat să se ascundă, deși trăiește în plin socialism, apare în *O casă onorabilă*, piesă care face parte din aceeași serie de texte. Beții prelungite, adulter, furturi, abuz de putere, violență verbală, instinctualitate, snobism,

impostură, împrietenirea cu minciuna, favoritisme, false prietenii, jocuri de noroc, sperjurul sunt doar câteva din defectele lumii celor care dețin puterea în socialism. În timp ce muncitorimea construia socialismul, acești reprezentanți ai puterii se salvează de plictis prin jocuri vulgare, ajungând să-și fie unul altuia dușman. Toți sunt tarați și viciul fiecăruia e știut de cineva având potențial șantajabil. Dacă cele două crime au fost o farsă, sinuciderea lui Dan este reală. Anunțul în ziar că s-a deschis o anchetă judiciară confirmă faptul că, doar în lumea lor, burghezii aceștia, ce îmbracă straiile socialismului, nu se pot ascunde continuu. Astfel, se evidențiază intransigența și vigilența socialismului.

Impostura este dusă la cote inimaginabile în *Al patrulea anotimp*, unde burghezii, în adevăratul sens al cuvântului, Amelia, Paul și Nina se vor așeza, disimulând credința în socialism, la adăpostul protecției pe care le-o va aduce George Elefterescu, ucis mișelește de nemți. Comunismul, care a recompensat, după 23 august 1944, pe toți cei care s-au sacrificat în lupta cu imperialiștii și pe urmașii lor, a descoperit, chiar după foarte mulți ani, acest caz de falsificare. Nu doar că este destituită din funcție, dar chiar și fiica Ninei, Iulia află, de la un prieten al tatălui ei adevărul despre mama și tatăl ei. Oportunismul de atunci este pedepsit prin marginalizare stigmatizantă.

Superioritatea pe care o descoperă omul în fața morții este tema principală a textului *Și eu am fost în Arcadia*, dar, bineînțeles, potrivit literaturii oportuniste ea trebuie să conțină și tributul dramaturgului. Așa se face că, în piesa de o oarece sensibilitate a ființei ce-și caută seninătatea în fața morții, apare și o poveste aridă a familiei Artenie care lucrează într-o uzină: soțul este inventator, iar soția este secretară. „Tovarășa” Artenie vorbește robotic, doar prin poncife și sloganuri comuniste de genul: „Suntem o familie socialistă model” [Lovinescu, T, 1978, p. 479], „numai în căsnicie poate fi omul fericit” [Lovinescu, T, 1978, 480] și „nu suntem decât o familie modestă, care-și face datoria față de societate” [Lovinescu, T, 1978, 481].

Sistemului comunist, dramaturgul Horia Lovinescu i-a creat o imagine infailibilă în *Omul care...*, pe care nicio rețea de spionaj nu-l poate distruge, pentru că există mereu alți oameni care luptă pentru ca descoperirile din știința națională să nu ajungă în posesia industriei capitaliste. Superioritatea domeniului tehnic românesc devine ținta unei rețele criminale, anihilate. Pe lângă spionii străini (Poluxis), rețeaua avea și infiltrați români din institutul unde se petrece acțiunea (Focșa). Eroul principal, Matei Albu, își sacrifică toate resursele, inclusiv povestea de iubire, în acest război rece al tehnicii. Om al Securității, lucrând sub acoperire, el respingea, pentru eficiența acțiunilor sale, orice onor. Acest lucru este un îndemn la modestie, în spiritul socialismului.

Piesa *Ultima cursă* tratează conduita sportivilor români puși în situația de a se confrunta cu o lume care nu acceptă adevărul. Socialismul are, în fruntea sa, oameni lacomi de putere, precum Negrea, și, pentru a obține funcții tot mai înalte, preferă să epuizeze sportivii campioni cu evoluție constant ascendentă, fie prin recomandarea de a recurge la dopaj, fie prin șantajarea cu o eventuală acuzație publică de lașitate sau cea de trădare a intereselor țării. Imoralitatea acestor lideri ai lumii sportive este adusă la suprafață pentru a fi sancționată. Sportul românesc trebuia să câștige în marile confruntări internaționale (cum se întâmplase la Jocurile Olimpice de Vară din 1976, unde Nadia Comăneci devenise campioană mondială cu un rezultat nerealizat până atunci, cu 7 de 10 din partea arbitrilor internaționali), dar, în mod onest, atașând acestui tip de reușită, în primul rând, componenta morală și superioritatea socialismului față de țările concurente capitaliste. De aceea, Sergiu va intra într-o confruntare cu adeptul mistificării, Negrea. Cunoașterea obiectivă, dacă nu este asumată până la capăt, generează o ducere în eroare și a sinelui, dar, cum se întâmplă și cu nivelul înalt la care se află sportivul Sergiu, și a conducerii lumii sportive. Republica Socialistă România se îndrepta spre eșec sigur, și, de aceea, chiar dacă el trebuie să-și recunoască sfârșitul carierei, iar Negrea trebuie să câștige cinstitul noul fotoliu vizat, el, Sergiu trebuie să spună adevărul și să pregătească noua generație (pe fratele său, Mihai) care să reprezinte sportul comunist în competițiile internaționale.

Ideea că românii sunt o energie ce nu poate fi stăvilită niciodată, că dorința de libertate este un proiect național creat prin angajamente, este una centrală în *Patima fără sfârșit*. După un secol de zbatere politică, în chingile diferitelor dominații, Republica Socialistă Română ajungea, în 1944, la momentul mult așteptat: eliberarea și independența, în buna colaborare cu U.R.S.S. Comuniunea cu înaintașii revoluționari de la 1848, cu cei care au luptat în Războiul de Independență din 1877, cu cei care au luptat pentru România Mare în 1918 și pentru recuperarea Transilvaniei în 1944 creează o simbioză cu efect fortifiant între românii comuniști de după 23 august 1944. Se vrea a se sugera ideea că instaurarea noii ideologii la noi, sub oblăduirea Moscovei, a fost chiar dorința strămoșilor. Toți din șirul Andrei Dumșa sunt chipuri de patrioți, care trebuie să refacă drumul înapoi către Principate, după ce rătăciseră pe drumurile istoriei după trădarea, cu valoare generalizatoare a baronului Mailat. Toți bărbații acestei familii au plătit cu viața eliberarea politică: Andrei Dumșa, din 1848, a murit violent (existând trei variante: asasinat, duel, sinucidere), Andrei Dumșa din 1877 a murit când trecea granița dinspre Transilvania spre Regat, Andrei Dumșa din 1918 a murit prin spânzurare, iar Andrei Dumșa din 1944 a murit pe front în luptele pentru eliberarea Ardealului.

Un caz ideal de confruntare cu latura impură, în viziunea socialismului, descoperim în *Autobiografie*. Galeriu Pop trebuia să devină fiecare dintre spectatorii din acele timpuri

postbelice, înțelegând că parvenitismul, carierismul și furtul sunt piedici și în viața personală, dar, mai ales, sabotează procesul de construcție al socialismului aflat pe calea comunismului. Mai puternic a acționat asupra protagonistului sensibilitatea față de familie, mereu mai lacomă în avansare socială, încât resursele morale au devenit o monedă de schimb. Descoperind că plecase, la începutul carierei, sub semnul genialității în domeniul său științific (fiul său adoptiv, Radu, a descoperit un articol foarte valoros de la care dorea să plece și să aducă îmbunătățiri), rămâne uimit de zona spre care alunecase moral. Folosea statul pentru a-l stoarce de sume uriașe, sub solicitarea de a întreprinde experimente costisitoare care aduceau, cum era firesc, într-o asemenea conducere, rezultate sterile. Nu fusese niciodată conducătorul comunist, adică să se gândească, în primul rând, la interesele naționale, ci doar la sine, fiind condus, ca de un mare păpușar, de soția sa. Această subordonare greșită îl va face să acumuleze multe greșeli și-l va stigmatiza definitiv. Chiar dacă Dina îi găsește, după pedeapsa de a fi fost trimis la Uzina de ciment din Fărcașa, un nou post la Minister, el crede că vina sa e imposibil de iertat. Sinuciderea lui Galeriu Pop devine calea unică de regăsire a sinelui nealterat, înțelegând că lumea exterioară nu-l lasă să se păstreze limpede. Se pedepsește pentru că, gândindu-se mai mult la sine, a uitat de societate, de socialism.

Tot despre socialism este vorba și în *Noaptea umbrelor* unde se acuză excesul justițiar al sistemului pentru o culpă ivită dintr-o suspiciune excesivă. Dacă în celelalte piese tipice pentru literatura oportunistă este sancționat omul, în individualitatea sa, cu lista destul de variată de abateri, aici, socialismului i se găsește o culpă cu nesfârșite consecințe asupra individului. *Manifestul pentru o cultură națională*, considerat periculos de autorități când personajele erau studenți, l-a aruncat pe Dan în pușcărie. Povestea avea însă un substrat important: scris de Alex, după o idee a lui Dan, manifestul fusese uitat în amfiteatrul facultății și găsit de autorități. Dan s-a oferit să ia asupra lui culpa pentru a nu despărți pe Alex și Greta care se iubeau mult. Pușcăria a fost de două ori nemeritată: manifestul milita pentru afirmarea românismului, ceea ce era cu totul firesc (putea fi considerat, probabil un atac adus politicii de la Moscova care promova, în Blocul țărilor comuniste, ideea de universalitate, naționalismul fiind considerat periculos) și autorul lui era altcineva. Pe lângă aceste aspecte, s-a adăugat și relația dură cu gardianul, om blând, altfel, dar, acolo, devenise odios. Piesa are curajul de a vorbi despre trecutul socialismului la fel cum, în anii '60, se sancționa, la noi „obsedantul deceniu”, împlinind chiar un ordin ceaușist.

Confruntarea dintre vechi și nou devine o temă tipică și ea literaturii oportuniste, având în vedere longevitatea la care ajunsese socialismul la noi. *Orașul viitorului* confruntă pe Crainic, omul care a făcut marea revoluție, cu trupul și sângele lui, în timp ce fiul său, Andrei,

prin ideile sale cosmopolite, se îndepărtează de partid. Se resping reciproc, considerând fiecare că celălalt este periculos pentru evoluția „orașului viitorului” la care lucrează. Pe fondul unei explozii care a pus barajul în pericol, salvat prin măiestria lui Crainic, se spun și critici legate de nevoia de împlânzire a socialismului căci timpul îndârjirii trecuse.

Occidentul criticat în *Karamazovii* aduce tribut socialismului. Categoria umană, tot mai extinsă, a celor care aveau la imoralism, este transpusă în textul lui Horia Lovinescu pentru că dintre ei s-au recrutat cei care au provocat primul și al doilea Război Mondial, dintre ei s-au ridicat cei care au avut ideea creării lagărelor de concentrare, dintre care se ridicau cei care amenințau întreaga lume cu bomba atomică. E o formă de protest față de invadarea realității cu ceea ce a profetizat filozofia la sfârșit de secol al XIX-lea și început de secol al XX-lea.

Preponderența pieselor oportuniste poate fi semnul unui dramaturg care s-a compromis în ochii celor care atunci, cu mari suferințe, înfruntau sistemul comunist. Dar repede ne vin în minte și cele cinci texte, nu doar subversive, dar și cu mesaj actual. Dacă le evaluăm, ca frecvență, de-a lungul activității sale, constatăm că primele patru au fost scrise în primii 17 ani, adică atunci când socialismul își îndulcea rigoarea și mai tocea dinții cenzurii care nu mai forfecă tot ce era neconform. Ultima piesă subversivă scrisă de Horia Lovinescu, „*Negru și roșu*” e la o mare distanță de celelalte, adică la 15 ani, ca urmare a restricțiilor serioase instalate după Tezele din iulie 1971. Aceste cinci piese trebuie să fie cele în baza cărora să se realizeze evaluarea autorului, căci, dacă cenzura le-ar fi descoperit semnificațiile aluzive, ar fi putut să-l transforme pe Horia Lovinescu într-un caz intens monitorizat, încheiat cu ani grei de închisoare și moarte grăbită, cum s-a întâmplat cu atâția autori.

Piese subversive dezvoltă lirism prin puterea structurilor discursive de a se detașa de concret. Apare, atunci, o explozie de sensuri dintr-un text cu aparență modestă care are o sevă ce emană continuu, dacă privitorul îi acordă acest potențial.

Chiar în *Hanul de la răscruce*, lumea se revoltă contra a tot ce înseamnă abuz, opresiune, inhibare în direcția creativității, moralei, deciziilor, într-un cuvânt, progresului. În 1957, când era publicată piesa, în Republica Populară Română, agresiunea bolșevismului era atroce și Bătrânul, ca o voce care prinsese, chipurile vremurile de dinaintea lui 23 august 1944, sancționa și ce se întâmplase de la venirea comuniștilor la putere, exclamând: „Mâinile trebuie să aibă rost, nu putere!” [Lovinescu, HR, p. 7]. Sloganurile erau modul continuu prin care socialismul își impunea prezența în viața românului de după al doilea Război Mondial, obosit de atâta așteptare și, poate, pe punctul de a adera, văzând că trece clipa viețuirii sale pe pământ, iar Profesorul a fost creat pentru a trezi din acest somn al rațiunii, zicând „Nu te încrede în aparențe! De mii de ani lumea e victima lor” [Lovinescu, HR. p. 9].



Zestrea pe care o lasă comunismul posterității este distrugerea completă. Un fior cuprinde discursul personajelor între care Profesorul este sigur pe faptul că atotputernicia ideologiilor se va bloca în autodistrugere, după ce, înainte, au schingiuit viețile a milioane de oameni: „Războiul atomic e ineluctabil (...). Nimeni nu mai are puterea să-l oprească. Azi, peste un an sau poate cinci, pământul întreg va fi transformat într-o imensă groapă comună care va rătăci prin univers (...). Ultimul mesaj trimis de omenire în spații siderale va fi o infamă pestilență” [Lovinescu, HR, p. 24]. Comunismului, cum multor altor ideologii nu le fusese timpul un aliat, i se prevedea, printre replicile personajelor un final tragic, ineluctabil: „Da, da, și imperiile, și revoluțiile... Ai privit vreodată un mușuroi de furnici? Ce străduință, ce tenacitate? Mai-mai să le admiri! Și, pe urmă, deodată, o absurdă talpă de bocanc. Și ce terci scârbos!” [Lovinescu, HR, p. 27].

Criza comunismului, nedorit de nimeni, care a instalat un regim în care fratele a ajuns dușman fratelui, trebuie să fie stopată printr-o adevărată revoluție, dar, până atunci, prin replica sa, Bătrânul visează: „Viața trebuie schimbată toată, până în temelie.” [Lovinescu, HR, p. 86].

Tot o deviație de pe linia oficială a realismului socialist se produce și în *Omul care și-a pierdut omenia*, prin îndârjirea cu care Manole interacționează cu meșterii săi. Problema conducătorului ostil și violent nu putea fi practică deschis, dar, prin proiectarea ei pe seama artistului, se putea duce în eroare vigilența cenzorilor. Râvna sa de a zidi Turnul lunii poate fi o metaforă plastică a ambiției de a construi socialismul, căruia nici după două decenii de la instalare, nu-i găseau, așa-ziii ziditori, calea spre comunism, considerat etapa finală a ideologiei care va consfinți, oficial, instalarea fericirii pe pământ. Toți cei care conduceau socialismul, și la Moscova, și la București erau un meșter Manole, lipsit de suplețe sufletească și morală a eroului folcloric. Dezumanizarea celui care preia puterea creatoare atinge cote paroxistice când își ucide copilul, descoperirea adevăratului culpabil pentru suferința adusă nu poate stimula decât o revoltă a sângelui contra sângelui. Infanticidul lui Manole are, privit la nivel simbolic, valoarea unui infanticid național, viitorul era distrus prin politica obscurantistă și obtuză. Textul are un sens umanist, mai degrabă, pentru conducătorul care, după ce a adus nenorocirea din cauza proiectului utopic, se va reevalua și o va lua de la capăt, dar va începe exact cu ceea ce uitase: aplecarea spre oameni, iubirea sinceră și, de aici, tot ce decurge: libertate, respect, dialog etc.

Plină de aluzii, de structuri ce sunt create pentru a fi înțelese exact invers întâlnim în *Petru Rareș sau Locșitorul*, dacă sunt puse să vorbească despre vremurile acelea ale socialismului (anul 1967, anul publicării piesei). Se creează un cod, între cititor/spectator și scriitor, pentru a înțelege exact invers față de ceea ce spun personajele. De exemplu, Rareș dă

hotărâre, în cazul furtului unei juninci: „Să se spună furilor că de nu vor înapoia bunul luat cu japca...ne vom scula cu toată puterea noastră și-i vom pedepsi pe ei, până și pe copiii lor, cu fier de foc” [Lovinescu, T, vol. I, p. 186]. Pentru relația de complicitate dintre cititor/spectator și dramaturg, se poate distinge aici amenințarea poporului adresată comuniștilor că, de nu vor restitui ceea ce au furat prin măsluire (fraudarea alegerilor din 1946), se expun unei revolte generale. Mesajul conține, parcă, o mobilizare anticomunistă chiar sub ochii cenzorilor. Aceeași situație apare în momentul în care Rareș discută despre ponderea pe care trebuie să o aibă cruzimea în portretul unui domnitor. Ceea ce rostește Petru Rareș era valabil pentru timpurile Evului Mediu, ale despotismului, dar devenea inoperant pentru anii în care regimurile politice garantau că se modernizaseră. Potrivit declarației lui Rareș: „Când ești stăpân, nimeni nu-ți judecă rezultatele. Lingușitorii te laudă, fricoșii tac.” [Lovinescu, T, vol. I, p. 189], deducem că spiritul medieval era reiterat de către conducătorii comuniști.

Trăind în timpuri moderne, ale conducătorilor emancipați, reactualizarea conduitei lui Rareș nu este chiar o evocare în stil romantic, pentru culoarea locală, ci constatăm că nu este departe de conducătorul comunist, mai ales Stalin, Dej, existând teama că și Ceaușescu, abia instalat, ar fi putut-o imita: „Am dorit moartea fratelui meu Bogdan și a nepotului meu Ștefăniță...Am jurat strâmb, am siluit, am jefuit, am ucis, am deznădăjduit. Și voi vărsa sânge din nou, mult, amestecat vinovat și nevinovat. Voi pedepsi și voi nedreptăți, voi aduce puțină bucurie și multă suferință pentru că altfel nu se poate...” [Lovinescu, T, vol. I, p. 193]. Textul este un protest discret al autorului care spune ceea ce un popor simțea să rostească, despre o conducere atât de speriată că nu va fi ascultată, încât doar teroarea o putea păstra în zona de legitate.

Alt text care a fost interpretat ca virulentă critică adusă capitalismului, dar poate, datorită ambiguității voluntare, să fie și o critică a socialismului este *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*. Pactul cu umanitatea românească pe care l-a făcut socialismul nu a fost respectat, după cum sintetizează Abel care trăiește cu Ana, Cain și Tatăl său după apocalipsă: „Ei au avut lumea pe mâini și au stricat-o. Acum, se uită la jucăria asta stricată și nu mai pricep nimic. Încearcă să adune cioburile, dar ele nu se mai lipesc. Curge sufletul din ei ca semințele dintr-un sac spart în mii de locuri, până când sacul o să rămână gol. A și rămas. Tot pământul e un sac dezumflat” [Lovinescu, T, vol. I, p. 165]. Punctul de vedere legat de reconstrucția lumii după acel sfârșit devastator este pesimist, cum pesimist era și Horia Lovinescu în privința salvării neamului după distorsiunile fizice și morale aduse de socialism, după cum mărturisește această piesă publicată în 1968: „Știi bine că nu mai există niciun viitor” [Lovinescu, T, vol. I, p. 156].

Lumea distrusă sub cenușă este metaforă a ceea ce instaurase socialismul: un deșert al gândirii și al inimii. Totul se barbarizează, inclusiv relațiile familiale. Pentru a nu rămâne prizonier acestei lumi, Abel prezintă lui Cain lumea gândurilor complexe ce se întinde dincolo de senzațiile procurate de marxism-leninism: „Atunci când plictiseala e atât de totală, atât de distructivă ca la tine, când veștezește tot ce e viu, când te împinge până la pragul cel mai de jos, ultim al existenței...nu se poate ca dincolo de acest prag să nu întrevezi altceva, o altă realitate (...). Așa cum anumite raze, arzând plaga, scot, la iveală, țesuturi vii” [Lovinescu, T, vol. I, p. 192]. Interacțiunea cu lumea deșertului de cenușă care înaintează continuu este molipsitoare. Revenind între ai săi, Cain poate să-l ucidă pe Abel, simbolul inocenței. Fratricidul politic a fost frecvent în rândul românilor care-și pierdeau simțul rațiunii. Piesa vrea să zguduie conștiințele, pentru a se bucura atunci când un seamăn de-al lor a păstrat, în acele vremuri dificile, o stare de umanitate și pentru a o ascunde de ochii oficialilor.

Mare valoare trebuie să aibă faptul că *Negru și roșu*, ultimul text al lui Horia Lovinescu, este pentru cititori și spectatori, de asemenea, o formă de protest, undeva în adâncurile sale. Istoria își are evoluțiile și involuțiile sale, urcușurile și coborâșurile sale, la fel cum regimurile se succed amețitor, chiar când sunt ținute cu blândețe, chiar când sunt păstrate cu violență. După monarhia lui Tarquinius, triumful lui Brutus nu surprinde, dar, ca un mesaj protestatar, Horia Lovinescu urmărește și prăbușirea Republicii acestuia, consecință a mobilizării celor care au pierdut puterea și au vrut să o recupereze. Așadar, și republica din România putea să se simtă, cu toate libertățile ei promovate propagandistic, și ea în mare pericol, ceea ce s-a și întâmplat, dar autorul nu a mai fost martorul aceluși eveniment care a venit destul de repede după scrierea piesei în 1983. Un alt aspect este că cititorul și spectatorul din replica lui Brutus care vrea să instaleze republica pentru a oferi omului respectul față de el însuși, adică ceea ce republica ceaușistă nu împlinea nici după 25 de secole de la modelul original.

În concluzie, Horia Lovinescu rezistă la această încadrare realizată de Ion Simuț devenind unul dintre scriitorii care au derutat raționamentul unicității, obligând la o revizuire din care dubletul să fie acceptat ca posibil pentru acele timpuri. Cele două literaturi (oportunistă și subversivă), la care s-a adăugat atitudinea evazionistă de la începutul carierei culturale, îl descriu pe Horia Lovinescu drept om al timpului său.

## I.5. „Autocenzura” la Horia Lovinescu

Ce ar fi fost Horia Lovinescu dacă nu venea comunismul după al doilea Război Mondial? Spre ce ar fi evoluat autorul din punct de vedere estetic? Se poate întrevădea în lucrarea de doctorat o preferință anume doar din alegerea lui Rimbaud a cărei operă îl obsedase „extenuant” [Lovinescu, R, p. 14]. Găsise, studiind opera rimbaldiană, calea de „a atinge necunoscutul”, de a crea „limba sufletului, rezumând totul, miresme, sunete, culori, gândire agățând gândirea și trăgând de ea” [Lovinescu, R, p. 170]. Ar fi fost capabil, probabil tot „printr-o îndelungată, imensă și lucidă dereglare a tuturor simțurilor” [Lovinescu, R, p. 169], să continue orizonturile culturale cucerite de Rimbaud.

Atâtea alternative estetice și ce rezultat dezamăgitor! Simbolismul, modernismul, tradiționalismul, formele avangardei, expresionismul, existențialismul... Cu siguranță, din acestea, ar fi ales Horia Lovinescu în condițiile unei lumi în care libertatea ar fi avut mai mulți apărători decât dușmani. Din toate formele estetice ale interbelicului, lui Horia Lovinescu, nu i s-a oferit nimic. Pentru el și pentru literații din postbelic, „totalitarismul estetic”<sup>121</sup> a creat un product estetic artificial, pe o paletă strâmtă și insipidă, numit realismul-socialist, adică o formulă criminală pentru talentul unui scriitor. O formulă care secătuiește, care cere mereu să ajustezi din creativitate, care se teme de imprevizibil, preferând, liniștitor, alunecarea în clișeu. Monodeismul estetic nu oferea, ca în religie, un orizont infinit spre armonie și nemurire, ci blocarea într-un timp perisabil, putred, din care istoria literară nu va mai vrea să păstreze nimic.

Și totuși, atât i s-a oferit lui Horia Lovinescu și camarazilor săi de litere. O otrăvire în masă a talentului care creștea chirchit și steril, dar era acoperită de asigurarea faptului că scriitorul participă la crearea unei arte milenariste.

Toate epocile care fuseseră reper pentru dramaturgi se înălțaseră din truda înaintașilor, dar Horia Lovinescu înțelegea că din opera lor, așa cum li se ordona lor să o creeze, nu se va naște nicio generație de dramaturgi în viitor. Constata drama la care erau condamnați, de a fi generația fără urmași, de care toți cei din viitor se vor lepăda.

Aparținând, prin formație, lumii culturale, Horia Lovinescu și-a înțeles destinul și a început să se adapteze. Orice profesie ar fi ales, era evidentă obligativitatea plierii sale pe noile directive comuniste. Dacă ar fi ales calea protestului, strigătul său ar fi fost retezat scurt, căci

---

<sup>121</sup> Oltița Cîntec, *Teatrul românesc postbelic, sub controlul ideologiei comuniste*, Colloquium politicum, An. I, nr. 1, ianuarie-iunie 2010, [http://www.bcut.ro/dyn\\_doc/revista/colpoll.site/colpoll.p.61-80.Cantec.pdf](http://www.bcut.ro/dyn_doc/revista/colpoll.site/colpoll.p.61-80.Cantec.pdf).

comunismul era foarte violent când s-a instalat la noi după așa-zisa eliberare din 23 august 1944. Pe de altă parte, vârsta la care se afla el, când vine comunismul în spațiul românesc, nu mai tolera tatonări și/sau amânări. Intra deja în al treilea deceniu de viață și trebuia, potrivit unei morale sănătoase, să fie angajat în numele unei idei. O retragere din lumea activă era exclusă, cum exclusă a fost și ideea exilului la care aderase verișoara sa, Monica Lovinescu.

Ideologia care venea peste românii de după 1944 nu tolera libertatea de exprimare și, în consecință, fiecare își dezvoltă un sistem de autocenzură care făcea, de multe ori, sarcina cenzurii mult mai ușoară. Cu această autocenzură, a salvat Horia Lovinescu, scriitorul și directorul de teatru, timp de 30 de ani, partea sa interioară iubitoare de adevăr. Aversiunea sa față de cenzura oficială era uriașă, dar mai traumatizant a fost faptul că el, Horia Lovinescu, a trebuit să devină creatorul unui cenzor interior, resimțit ca necesar, pe de o parte, și greu de suportat, pe de altă parte. Această identitate străină, inferioară, născută artificial în structura sa avea rolul de a-l sâcâi, de a păstra starea de alertă permanent, apărându-l de cea mai mică manifestare de libertate absolută. Autocenzura îl obliga la un tip de duplicitate cu grija de a nu ajunge vreodată să se înece el însuși în propriile discursuri oficiale. Adevărului trebuia să-i clădească o fortăreață interioară în care numai el să poată intra ca într-un templu, cu ritual zilnic.

Autocenzura a acționat, cu siguranță, și la Horia Lovinescu, ea făcându-se vizibilă prin plierea dramaturgului pe codul de legi specific realismului socialist care ascunde, în palimpsest, ceea ce ar fi vrut să scrie ca metodă și conținut. Această operă a lui Horia Lovinescu este o mare pierdere a literaturii române, definitiv irecuperabilă. Ar fi putut, ținând cont de valoarea atinsă de unii din membrii familiei sale, ajunge la nivelul lui Eugen Lovinescu, Anton Holban sau Vasile Lovinescu, ar fi putut crea și el ceva asemănător *Istoriei civilizației române moderne*, romanului *O moarte care nu dovedește nimic* sau operei *Creangă și Creanga de aur*.

Autocenzura, la Horia Lovinescu, se instalase făcând parte din ființa sa, trăind ca un apendice până în zilele trecerii dincolo. Într-un interviu din ajunul morții sale, aflăm că Horia Lovinescu luase distanță față de viața culturală („Acordați, în ultimii ani, o atenție mai mică Secției de dramaturgie a Asociației scriitorilor, nu participați la reuniunile de breaslă. Poate că aveți motive”<sup>122</sup>), pe care apologeții comunismului i-o respectau, în virtutea senectuții, considerând-o semn de oboseală, dar, în esență, ea era un mijloc de a se îndepărta de cei cu care nu rezona politic. Era convins că cenzura, dizolvată oficial în 1977, își avea alte forme mai subtile și mai virulente de manifestare și nu era indicat să greșească anihilând și cenzorul

---

<sup>122</sup> Valentin Silvestru, *Dovada personalității unui scriitor se află în cele două-trei motive esențiale care îl interesează*, în *România literară*, anul XV, nr. 44, 28 oct. 1982, p. 13.

interior cu care se însoțise în istoria tulbure a comunismului. Atâta timp cât acest frate siamez a existat, el demonstrează, indirect, și păstrarea acelei coordonate sănătoase a dragostei pentru adevăr.

Numai în baza unei mari puteri de autocontrol a fost capabil să rostească angajamente fățișe față de o mișcare politică și culturală, de care, moral, social și estetic, era cu totul străin, de genul: „Sarcina noastră de militanți pentru triumful umanismului comunist ne obligă să luăm poziție față de toate marile probleme ale omului secolului XX”<sup>123</sup>.

Intellectual din familia Lovineștilor, Horia Lovinescu avea, sincer, preocupări care vizau universul metafizic, idealul cunoașterii, marile probleme legate de religie și filozofie, dar niciuna din acestea nu este hrănită ca problematică în piesele sale pe care trebuie să le eludeze, aplecându-se, prin puterea dată de autocenzură, asupra ogorului comunismului cu fauna sa umană, exterminând pe ceilalți. Declara, cu aplomb disimulat: „Există la mine încercarea, din ce în ce mai marcată, de a realiza un personaj aflat în fața unor probleme contemporane, pe care eu le socotesc cruciale”<sup>124</sup>.

Va lucra 30 de ani un teren al literaturii, pe care, oricâtă aplecare ar fi avut, nu l-a putut nimeni salva de infertilitate, privind mereu cu regret către florile nemuritoare ale literaturii române din etapele anterioare și ale literaturii universale pentru care cel mai indispensabil element fertil s-a dovedit libertatea.

Scriitorul învăța să trimită mesaje către superiorii aparatului cenzurii prin care să lămurească specificul voluntar al adeziunii și constanței sale, desigur, rezultat tot al unei bune funcționări al autocenzurii: „Trecerea de la un tip de erou la altul (al piesei realiste la parabolă) a impus, în chip necesar, și modificarea mijloacelor de expresie. Încă o dată, aici nu e vorba de o premeditare, ci de o evoluție nesilită”<sup>125</sup>.

În fața unor întrebări provocatoare ale jurnaliștilor, era mereu în gardă, camuflând adevărul într-o perdea de fum. Niciodată adevărul, oricât de mult îl durea, nu avea voie să fie rostit, pentru că ar fi însemnat sfârșitul aceluia tip de calvar și începutul altuia, la grade de incandescență insuportabile, vecine doar cu moartea. La întrebarea lui George Arion, privitoare la ce motiv are să se declare pe punctul de a abandona teatrul, nu răspundea că vinovată era umilința zilnică de a i se fi furat dreptul la adevăr, ci inventa ceva plauzibil, o culpă personală:

---

<sup>123</sup> *Gazeta literară*, anul IX, nr. 49, 6 dec. 1962, p. 3.

<sup>124</sup> *Cu Horia Lovinescu despre Umanismul nou în dramaturgie*, în *Teatrul*, anul IX, nr. 6, iun. 1964, p. 65.

<sup>125</sup> Sânziana Pop, *De vorbă cu dramaturgul Horia Lovinescu*, în *Luceafărul*, anul X, nr. 8, 25 febr. 1967, p. 1.

„M-am cam săturat de teatru. Prea am învățat cum se face, prea am ajuns să-i cunosc tainele și trucurile. Nu mă mai interesează”<sup>126</sup>.

De la un nivel anume al expresiei autocenzurate, își face locul aluzia, limbajul metaforic trimis către cititor cu speranța că cenzorul nu-l va decipta. Un astfel de exemplu întâlnim în interviul *Un an admirabil pentru teatrul românesc*, în care autorul pare că are în vedere lumea capitalistă, cu toate viciile ei, împotriva căreia întreaga sa operă a luptat, dar, privit dintr-un alt unghi, textul privește complice cititorul lăsându-i posibilitatea să înțeleagă că sancțiunea sa a fost împotriva comunismului: „Cele câteva lucrări pe care le prețuiesc sunt o încercare de a găsi un echilibru și o anume seninătate într-o lume turmentată, ale cărei valori au nevoie să le recunoască și să le ocrotească. Lumea contemporană e pândită de mari primejdii, dar cred în lupta omului de a se opune oricărei amenințări și de a triumfa”<sup>127</sup>.

Și curaj, și lașitate se poate constata în acest comportament, pentru că, pe de o parte, continua să trăiască atât de aproape cu un sistem monstruos, în condițiile în care moartea ar fi părut mai blândă, iar, pe de altă parte, trebuia să aplice cu scrupulozitate ideologia comunistă în operele sale, în directivele ca director de teatru sau în interviuri, ca în cel din 1970, din *Contemporanul*, în care a afirmat, ca și când și-ar fi însușit limba de lemn a politrucilor: „A fi comunist însemna o opțiune dramatică (în primii ani după așa-zisa eliberare), pe când azi (1970) e o calitate cotidiană, analogă aproape celei de cetățean al Republicii”<sup>128</sup>.

Intrarea lui Horia Lovinescu în literatură se produsese la 29 de ani, o vârstă pe care o putem considera semn al unei exigențe vii pentru a evita eșecul literar. Numai când a simțit din interior, cu toată convingerea, că are resurse pentru acest tărâm care reclamă mult din ființă și, în primul rând, un izvor de noutate raportat la predecesori, numai atunci, a intrat în rândul celor aleși, convins că drumul este sinuos. Dar, cu siguranță, nu s-a așteptat ca dificultatea să fie de asemenea natură: să i se ceară să renunțe la originalitate. Solicitarea era de o cruzime abominabilă având valoarea unei automutilări necesare pentru a evita mutilarea ce ar fi venit inevitabil din partea cenzorului exterior. Numai prin instaurarea unui regim al groazei se putea determina un scriitor, la vârstă matură, să acționeze prohibitiv asupra propriului potențial artistic, adică asupra a ceea ce avea mai sfânt.

Horia Lovinescu nu apare în listele scriitorilor indezirabili sau interziși ai epocii comuniste, situație posibilă tocmai ca urmare a intervenției preventive a scriitorului de a fi creat această entitate interioară, autocenzura, dar nu oricum, ci cu un grad mai mare de exigență față

---

<sup>126</sup> George Arion, *Un an admirabil pentru teatrul românesc*, în *Flacăra*, anul XXVIII, nr. 32, 9 august 1979, p. 6.

<sup>127</sup> Ibidem, 6.

<sup>128</sup> Dinu Kivu, *Fidel mie însumi* în *Contemporanul*, nr. 45, 6 nov. 1970, p. 4.

de cenzorii externi. Numai astfel s-au putut evita ciocnirea cu paznicii sistemului politic și consecințele graduale ale insubordonării.

Falsului i se răspunde cu fals, cu răspunsul așteptat de cel care nu poate accepta contrazicerea din lipsa capacității de a construi răspunsuri neutralizante, lăsându-și la vedere vulnerabilitatea și, indirect, incongruența cu puterea acaparată. Autocenzura subordonatului produce discursuri în oglindă a căror mistificare este flatantă pentru regent: „(...) toate aceste bunuri câștigate cu jertfe pe care nici nu le putem măsura capătă o altă semnificație, sunt scăldate într-o altă lumină de orânduirea în care trăim și care caută să le păstreze. Eu cred că nu întâmplător, în cuvântările secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, revin ca un laitmotiv cuvintele suveranitate, independență (...), ca o confirmare a politicii de pace promovate astăzi de România și ca o dovadă a eforturilor pe care le facem să ne asigurăm liniștea necesară împlinirii vieții noastre”<sup>129</sup>.

În perioada aceea, nu putea fi nimic publicat, dacă nu se activa autocenzura scriitorului; o lectură care să scoată la iveală inadvertențe cu baza ideologică era de nedorit pentru că trezea suspiciuni și includea autorul respectiv pe lista urmăriților de cenzură și de Securitate. În dosarele Securității, s-au găsit multe procese-verbale care au înregistrat caracterul înregimentat al multor texte literare, ceea ce demonstrează că autocenzura funcționa foarte bine și că cenzorii deveniseră „sperietori simbolice”<sup>130</sup>.

Autocenzura provoacă, de la un anumit nivel de exigență, o mare dezamăgire; produsul artistic, fiind constant viciat, este posibil să nu mai intereseze și tocmai aceasta era și teama lui Horia Lovinescu când anunța, în repetate rânduri, că ar vrea să părăsească teatrul. Menirea sacră a creatorului de artă nu se împlinea: aceea de a sprijini cititorul, de a-l însufleți în experiențele vieții. Ori el, scriitorul, devenise unealta cu care partidul inducea în eroare publicul, anesteziindu-i buna judecată prin faptul că niciodată, la noi, scriitorii, în număr așa mare, nu propovăduiseră idei criminale pentru conștiința umană, declanșând un genocid spiritual.

Horia Lovinescu ne apare la fel de prudent în interviurile sale cu privire la normativele realismului socialist ca cea mai bună dintre formulele estetice create vreodată de la începutul carierei până la final: „Debutul în dramaturgie l-am făcut sub semnul realismului critic (...). Fără această experiență mi s-ar fi părut că formula realistă – înțeleasă în sensul ei imediat și oricum strâmt - nu este cea mai aptă pentru a exprima realitatea pe care secolul XX a pus-o în

---

<sup>129</sup> George Arion, *Un an admirabil pentru teatrul românesc*, în *Flacăra*, anul XXVIII, nr. 32, 9 august 1979 p. 6.

<sup>130</sup> Liliana Corobca, *Controlul cărții. Cenzura literaturii în regimul comunist din România*, Editura Cartea Românească, București, 2014, p. 270.



fața omului modern”<sup>131</sup>. Aici, poate apărea o suspiciune provocată de faptul că o autocenzură care să camufleze un adevăr opus mesajului exhibat pentru 30 de ani ar putea, de la un moment, să provoace o adeziune de partea discursului de suprafață. Uzura poate, în timp, să anihileze judecata dreaptă și să topească autocenzura.

Comunismul solicita viața intelectualului expus la schimbări, multe din ele radicale, alături cu reveniri ilogice; opera lui Horia Lovinescu pune sub obroc gândurile sincere provocate de acestea. El afirmă că este preocupat să înțeleagă sensul și se oprește la acest nivel al declarației, ca și când ceea ce îi revelă analiza este o concluzie fericită, din moment ce mărturisirea este publicată în plin comunism: „Raporturile intelectualului – și ale omului în general – cu realitatea sunt în continuă schimbare. Aspectele noi nu sunt previzibile decât într-o oarecare măsură. Esențială mi se pare înțelegerea lor (...)”<sup>132</sup>.

Nu a avut șansa de a trăi și de a crea în libertate și a fost conștient că evitarea cenzurii prin crearea autocenzurii i-a diminuat reușita ca dramaturg. Melancolii amare l-au însoțit prin prisma întreruperii din fașă a procesului de creație eliberat de orice constrângere, luând mereu șablonul realist socialist pentru a-l aplica iar și iar. Pentru cenzori, găsea, în 1981, cu puțin înainte de definitivă plecare, puterea de a se mai autocenzura, oferindu-le un mesaj senin, legat de valoarea inegală a pieselor, lăsându-i să înțeleagă faptul că eșecul unora dintre piese ar fi fost provocat de aplicarea formulei estetice toxice impuse care otrăviseră, în mare, toată literatura postbelică și pentru care viitoarele generații îi vor pune pe ei la index, dar pentru incompetență estetică și nulitate morală: „Am făcut dramaturgie, bună sau mai puțin bună, câteodată mai reușită, câteodată făcută cu îndemânare, altă dată, simțind că mă exprim prin câteva dintre piesele mele, cu bucuria de a scrie ceea ce doream să scriu”<sup>133</sup>.

---

<sup>131</sup> Dana Manolescu, *Mă consider un autor al actualității*, în *Argeș*, anul IX, nr. 7, nov. 1974, p. 10 în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, Editura Minerva, București, 1996, p. 151.

<sup>132</sup> *Cu Horia Lovinescu despre Umanismul nou în dramaturgie*, în *Teatrul*, anul IX, nr. 6, iun. 1964, p. 68.

<sup>133</sup> Paul Tutungiu, *O convorbire cu Horia Lovinescu*, în *Teatrul*, anul XXVI, nr. 1, 1 ian. 1981, p. 44.

## CAPITOLUL II. HORIA LOVINESCU

### II.1. Fălticeni, tezaur cultural românesc

Fălticeniul a fost o excepție prin numărul impresionant de valori pe care l-a oferit culturii române interbelice și postbelice familia Lovinescu și nu numai. Eugen Lovinescu, Vasile Lovinescu, Monica Lovinescu, Anton Holban și Horia Lovinescu au fost fermenți ai culturii în vremurile libertății, dar și în condiții de asuprire, în moduri variate. Nu doar cultura națională le este recunoscătoare, ci și sfera europeană le-a cunoscut înrăurirea. Această densitate rară de valori culturale era explicată de Vasile Lovinescu lui Eugen Dimitriu, unul dintre cei mai meticuloși și devotați cercetători și muzeografi ai României, lămurită în lucrarea sa *Lovineștii*, care a fost publicată la Editura Spiru Haret, din Iași în 2001. Până la prăbușirea Imperiului Austro-ungar, Fălticeniul era un important oraș de graniță investit cu calitatea de a apăra românismul de către revizorul Serafim Ionescu. Planul acestuia a fost apreciat și susținut de Ministrul Instrucțiunii Publice Spiru Haret care a stabilit că era necesar să fie concentrați, în orașul Fălticeni, cât mai mulți oameni de cultură valoroși și patrioți care să-și dorească să rămână sau să aibă contribuții prin care să se neutralizeze acțiunile de deromânizare. Așa se explică intensă activitate dezvoltată de Artur Gorovei, N. N. Răutu, G.G. Ursu, Virgil Tempeanu, Alexandru Bocănețu.

Această concentrare de oameni erudiți i se părea surprinzătoare și lui Horia Lovinescu, dramaturgul fălticenean care, după ani buni de peregrinări prin lumea întreagă, se confrunta cu dificultatea de a da o explicație acestui fapt: „Fălticeni au un miraj al lor. Nu e deloc normal ca într-un mic oraș să se nască acest miracol al unei pepiniere de personalități. Probabil că dulceața aerului și a locurilor e o taină care generează talente”.<sup>134</sup>

Evaluarea lui Vasile Lovinescu asupra Fălticeniului, realizată la sfârșitul secolului XX, își păstrează valoarea și în zilele noastre. Fălticeniul, deși are date demografice de nivel mediu, se dezvăluie ca un oraș ce a oferit culturii române personalități de nivel național și universal, fiind subclasat doar de București și Iași<sup>135</sup>. Această informație, preluată de Wikipedia, apare, pentru prima dată, în 1938, în *Jurnalul literar*, (nr. 18, 30 aprilie), în articolul *Primăvara la Fălticeni*, scris de Ion Felea care constata: „După București și Iași, Fălticeni este al treilea oraș

---

<sup>134</sup> Paul Tutungiu, *O convorbire cu Horia Lovinescu*, în *Teatrul*, anul XXVI, nr. 1, 1 ian. 1981, p. 107.

<sup>135</sup> *Fălticeni*, <https://ro.wikipedia.org/wiki/F%C4%83lticeni>

pe țară ca număr de scriitori din același loc”.<sup>136</sup> Fălțiceniul a privit spre lumea de dincolo de granițe, dar a și cucerit-o prin vârfurile de lance: la sfârșitul secolului XIX, Maria Cantacuzino, „la princesse roumaine”<sup>137</sup> (după cum o numise Victor Hugo pentru că îl ajutase să evadeze din Franța, când devenise proscris), era respectată la Paris, devenind soția mult iubită a pictorului Pierre Puvis de Chavannes, la mijlocul secolului al XIX-lea, actorul Matei Millo se specializa la Paris, revista *Șezătoarea*, condusă de Artur Gorovei a intrat în baza de date și cercetare de la Harvard University și, din 2008, în HathyTrust. În îndepărtata R. P. Chineză, tocmai la Tien-Tsin, ajungea Horia Lovinescu, iar Grigore Vasiliu Birlic era primit pe scena Teatrului Națiunilor din Paris și din Veneția. Cu oameni erudiți din Italia, Suedia, Slovacia și Finlanda, era în corespondență Aurel George Stino, respectiv cu „Gino Lupi, scriitor și profesor la Universitatea din Milano, cu Alf Lombard, celebrul românist de la Universitatea din Lund - Suedia, cu Jindra Huškova de la Universitatea din Bratislava, cu profesorul O.J. Tuulio - Facultatea de Filologie din Helsinki”<sup>138</sup>.

Horia Lovinescu reprezintă a treia generație de intelectuali din familia Lovinescu ale cărei începuturi au fost cu dificultate salvate din negura timpurilor.

Între dealuri și munți, se înalță de două secole „mica Florență moldavă”<sup>139</sup> în care multe familii au atins un nivel economic mulțumitor ce a înlesnit accesul la o viață culturală superioară. E anevoioasă recuperarea predecesorilor lui Horia Lovinescu, pentru că, la sfârșit de secol XVIII și început de secol XIX, mulți din aceștia nu aveau legături cu ambientul cultural. Salvarea din anonim a Lovineștilor începe să se producă prin activitatea unui preot, pe numele său Teodorescu ce a fost căsătorit cu Smaranda și care „cu nenumărați copii, dormeau într-o singură cameră, la țară”<sup>140</sup>.

Între copiii familiei preotului Teodorescu, s-a aflat Vasile, născut în Forăști (1853), care este motivat de drama pierderii premature a tatălui, angajându-se pe calea studiului temeinic pentru a fi alinare mamei voluntare. Cum era moda timpului, fiul merge spre profesia tatălui său, dar va descoperi că nu are chemare. Va avea puterea de a recunoaște absența harului divin, găsind, în schimb, în sine resurse infinite pentru pedagogie, ajungând profesor de istorie și latină. Va rămâne, din perioada căutărilor, cu schimbarea definitivă a numelui, produsă la Socola, din Teodorescu în Lovinescu. Căutându-și catedră în Piatra-Neamț, tânărul profesor

<sup>136</sup> Eugen Dimitrie, *Lumini fălțicene*, vol. I, Editura Grup Mușatinii, Suceava, 2010, p. 95.

<sup>137</sup> Ion Mitican, *Ieșeancă pictată pe zidurile Pantheonului din Paris*, în Ziarul Lumina, 04 sept. 2007, <https://ziarullumina.ro/documentar/ieseanca-pictata-pe-zidurile-pantheonului-din-paris-65385.html>

<sup>138</sup> Timotei Prahoveanu, *Aristocrația spiritului*, în Ziarul Lumina, 15 iul. 2010, <https://ziarullumina.ro/repere-si-idei/aristocratia-spiritului-25839.html>

<sup>139</sup> Eugen Dimitriu, *Lovineștii*, Editura Spiru Haret, Iași, 2001, p. 11.

<sup>140</sup> Anton Holban, *Bunica se pregătește să moară*, Editura Minerva, București, 1971, p. 201.

Vasile Teodorescu Lovinescu își întâlnea și sufletul pereche, pe frumoasa și distinsa Profira, cu un an mai mică decât el, fiica preotului Ion Manoliu din Bărăști. Cu educație aleasă, la un pension din Iași, unde învățase conduita elegantă ce se practica atunci în Franța, Profira devine soția lui Vasile T. Lovinescu, proaspăt numit profesor la Gimnaziul „Alexandru Ioan I” din Fălticeni. În 1876, Vasile T. Lovinescu primește funcția de director al gimnaziului ca urmare a eșecului a doi predecesori ai săi<sup>141</sup>. Rolul i se va potrivi, dovedind spirit gospodăresc și putere de muncă până la sfârșitul carierei.

Vor avea opt copii, primind toți o educație aleasă, trăind într-o casă impresionantă. Rămânea, peste timp, o uimire în mintea urmașilor lor generată de izbânda de a fi ridicat o familie demnă, pornind totuși de la un nivel foarte modest: „Cum au izbutit bunicii să întemeieze o gospodărie așa de însemnată și să poarte de grijă pentru fiecare din atâția copii, cu toate că au început fără bani mulți, cu leafa unui profesor de odinioară?”<sup>142</sup>. Doar numele a șapte copii sunt cunoscute (Octav, Antoaneta, Vasile, Eugen, Virginia, Corina și Costică<sup>143</sup>), cel de-al optulea este un mister încă.

La vârsta senectuții, bunicul devenea personaj de literatură prin condeilul nepotului Anton Holban care îi făcea următorul portret: „Bunicul era înalt și drept, ca o lumânare, cu o barbă albă de patriarh, și, pe fruntea lui, nici la bătrânețe, n-a avut niciun creț. Așa a fost fizicul lui, așa a fost firea lui, întocmai ca brazii din fața casei”<sup>144</sup>.

Profira Lovinescu plăcea la vârsta când anii se împuținează, dovedind că era „înțeleaptă, știindu-și calea ei”<sup>145</sup>. Din povestirile despre anii trecuți, auditoriul putea afla că fusese și ea „poznașă”<sup>146</sup>. Avea aceeași forță ca soțul ei și, chiar după stingerea lui, ea rămăsese adevărata și incontestata stăpână a casei. De autoritatea ei, se ciocneau vlăstarele Lovinescu atunci când le încolțea ideea unei modernizări a casei. Bunica învăța „generația nouă”<sup>147</sup>, mai mult tacit, că totul trebuia păstrat ca și când Bunicul lor ar fi trăit. Această viziune era indusă prin păstrarea intactă a manșetelor Bunicului pe biroul lui din iatac. Femeie lucidă, respingea eresurile ce înfloreau în spațiul provincial.

După bunici, intrau pe scena vieții părinții lui Horia Lovinescu, Octav Lovinescu, cel dintâi născut al cuplului Vasile și Profira, ajungând avocat în orașul natal, după un periplu în

<sup>141</sup> Eugenia Mihalcea Florina Zăinescu, *Casa criticului „sfâșiata” în două de comuniști*, în *jurnalul.ro*, 23 iulie 2009, <https://jurnalul.antena3.ro/campaniile-jurnalul/redescoperirea-romaniei/casa-criticului-sfasiata-in-doua-de-comunisti-515474.html>.

<sup>142</sup> Anton Holban, *Bunica se pregătește să moară*, Editura Minerva, București, 1971, p. 210.

<sup>143</sup> Eugen Dimitriu, *Lovineștii*, Editura Spiru Haret, Iași, 2001, p. 18.

<sup>144</sup> Anton Holban, *Bunica se pregătește să moară*, Editura Minerva, București, 1971, p. 201.

<sup>145</sup> Ibidem, p. 214.

<sup>146</sup> Ibidem, p. 200.

<sup>147</sup> Ibidem, p. 194.

domeniu educației ce-l purtase la Liceul Internat din Iași și la Facultatea de Drept și Istorie și Ana Cetățeanu, cu noblețe familială prin originile transilvănene, înrudită cu Ioan Budai-Deleanu, și fiică de intelectual din Galați. Cuplul Lovinescu rămâne în amintirea urmașilor prin gesturile de caritate care aduceau un aer de umanism Lovineștilor; de exemplu, mama viitorului dramaturg a fost soră de ocrotire în spitalele din Fălticeni în perioada primului Război Mondial. Vor alege Fălticeniul ca loc al existenței lor care să le înmiresmeze anii frumoși ai devenirii lor ca părinți. Sfârșitul celui de-al doilea Război Mondial a fost pentru cuplul Octav și Ana Lovinescu intrarea în declin. Nu sunt alungați din casa lor, în ciuda Legii Naționalizării, din 1948, respectiv 1950, dar se confruntă cu marginalizarea, spre deosebire de cei care, aderând la Partidul Muncitoresc Român, erau favorizați.

Horia Lovinescu a fost mezinul cuplului Octav și Ana Lovinescu, urmând după Vasile și Octav. Cu o dublă descendență favorabilă, moldovenească, din partea tatălui, și ardelenescă, din partea mamei, este sigur că mezinul familiei s-a bucurat, de mic, din „bibliotecă frumoasă”<sup>148</sup> a familiei. Educația era mereu dublată de un ambient ludic sănătos, în care verișorul Anton Holban și verișoara Adinel aduceau propuneri de jocuri din care literatura nu lipsea. Este surprinzător că nu a agreat ambientul școlar din cauza faptului că acolo prima rigoarea: „Școala n-am iubit-o. Ca orice disciplină, am suportat-o greu.”<sup>149</sup>

Liceul „*Nicu Gane*” (1932-1936) a răspuns pasiunii lui Horia Lovinescu de a scrie piese de teatru pe care le-a putut prezenta și expune unor evaluări abilitate în cadrul Cenaclului literar *Nicolae Bălcescu* înființat prin munca pasionantă a profesorului de română, Dan Protopopescu. Alegerea Facultății de Litere și Filozofie din cadrul Universității București, absolvite în 1942, nu a fost surprinzătoare. Rezultatele sale sunt mereu excelente, obținând licența în litere cu mențiunea *Magna cum laude* și teza de doctorat în 1946 la Universitatea din Iași cu titlul *Rimbaud* premiată de *Sburătorul* în 1946. Lumea culturală și editorială nu s-a grăbit niciodată să aducă sub privirile publicului acest text, amuzându-l pe autor ideea publicării ei abia după 30 de ani de la scriere, în 1981, după cum declara el însuși în interviul acordat redactorului Paul Tutungiu de la revista *Teatrul*, când dramaturgul avea 64 de ani. De altfel, nici publicarea acestui eseu nu-i aducea o mare satisfacție autorului, pentru că, deși receptarea critică fusese elogioasă, articolele închinat lui fuseseră sumare. În 1982, în articolul acordat lui Valentin Silvestru, Horia Lovinescu își exprima dezamăgirea că lumea culturală îl trata cu atâta

<sup>148</sup> Ileana Corbea, *Cu Horia Lovinescu din nou în Arcadia*, în *Astra*, anul VII, nr. 5, mai 1972, p. 1, 14, în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 144.

<sup>149</sup> Eugen Dimitriu, *Lovineștii*, Editura Spiru Haret, Iași, 2001, p. 107.

neînțelegere: „Numai în *România literară* a apărut un articol. Și unul-două în niște reviste din provincie. Dar n-o spun cu reproș”<sup>150</sup>.

Legătura lui Horia Lovinescu cu Cenaclul condus de Eugen Lovinescu, după cum arată *Sburătorul. Agente literare*, nu a fost la fel de longevivă, constantă și puternică precum cea a lui Anton Holban, situația explicându-se prin diferența de 15 ani dintre cei doi verișori. Prima mențiune despre Horia Lovinescu datează din 1936, când avea 19 ani, cu precizarea plină de afecțiune, pe care criticul o avea doar în relatările despre Monica: „în Cișmigiu, Horică”<sup>151</sup>. Moartea verișorului aprinde și în sufletul lui Horia Lovinescu dorința de a promova, în continuare, textele celui prea devreme plecat dintre ei: „Horia Lovinescu, cu două nuvele inedite ale lui Holban pentru *Vremea*”<sup>152</sup>. E trecut, ca prezent, în ședințele din: 15 și 22 noiembrie 1936, 13 decembrie 1936, 16, 20, 24 ianuarie 1937, 7 și 18 februarie 1937, 4 și 18 aprilie 1937, 23 august 1937, 14 octombrie, 14 noiembrie, 5 decembrie 1937, 20 martie 1938, 9 iunie 1938, 16 octombrie 1938, 13 și 20 noiembrie 1938, 1 decembrie 1938, 30 aprilie 1939 și 5 august 1939.

Peste timp, Horia Lovinescu, în 1972, avea să explice și el că întâlnirea lui cu cenaclul nu a fost o țință în sine, nu căuta să se afirme literar, deși exerciții de creație făcuse în anii liceului la Cenaclul *Nicolae Bălcescu*. La cenaclul bucureștean, mergea ca iubitor de literatură, din curiozitatea de a-i vedea de aproape pe cei ale căror opere le citea, pe cei care ofereau unchiului său o activitate acaparantă și fascinantă: „Nu s-ar putea spune că a fost tocmai o „frecventare” [a cenaclului]. Treceam întâmplător, din când în când, pe acolo, chiar înainte de a veni ca student la București. Nici după aceea, vizitele mele la cenaclu n-au avut un caracter mai regulat”<sup>153</sup>.

Tinerețea se desfășoară pe un fundal politic tensionat care îl vor absorbi și pe el: va îmbrăca uniforma de combatant în al doilea Război Mondial, iar, după sfârșitul războiului, din cauza degringoladei vieții politice românești, încearcă o retragere din viața culturală și socială. Nu era compatibil cu noua lume pentru că avea convingeri legionare în care crezuse până la fanatism, încât își pusese, în epoca interbelică, unchiul critic în gardă cu privire la pericolul ce-l păștea de a fi a doua țință, după Nicolae Iorga, în cazul în care legionarii ar fi ajuns la putere.

<sup>150</sup> Valentin Silvestru, *Dovada personalității unui scriitor se află în cele două-trei motive esențiale care îl interesează*, în *România literară*, anul XV, nr. 44, 28 oct. 1982, p. 12.

<sup>151</sup> Eugen Lovinescu, *Sburătorul. Agente literare*, vol. III, Editura C.N.I. „CORESI” S.A., București, 2001, p. 85.

<sup>152</sup> Ibidem, p. 50.

<sup>153</sup> Ileana Corbea, *Cu Horia Lovinescu din nou în Arcadia*, în *Astra*, anul VII, nr. 5, mai 1972, p. 1, 14, în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 145.

În societatea condusă de proletari, are doar două alternative, după cum avea să explice verișoarei Monica Lovinescu, pe care a întâlnit-o la Paris: „Aveam de ales între pușcărie și colaborarea cu ei, și de pușcărie nu aveam chef”<sup>154</sup>.

Risca mult pentru binele membrilor familiei sale, după 1947, pus mereu la adăpostul fățișei disponibilități spre colaborare. În legătură cu acest aspect, Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu povestea, într-o conversație cu un agent al Securității, că i-au venit medicamente și vești din Paris printr-un scriitor, devenit „curier involuntar”<sup>155</sup>, existând bănuiala că Horia Lovinescu ar coincide acelei descrieri. Autoarea Doina Jela înregistra în cartea sa, *Această dragoste care ne leagă. Reconstituirea unui asasinat*, că tânărul dramaturg, dintr-o dragoste mare pentru fratele Vasile Lovinescu, recursese la metode greu de imaginat, urmărind să-l protejeze: „își batjocorea realist-socialist strălucita familie, scriind *Citadela sfărâmată*, pentru ca fratele lui să nu trebuiască niciodată să muncească și deci să greșească”<sup>156</sup>. Intra, așadar, el în atmosfera imundă a comunismului pentru a-l ține, măcar pe unul dintre ei, în sferile purității. Putea face acest lucru pentru că ajunsese „un scriitor apărat de notorietatea sa”<sup>157</sup>... comunistă.

Se integrează cu greu, cu slujbe modeste (funcționar în cadrul Institutului de Statistică, la Radiodifuziune, la ESPLA) din care va fi înlăturat, sub motiv că e „necorespunzător”<sup>158</sup>. Pasiunea manifestată din anii adolescenței în cadrul Cenaclului de la „*Nicu Gane*” va fi salvarea pentru Horia Lovinescu care începe să fie acceptat de culturnici. Prețul plătit va fi însă foarte mare: pierderea independenței în actul creator.

Când a împlinit 20 de ani închinăți teatrului, Horia Lovinescu a fost sărbătorit și la Fălticeni. Invitat de onoare, având alături pe fratele său, Vasile și pe cumnata lui, Stella Lovinescu, își amintea că o parte din piesele sale fuseseră scrise „sub un măr bătrân, tăiat fără milă de <<edilii>> dornici de înnoiri”<sup>159</sup>.

Se știe despre Horia Lovinescu că avea suflet bun, nefăcând rău nimănui, cel puțin nu intenționat, după cum mărturisea fratele său, Vasile Lovinescu. Avea un sentiment de atașament puternic față de Fălticeni, de oamenii lui, dar nu izbutea, prins de îndatoririle sale de la București să treacă la fel de des prin Nordul Moldovei, cum reușea fratele, Vasile.

<sup>154</sup> Doina Jela, *Această dragoste care ne leagă. Reconstituirea unui asasinat*, Editura Humanitas, București, 1998, p. 242.

<sup>155</sup> Ibidem, p. 282.

<sup>156</sup> Doina Jela, *Această dragoste care ne leagă. Reconstituirea unui asasinat*, Editura Humanitas, București, 1998, p. 286.

<sup>157</sup> Valeriu Cristea, *Marele cutremur al oamenilor*, în *Caiete Critice*, ian. 1 (38)/1991, p. 12.

<sup>158</sup> Eugen Dimitriu, *Lovineștii*, Editura Spiru Haret, Iași, 2001, p. 101.

<sup>159</sup> Ibidem, p. 103.

Confirmând că este perfect integrat noii ordini politice, profită de oportunități pentru afirmare scriind piese de teatru, scenarii de televiziune (la filmul *Meandre* în 1966 și *Bancnota de 100 de lei* în 1973) și Radiodifuziune, traducând din dramaturgia universală.

Ca traducător, a adus în sfera românească texte din literatura rusă, precum *În numele revoluției* de Mihail Șatrov (București, 1959, în colaborare cu Nadia Lovinescu), *Mica balerină* de M. Sizova (București, 1961, în colaborare cu Nadia Lovinescu), *Cântecul vântului* de Andrei Veitler, Alexandr Mișarin (București, 1961, în colaborare cu Nadia Lovinescu)<sup>160</sup>.

S-a aflat în fruntea unor distinse instituții ca vicepreședinte al Centrului Penclub din România<sup>161</sup> și ca director al Teatrului „C. I. Nottara” pentru mai bine de două decenii, între 1960-1983, dând o dinamică teatrului nu doar la nivel național, ci și european prin turnee în Portugalia, Finlanda, Danemarca, Franța, Grecia și R.F.Germania.

Slujirea partidului îi este recompensată de nenumărate premii: Premiul de Stat pentru *Citadela sfărâmată*, Premiul Asociației Scriitorilor din București, Premiul Uniunii Scriitorilor și Premiul „I.L. Caragiale” al Academiei Române pentru *Și eu am fost în Arcadia*.

A făcut parte, de mai multe ori, din conducerea Uniunii Scriitorilor, primind distincții pentru a-l păstra în apropierea factorilor de decizie, putând fi mai vizibil: Ordinul „Steaua Republicii”, Ordinul Muncii și Ordinul „Meritul Cultural”.

Horia Lovinescu nu avea aceeași regularitate în a reveni în Fălticeni, cel puțin nu la fel de mult cum își dorea Vasile Lovinescu care ducea dorul conversațiilor la nivel superior pe care le putea avea cu el.

Nu există exegeze realizate de Eugen Lovinescu asupra operei lui Horia Lovinescu pentru că nepotul își încheia lucrarea de doctorat închinată lui Arthur Rimbaud în 1946, debutul în dramaturgie se producea, în 1953, cu *Lumina de la Ulmi*, în timp ce unchiul era prins în drumul fără întoarcere încă din 1943.

Dar poate că cea mai corectă imagine despre Horia Lovinescu este cea realizată de autorul însuși în interviul din 1979, din *Flacăra*, unde lăsa a se înțelege că avea o viață lăuntrică pe care învățase să o privească obiectiv și care devenise sursa unui autodispreț nelămurit la acel moment cititorului său. Era ca și cum Horia Lovinescu lăsa cititorului de mai târziu, din timpurile viitoare cu adevărat libere, o enigmă pe care să o elucideze, despre oameni și timpuri, despre visuri și spulberări de visuri. Horia Lovinescu se descria pe sine identificându-se cu

<sup>160</sup> 35 de ani de la moartea dramaturgului Horia Lovinescu, 16.09.2018, <https://www.agerpres.ro/documentare/2018/09/16/documentar-35-de-ani-de-la-moartea-dramaturgului-horia-lovinescu-->

<sup>161</sup> Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, Editura Albatros, București, 1971, p. 341.



secvența din piesa *Autobiografie*: „Pe bărbat îl priveam nu numai cu antipatie, ci cu un fel de ură nestăpânită care creștea pe măsură ce se apropiau de noi”<sup>162</sup>. Înțelegem că, toată viața, pe dramaturg l-a urmărit un sentiment de remușcare inomabilă, că el a fost, pentru sine, întâiul și cel mai aspru judecător. Autopenitența a făcut parte din viața sa, având o pudoare trează care cenzura orice titluri acordate, căci știa că exista în structura lui, definitiv compromis, axul său moral.

Horia Lovinescu a avut un rol important în a transmite, în plin comunism, o imagine impresionantă și autentică despre marele critic, pus la index în anii instalării noii ideologii. Când a fost întrebat în 1972 despre criticul Eugen Lovinescu, nepotul a răspuns încercând să determine pe noii conducători că activitatea criticului nu va putea fi niciodată anulată de campaniile violente cu substrat politic. Respectul față de unchiul care nu se putea uita, care fusese o personalitate a culturii interbelice, îmbrăca amintirea nepotului: „Era un om teribil de sobru, de rezervat, de distant chiar, uneori. Dar de o perfectă ținută și de o mare civilizație”<sup>163</sup>.

Eugen Lovinescu ar fi fost primul pe lista deținuților comuniști prin convingerile exprimate tranșant, dar, paradoxal, stingerea sa în 1943 a avut o consecință pozitivă, protejându-l de carceră. Și Horia Lovinescu a scăpat de carceră prin disponibilitatea arătată de a se adapta, chiar dacă mecanic, de suprafață, la regulile noului joc politic.

Puterea de a-i confrunța pe cei pe care-i admirase îl caracteriza pe criticul de la cenaclul Modernismului. Nu ezitase să-i trimită lui Titu Maiorescu volumul al II-lea al *Pașilor pe nisip* în care îi vorbea astfel: „cu respectul ce v-am purtat întotdeauna, dar și cu independența care mă însoțește oriunde”<sup>164</sup>. Horia Lovinescu evita confruntările, alegea calea pacifismului, în care adversarul era lăsat să câștige teritorii importante.

Promotorul *sincronismului* trecea, înaintea pregătirii lucrării de doctorat din Franța, printr-o scădere a tonusului, confruntându-se cu ideea morții, care, până atunci fusese simplă meditație filozofică. Va transforma spaima în combustibil pentru a crea, publicând, în 1906, *Pași pe nisip*, *De peste prag* și *Carte de citire și gramatică* (pentru clasa a II-a). Ajungea la un dialog cu moartea făcând-o să-l aștepte, căci mai avea idei de lăsat urmașilor, murind, la propriu cu condeiul în mână<sup>165</sup>. Și la Horia Lovinescu, moartea devine obsesie topită în energie care îl ajută să scrie una din cele mai valoroase piese ale sale, *Moartea unui artist*.

---

<sup>162</sup> George Arion, *Un an admirabil pentru teatrul românesc*, în *Flacăra*, 9 august 1979, p. 6.

<sup>163</sup> Ileana Corbea, *Cu Horia Lovinescu din nou în Arcadia*, în *Astra*, anul VII, nr. 5, mai 1972, p. 1, 14, în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 145.

<sup>164</sup> Eugen Simion, *Eugen Lovinescu. Scepticul mântuit*, Ediția a III-a, vol. I, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2016, p. 31.

<sup>165</sup> Ibidem, p. 246.

În critica românească, Eugen Lovinescu impusese un ritm susținut de lucru și obligativitatea de a exprima aprecieri critice pentru toate scrierile literare interbelice, ceea ce va încerca și Horia Lovinescu în calitate de director la „Nottara” stimulând scriitorii tineri.

Eugen Lovinescu se născuse într-un mediu din care respectul pentru înaintași era cheia de boltă, iar lumea capitalei era privită cu rezerve din cauza cosmopolitismului coroziv asupra spiritului național. Teoria mutațiilor estetice scotea pe critic din zona conservatoare. Această teorie a sincronismului și a mutațiilor valorilor sunt aspecte ale gândirii ce îl îndreaptă firesc spre o viziune liberală, total opusă adeziunii oficiale de stânga a lui Horia Lovinescu.

Eugen Lovinescu aștepta de la burghezie să contribuie la noul angajament prin care literatura română interbelică trebuia să se înnoiască, în timp ce Horia Lovinescu era fostul burghez obligat să colaboreze cu omul nou, omul cu origini sănătoase, din rândurile țăranilor și proletarilor.

Spiritul mobilizator a caracterizat și pe unchi, și pe nepot; Eugen Lovinescu este și un critic al literaturii timpului său, sprijinindu-i pe scriitori și când îi aprecia, și când îi atenționa cu privire la diferite aspecte de construcție sau de conținut, la fel cum și Horia Lovinescu își propunea o corectare încurajatoare la „Atelierul” de la Sala Studio a Teatrului „Nottara”, fiind și el în așteptarea geniului.

În privința metodei de lucru, cei doi erau diferiți. Eugen Lovinescu evita dogmatismul, capabil să afecteze înțelegerea operii. Aceasta din urmă convingea criticul să aleagă o cale sau alta, neavând un mănunchi limitat de metode. Considera că metoda este indicator pentru valoarea criticului. Horia Lovinescu ar fi vrut să poată fi la fel de imprevizibil în selectarea metodei creative, dar, în timpurile în care trăia, această stare era o utopie. Nu el crea metodele, ci fuseseră deja create în laboratorul realismului-socialist și i se ofereau fără măsură.

Eugen Lovinescu a fost un creator care s-a modelat pe parcursul întregii activități, el nu a fost, de la început, definitivat, ci a devenit, ceea ce este o mare calitate, căci nu a simțit că pierde modificând, ajustând ideile și viziunea. Criticul este un autodidact, învață să simplifice și să aprofundeze. Această devenire liberă nu îi era accesibilă lui Horia Lovinescu, se schimba de la operă la operă, cât era maximum posibil, dar revenea în punctul inițial, după cum se observă analizând *Lumina de la Ulmi* (1953), *Autobiografie* (1977) și *Picu* (1978), după ce încercase evadări spre estetic prin *Omul care și-a pierdut omenia* (1965), *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* (1968).

Un aspect inedit este legat de spiritul artistic. Eugen Lovinescu, fiind critic, nu a avut mai puțin talent artistic; portretele din operele sale au capacitatea de a aduce în viața cititorului

personalitatea evocată, plasticitatea condeiului făcând concurență dramaturgului la care schematismul este o permanență. Pentru această diferență, din care Horia Lovinescu iese pe locul secund, contextul este cauza fundamentală: epoca interbelică stimula portretele colorate, calofile, în timp ce Horia Lovinescu se subordonează canonului simplității realismului-socialist.

În privința stilului, criticul apelează la metaforă pentru că-i slujește în a doua parte a demersului ideatic, când se înalță acolo unde expresia cotidiană nu poate pătrunde pentru a elibera etericul gândului. Nepotul dramaturg presară pauper metafora, oferind, ca într-o barbarizare a câmpului literar, o floră palidă și translucidă. Criticul ajungea la altitudinea aforismelor, cu forță generalizantă și eternă, aspect de care dramaturgul nu putea dispune, având, probabil, conștiința și speranța că lumea pe care o aduce în scena teatrelor va pieri curând.

Eugen Lovinescu a creat un spirit unic al criticii, adăugând, alături de cel olimpien al lui Titu Maiorescu, pe cel lovinescian. Prin activitatea sa, critica a devenit ea însăși „formă de creație independentă”<sup>166</sup>. Urmasul său închinat Thaliei nu poate fi considerat întemeietor de școală. El a desfăcut lanțurile criticii, pentru care obediența politică era obligatorie până la începutul secolului XX, creând noțiunea de autonomie estetică. Universalul, care se afla la granițele României Mari, era astfel invitat să intre și la noi pentru a împrospăta țărâmul gândirii literaților, reconfigurându-se relieful, ținând înălțimi astrale. Horia Lovinescu face demersuri spre internaționalizarea lumii dramaturgice, ca director de teatru al unei țări comuniste spre țări comuniste.

Viața literară era monitorizată de Eugen Lovinescu prin studiile sale publicate săptămânal, pentru a dezvolta dorința de sincronizare cu universalul și de păstrare a aceluși nivel, deziderat dificil de atins în anii în care Horia Lovinescu era în plină eferescență artistică. Dacă, până la 1947, cultura română era ținută în sfera românismului ca o aureolă divină, prin agilitatea lui Nicolae Iorga, a sămănătoriștilor și tradiționaliștilor, după 1947, frâna în fața unei complete sincronizării este activată prin politizarea fățișă a culturii, dar, dacă Eugen Lovinescu este temerar și constant în încurajarea noului val cultural, în epoca interbelică, după al doilea Război Mondial, glasurile individuale sunt strigate în deșert. Horia Lovinescu nu are nici 10 % din cadrul unchiului pentru a putea deveni o voce a libertății, a independenței, ci, mai degrabă, pentru că va alege să activeze în cadrul creat de comuniști, își va împrumuta vocea ideologiei.

---

<sup>166</sup> Eugen Simion, *Eugen Lovinescu. Scepticul mântuit*, vol. II, Ediția a III-a, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2016, p. 241.

Critica s-a îmbogățit prin noțiuni create de Eugen Lovinescu, utilizate și astăzi precum *sincronism*, *autenticitate*, *diferență specifică* etc., în timp ce Horia Lovinescu a lăsat, în memoria colectivă, titluri de piese, al căror conținut este descoperit, în zilele noastre, doar de cititorii specializați, precum *Hanul de la răscruce*, *Lumina de la Ulmi*, *Patima fără sfârșit*, *Surorile Boga* și *Moartea unui artist*, notorie pentru că a fost inclusă în manualele de liceu până în 1989.

În epocă, marele critic trecea drept „*un Honnête homme*”<sup>167</sup> ca urmare a independenței pe care și-a dobândit-o și pentru care a luptat, cu mari sacrificii profesionale, sociale și familiale, să o apere. Nu același lucru se poate spune despre Horia Lovinescu, ce a trăit în contingență cu lumea comuniștilor care erau de neclintit. În timp ce Eugen Lovinescu a ales renunțarea la temperamentul său așezat, fălțicean pentru a da criticii române o nouă vigoare și erudiție care să o salveze de obscurantism, Horia Lovinescu nu a avut puterea renunțării pentru slăbiciunile materiale, abdicând de la luptă și declarând, prin resemnare, triumful culturnicilor. Curaj și onestitate, acestea sunt alte calități ale criticului Eugen Lovinescu pe care cu greu le căutăm în portretul lui Horia Lovinescu. Excesului de probitate, putem spune, autentic, care străbate prin toate manifestările criticului, i se opune înclinarea nepotului în fața stăpânului nou.

O asemănare s-ar mai găsi între cei doi Lovinești: discreția, evitând titluri, laude, interesați să salveze; Eugen Lovinescu salva, prin generozitatea sa, zeci și zeci de oameni care băteau „la poarta vieții”, lămurindu-i în ce direcție greșeau, când, timp de două decenii, a lăsat ușa casei deschisă, un act de mentorat la *Sburătorul*, cum la fel, am putea spune, păstrând proporțiile, a fost și pentru Horia Lovinescu Teatrul „*Nottara*”.

Vasile Lovinescu, fratele care lupta în tăcere pentru atingerea transcendentului, era neutru, detașat și, pentru că nu lucrase, nu se expusese în niciun fel, era și indiferent comuniștilor. Dar această neutralitate fusese posibilă prin susținerea lui Horia Lovinescu și prin soția ezoteristului. Ca și alți Lovinescu, Vasile va pune bazele, în anii '50, unui „grup inițiativ pe care-l conduce cu perseverență și rigoare”<sup>168</sup>, față de Horia Lovinescu, dramaturgul și directorul de teatru căruia îi lipsește această bucurie de a fi întemeiat o mișcare cu adevărat liberă. Nu a avut apetență pentru reformă, spre deosebire de Vasile T. Lovinescu, bunicul din Flălticeni, Eugen și Monica Lovinescu.

---

<sup>167</sup> Ibidem, p. 245.

<sup>168</sup> Mircea Zăciu; Marian Papahagi; Aurel Sasu, *Dicționarul scriitorilor români*, Editura Fundației Culturale Române, D-L, București, 1998, p. 768.

Chiar și în acea Românie asuprită de comuniști, Vasile Lovinescu găsește culoarele ascunse pentru a intra în legătură cu lumea pe care comuniștii o interziceau, a misticii, a tainelor inițierii, a simbolurilor, „mergând întotdeauna direct la surse”<sup>169</sup>. Își dăruia viața căutării miturilor ale căror „rădăcini stelare” dorea să le ferească de la rețezare pentru că nu ar mai fi avut puterea de a proteja sfera terestră. Urmărea mitul pentru că avea certitudinea că ele sunt daruri ale divinului pentru om în călătoria pe care o face căutând punctul de plecare original. Aceste culoare îi rămân lui Horia Lovinescu străine, de neatins. El se hrănește cu producția de literatură sovietică ce le era dată ca model.

Ezoterismul este lumea țintită de Vasile Lovinescu, slujindu-se de un limbaj încifrat cum fratele dramaturg doar visa să poată folosi. Lui îi rămâne doar limbajul tocit, transparent, capabil să străbată publicul mai puțin erudit, cu puține momente de elevație.

Mimesisul nu se integrează în direcțiile lui Vasile Lovinescu, fiind pentru dramaturg imperativ apăsător. Aveau amândoi și public diferit, cel mai mare ezoterist român se adresa unui public experimentat, în timp ce, lui Horia Lovinescu, îi era sarcină comunicarea cu publicul proletar.

Vasile Lovinescu oferea, prin scrierile sale, „o tehnică de realizare spirituală și o experiență de trăire nemijlocită și nesubstituibilă a misterului sacral”<sup>170</sup>, dar Horia Lovinescu aducea un discurs pliat pe cerințele stăpânului politic, în care, din când în când, mai țâșnea o aluzie, o ironie creatoare de complicitate firavă cu spectatorul, puțin eliberatoare.

De Anton Holban, Horia Lovinescu era apropiat prin firea dispusă la joc, deși vârsta le-ar fi putut fi impediment. Cel care făcea posibilă comuniunea fericită dintre un copil de 10 ani și un tânăr de 23 era Anton Holban. Horia Lovinescu își aduce aminte de miracolul care se producea când la Fălticeni se reuneau toți verișorii dirijați în joc de cel mai mare dintre ei: „Holban era foarte copilăros și totdeauna înconjurat în special de cei mici. Or, toate relațiile astea au creat un univers de familie și de familiaritate, în același timp, care mă împiedică să am o privire lucidă și distanțată față de ei”<sup>171</sup>.

Ca scriitor, Anton Holban se caracteriza printr-o analiză trează care persecuta orice pornire afectivă: „Este un defect funest, căruia unii îi spun, ca să-i dea o aparență suportabilă, luciditate. A asculta o bucată muzicală, a citi ceva subtil, a fi în mijlocul celui mai superb aranjament al naturii, și totuși a nu-ți uita prezența, a nu fi în stare să exclami ceva fără sens

---

<sup>169</sup> Ibidem, p. 769.

<sup>170</sup> Ibidem, p. 769.

<sup>171</sup> Ileana Corbea, *Cu Horia Lovinescu din nou în Arcadia*, în *Astra*, anul VII, nr. 5, mai 1972, p. 1, 14, în Sasu, Aurel; Vartic, Mariana, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 145.

numai din entuziasm, fără să te auzi și să te găsești caraghios, a-ți urmări clipă cu clipă proprii emoție și evoluția ei, înseamnă să nu mai ai niciun sentiment pur, nealterat de o cercetare migăloasă și inutilă”<sup>172</sup>.

Vărul Holban scrisese doar două piese de teatru: *Oameni feluriți* și *Rătăcirii*, publicate, la început, în periodice, primei piese îi apăruse doar actul I în revista *Azi*, în mai 1934, în timp ce a doua piesă apăruse abia în *Manuscriptum*, 1972, nr. 1. În timp ce la Horia Lovinescu dramaturgia fusese acaparatoare, la Holban, proza fusese calea de a se evidenția prin: *Romanul lui Mirel*, *O moarte care nu dovedește nimic*, *Parada dascălilor*, *Ioana* și *Jocurile Daniei*. În testamentul său literar, Anton Holban mărturisește că ceea ce a scris a fost influențat de viața sa, de experiențele prin care a trecut<sup>173</sup>. Așa se explică prezența masivă a imaginii familiei sale în piesa *Oameni feluriți*<sup>174</sup>, prin particular, dramaturgul Anton Holban surprindea generalul. Căpitanul Jean, violent cu propriul copil, cu ordonanța, Grigore, cu calul Puiu pe care îl bate până îl omoară, cu sodatii de la garnizoană, cu soția etc. nu e altcineva decât tatăl autorului, Gheorghe Holban. Boala acestui, care a involuat până la nebunie, este diagnosticul pe care a încercat, asemenea Ortansei, să-l îndure mama sa, Antoaneta Holban. Disprețul lui Jean față de pasiunea lui Coca pentru literatură este al lui Gheorghe Holban pentru micul Anton: „Ce știi tu! Tu ești un prost! Nu știi decât să măzgălești hârtie!”<sup>175</sup>. Bunicii materni, Vasile T. și Profira Lovinescu apar sub portretele lui Mihai și Maria, priviți, ca în realitate, cu dispreț de Jean. Irina și Corina, surorile Antoanetei Holban sunt prezente în piesă prin personajele Irina și Elena, iar, dintre frații mamei, Mișu îl reprezintă pe Octav, avocatul. Nu e nicio îndoială că eroul, Coca, are mult din drama familială a lui Anton, după cum însuși mărturisea în *Confidențe preliminare*: „Și apoi acea atmosferă tragică de la primul la ultimul rând mă face să cred că adolescentul de atunci nu-mi este complet străin”<sup>176</sup>. De multe ori, din substratul antropologic, își lua și Horia Lovinescu materialul brut pentru a-l transforma cu rezonanțe artistice. De exemplu, Hoinarul din *Patima fără sfârșit* este un alter-ego al lui Horia Lovinescu ce visează la „România viitoare” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, 50]. Horia Lovinescu a trăit, după venirea comuniștilor și pactul cu ei, cu spaima că el ar putea fi ultimul Lovinescu, gând ce revine obsesiv în piesa din 1977: „Ar fi păcat ca ultimul Mailat să moară în pielea unui funcționar cu surtucul lustruit în coate (...). E trist să fii veriga slabă care rupe lanțul unui neam mare” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 22].

<sup>172</sup> Gheorghe Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, Editura Minerva, București, 1983, p. 103.

<sup>173</sup> Alexandru Piru, *Varia*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1972, p. 399.

<sup>174</sup> Ibidem, p. 461.

<sup>175</sup> Anton Holban, *Opere*, II, *Teatru. Note de călătorie. Comentarii critice*, Editura Fundației Naționale univers enciclopedic pentru știință și artă, București, 2005, p. 23.

<sup>176</sup> Ibidem, p. 10.

Horia Lovinescu ni se descoperă în nuanțe ce completează portretul descoperit până acum, apelând și la comparația cu Monica Lovinescu pentru că există similitudini mai mari între ei, fiind contemporani. Monica Lovinescu îl considera, în primii ani ai comunismului, „un om interesant”, „era unul dintre elementele foarte promițătoare în literatură, și ca autor de beletristică, și ca eseist”<sup>177</sup>. Românii aveau, la vremea aceea, o reală problemă când încercau o apropiere a celor două personalități. Unii erau derutați de divergența celor doi Lovinescu, neștiind care este purtătorul adevărului, alții înțelegeau cât de demonice sunt timpurile pe care le trăiau dacă se ajungea la asemenea scindări într-o familie.

Monica Lovinescu lupta cu adversari care nu aveau aceeași demnitate umană și culturală ca cei cu care se lupta tatăl său în epocă, un Nicolae Iorga sau Vasile Pârvan. Ea, „mai nenorocoasă”<sup>178</sup>, se opunea unor mediocrități proclamate vedetele comunismului ca Aurel Baranga, Mihai Beniuc, cu care Horia Lovinescu învăța să coabiteze. Fiica lui Eugen Lovinescu a insuflat un mare respect contemporanilor pentru că a fost, în primul rând, o conștiință. A trebuit să sacrifice opera pentru a înfrunța sistemul pregătit să dureze mii și mii de ani. Horia Lovinescu a sacrificat conștiința pentru a clădi o operă din care partea perisabilă să fie cât mai redusă. În timp ce ea a fost „Statuia libertății noastre”<sup>179</sup>, Horia Lovinescu a ales calea de a deveni unul dintre glasurile corului scriitorilor, care, pentru gesturi de supunere oficială, primea chiar roluri principale. Ea a fost ca Pallace-Atena, imposibil de înduplecat, în timp ce Horia Lovinescu este al nostru Efiertes, trădând demnitatea familiei Lovineștilor și contribuind la avansarea comuniștilor în lupta perpetuă ce se ducea atunci între cugetul românesc, iubitor de libertate, și comunismul care se întindea precum Imperiul lui Xerxes.

În timp ce Monica Lovinescu oferea discursuri care să-i ajute pe românii ascultători ai postului de radio să-și păstreze căile cugetului curate, Horia Lovinescu le oferea românilor spectatori, consumatori de teatru, piese care îi ispiteau spre lumea nouă ca o ideologie. Vara Lovinescu a putut controla imaginea pe care a lăsat-o urmașilor, în timp ce la Horia Lovinescu devenirea a fost influențată de forța exterioară a comunismului. Ea a distrus manuscrisele ei de început, în timp ce, lui Horia Lovinescu, urcușurile și coborâșurile literare și morale sunt lăsate posterității cu un chip grav, plin de regret.

Monica Lovinescu a păstrat chipul tatălui ca reper fundamental al existenței sale, nepărăsindu-l niciodată. Devenid *el*, Monica reușește să se ridice din durerea pierderii tatălui<sup>180</sup>;

<sup>177</sup> Doina Jela, *Această dragoste care ne leagă. Reconstituirea unui asasinat*, Editura Humanitas, București, 1998, p. 242.

<sup>178</sup> Ibidem, p. 225.

<sup>179</sup> Ibidem, p. 226.

<sup>180</sup> Ibidem, p. 230.

scrisul începe să semene cu cel al tatălui, caută, în locul frivolității de până atunci, austeritatea lui. La puțin timp după stingerea criticului, pregătea reînființarea Cenaclului *Sburătorul*, în februarie 1946, dovedind maturitatea psihologică și culturală de a reuni 130 de personalități ale momentului. Va abandona proiectul doar pentru că și Securitatea își avea modalitățile ei de inhibare. De la apartamentul de pe Bulevardul Elisabeta, atunci, unde vocea ei coagula pasionații, aspiranții și elitele consacrate culturale românești din toate colțurile țării, Monica Lovinescu va trece la nivel european. Astfel, numele criticului nu putea fi uitat de românii care nu-l mai găseau, de la un moment, în bibliotecile publice, intrând în listele negre ale cenzurii. Se va întoarce și va recupera casa părinților redându-i, prin donație, menirea pe care a avut-o de când a fost cumpărată de Eugen Lovinescu, de lăcaș de cultură plin de vitalitate. Horia Lovinescu a demonstrat și el respect față de tatăl său, ajungând cu fratele, Vasile Lovinescu, la decizia de a dona casa părintească din Fălticeni pentru a deveni casă memorială. Era un gest care, în Nordul Moldovei, din deceniul al VIII-lea al secolului al XX-lea, flutura numele Lovineștilor ca învingători ai timpurilor.

Monica Lovinescu îl fascina pe Eugen Lovinescu prin inteligența sa, primind-o cu căldură în zilele Cenaclului alături de cei ce veneau, creându-i cadru propice dezvoltării culturale. Blândețea lui Eugen Lovinescu, manifestată în interacțiunea cu fiica sa, era molipsitoare. Din sinceră prețuire, obișnuiți ai cenaclului îi dedicau creațiile lor care se tipăreau oficial: *Statură*, numită inițial *Pentru Monica (când va fi mare)* de Ion Barbu, *Versuri pentru Monica* de Hortensia Papadat-Bengescu și portrete realizate de mari desenatori: Sell, Pica Dona, Tonitza<sup>181</sup>. Acest răsfăț este străin lui Horia Lovinescu pe care nu-l întâlnim în textele criticului sau în acele reuniuni. Unchiul nu aflase în el potențialul creator și nu acționa asupra lui stimulativ.

Și debutul îi diferențiază; Monica Lovinescu are succes de foarte mică, este publicată, față de Horia Lovinescu ce debutează târziu, la 37 de ani. Ea este o învingătoare, sincer lăudată, dar Horia Lovinescu obține triste locuri frunțase în construirea literaturii comuniste. Cu cât locul ocupat în ierarhia timpului era mai înalt, cu atât i se confirma pierderea criteriilor estetice în favoarea politicului. Lăudătorii lui Horia Lovinescu erau critici care se convertiseră și ei, dar Monica primea aprecieri de la Vladimir Streinu, G. Călinescu, Camil Petrescu, Rădulescu Motru, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Șerban Cioculescu. Acesta fusese, cu siguranță, și visul lui Horia Lovinescu: să beneficieze de o critică autentică, eliberată de criterii străine esteticului.

---

<sup>181</sup> Doina Jela, *Această dragoste care ne leagă. Reconstituirea unui asasinat*, Editura Humanitas, București, 1998, p. 230.



În fața ofertei de a intra în politică, cei doi au acționat diferit. Propunerea i se făcuse Monicăi Lovinescu atunci când era deja orfelină de tată, dar răspunsul ei vine ca și când gândirea lui Eugen Lovinescu lăsase fiicei bine croite căile judecății. Refuzul ofertei liberale o confirmă ca fiică a tatălui ei („Ce pot eu avea în comun cu politica?”<sup>182</sup>), ceea ce nu se poate admite și în cazul lui Horia Lovinescu.

Monica Lovinescu pleca în 1947 și se temea ca nu cumva în acest gest al ei să se afle și o formă de dezertare ce nu-i făcea cinste. Despre o dezertare, în termeni metaforici, putem vorbi și în cazul lui Horia Lovinescu. Monica se va îndepărta geografic de comuniști, Horia Lovinescu va lua distanță moral față de valorile culturii interbelice, autentice, lovinesciene. Ea va fi un erou ce se va confrunta cu ascuțișul minții și gravitatea vocii sale pentru combaterea adversarului, în timp ce Horia Lovinescu va hrăni, cu glasul personajelor sale din piese, hidra comunistă în care lovea verișoara sa. Unul plecase pentru a-și apăra independența, temându-se că ar putea să o piardă definitiv. Nu se temea de confruntări, de polemici ideologice, ci de jocul politic purtat fără cavalierism, în care respectul față de adversar ar fi o slăbiciune. De aceea, plecase ea, pentru a-și apăra *vocea*. Plecase cu marea apăsare că lăsase în urmă „un spital în care toți erau bolnavi de aceeași boală, ieșise nevindecată, îi lăsase pe ceilalți să moară pentru ea, crezuse că-i poate lăsa pe ceilalți să moară în locul ei”<sup>183</sup>. Știa că cei ce rămân „mor” în fiecare zi, ceea ce Horia Lovinescu făcea zi de zi, murea ușor pentru a prelungi viața morală care se afla undeva în lumea lui interioară, dar care nu trebuia purtată la suprafață pentru a nu fi executată. În acel spital care era atunci România, oameni ca Horia Lovinescu își anesteziu luciditatea pentru a putea trece pragul orelor. Când trecea efectul anestezicului, durerile morale ale pacientului erau sfâșietoare. Fiecare a dezertat în felul său, dar, la fiecare, scrisul poate fi înțeles ca formă supremă de supraviețuire, ca datorie. Ei au scris ca să depună mărturie despre o epocă atroce, unul în afara ei, altul în mijlocul ei, unul spectator, altul actor. Spectatorul putea exclama, ovaționa, aplauda, dar adevărata comunicare cu fiara se producea acolo, în cușca supradimensionată unde, pentru împlânzire, erau pregătite cercuri de foc și piloni în trepte. Așa se urmărea anularea, măcar pentru un timp, a instinctelor comunismului, introducându-l în labirintul artei. Horia Lovinescu a încercat să fie un împlânzitor de lei, dormind cu leii în cușcă, monitorizându-le, pas cu pas, existența desfășurată natural. Știa că rănilor sunt inerente, poate chiar mortale, într-o clipă de neatenție în timpul spectacolului. Dar moartea lui în arenă urma să fie o mărturie autentică despre viața din cușca cu lei, având credința că, întotdeauna, leii care îșiucid dresorul vor fi, la rândul lor, împușcați. Ceea ce s-a și întâmplat.

---

<sup>182</sup> Ibidem, p. 231.

<sup>183</sup> Ibidem, p. 236.

## II.2. Horia Lovinescu și întâlnirea cu teatrul

Fusese dintotdeauna un pasionat de literatură, dar nu se gândea, la anii tinereții, când venea la București ca viitor student, să devină el însuși un creator, un om care „să facă literatură, să se dedice literaturii”<sup>184</sup>. Nici cei din ambientul familial, artiști și specialiști ai literaturii, nu observaseră la Horia Lovinescu un oarece talent. Eugen Lovinescu îl primea la Cenaclu în calitate de auditor; Anton Holban, deja intrat în angrenajul literar al cenaclului prin lecturile textelor sale, dintre care cele mai bune se și publicau, înțelesese deja criteriile în baza cărora se constata un posibil scriitor nedescoperit, cu sentimente exuberante față de cel care profesionalizase critica obiectivă, nu descoperise nici el nicio veleitate la vârul mai mic. Abia mai târziu, când se reluaseră ședințele *Sburătorului*, conduse de Șerban Cioculescu, Horia Lovinescu avea să simtă el însuși o emoție nouă când a citit eseul *Jean Arthur Rimbaud*. Nu scrisese acel eseu „cu gândul edificării unei cariere de scriitor”<sup>185</sup>. Totul venise dintr-un act simplu de manifestare artistică, fără ambiții, fără confirmări. Era sigur de două aspecte, la acea vârstă, cu privire la ce vrea să facă în viitor: pe de o parte, simțea că proza, eseul, mai precis, este calea sa de afirmare, blocată de autocenzura cauzată de prolixitate, iar, pe de altă parte, era convins că poezia, deși era o mare dragoste a sa, dar doar ca cititor împătimit, rămânea o sferă închisă lui. Niciuna din aceste direcții nu vor cunoaște pașii săi. Destinul îl aștepta și pregătea evenimentele necesare, chiar dacă aveau în ele un absurd dramatic, pentru a-l așeza exact acolo unde trebuia. Două întâmplări vor avea înrâurirea categorică pentru el.

E prins în vârtejul vieții și, oarecum, îndepărtat, pentru o clipă, de literatură prin profesia destul de sterilă. Între 1948-1949, este colaborator la Radiodifuziune, transmițând, de la fața locului, reportaje ample, scriind scenarii și comentarii. Intrase în rutina profesională destul de repede și, la un moment dat, pentru a o diminua, creează, pentru o temă politică destul de aridă (relațiile franco-germane), un material dialogat. Rezultatul, neașteptat, a fost dublu: o piesă de teatru care a intrat foarte repede și pe radio, cu numele *Alături de finii noștri*, având ca interpreți pe Marietta Sadova și Calboreanu și piesa *Oaspetele din faptul serii*.

Dintr-o dată, Horia Lovinescu găsisese forma prin care simțea că se poate exprima total și puternic: teatrul. Avea o ușurință în a scrie teatrul care îi dădea încredere în el față de efortul

---

<sup>184</sup> Ileana Corbea, *Cu Horia Lovinescu din nou în Arcadia*, în *Astra*, anul VII, nr. 5, mai 1972, p. 1, 14, în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 156.

<sup>185</sup> George Arion, *Un an admirabil pentru teatrul românesc în Flacăra*, anul XXVIII, nr. 32, 9 aug. 1979, p. 6, în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 157.

mare pe care îl reclamase scrierea eseului *Jean Arthur Rimbaud*. Este tot mai interesat de genul dramatic, preferat și pentru că îi „impunea un soi de disciplină”, îl obliga „la o economie de expresie” „foarte utilă”<sup>186</sup> pentru formarea sa ca scriitor.

Până la acel moment, nu acumulase o solidă cultură dramaturgică, pentru că nu-l interesase în mod expres. Cunoștea opera lui Cehov, Shakespeare, câteva piese din teatrul modern, dar nu atât de mult cât să se poată numi un cititor erudit, cu atât mai mult cu cât nici cu calitatea de spectator obișnuit al sălilor de teatru nu putea fi descris.

Debutul în teatru este înlesnit și de un fălțicenean, actorul Jules Cazaban, care îl prezintă pe Horia Lovinescu doamnei Lucia Sturdza-Bulandra ce îl încurajează să scrie teatru. Aflat la vârsta maturității (37 de ani), „obscurul atunci Horia Lovinescu”<sup>187</sup>, înțelege că viața îi oferea atunci o mare șansă, mai ales că era de la sine înțeles că urma să primească și sprijinul directorului Teatrului Municipal din București. Așa a scris, în 1953, *Lumina de la Ulmi*, respectând direcția arătată de Bulandra, modelul sovietic. Amândoi au rămas pe deplin mulțumiți de echipa pe care au făcut-o. Tânărul dramaturg avea să-i rămână recunoscător pentru că marea actriță s-a oferit chiar să joace în piesa lui de debut, făcând-o vizibilă în noul context artistic, în timp ce doamna teatrului românesc aducea și ea, prin rolul interpretat, un nou angajament partidului: „Este oare ceva mai frumos în profesia noastră decât să înfățișezi oameni superiori, așa cum sunt comuniștii? Am avut fericitul prilej să interpretez rolul unei femei bătrâne câștigate de măreția ideilor comuniste, în piesa «*Citadela sfărâmată*» de Horia Lovinescu. (...) Am crezut și cred, odată cu bunica din «*Citadela sfărâmată*», că, sub steagul Partidului clasei muncitoare, se găsește veșnica tinerețe, veșnicul izvor de viață demnă și fericită”<sup>188</sup>.

Despre debut, avea și amintiri nefericite; unii din breaslă cereau din partea lui dovezi clare de adeziune pentru a fi acceptat, căci altfel îl considerau un intrus și erau pregătiți să-l anihileze: „Ne așteptăm ca atunci când apare un alt Lovinescu, să spele rușinea lăsată de Eugen Lovinescu în literatura română”<sup>189</sup>. Alții vedeau în piesa de debut „un fel de praf de pușcă, îndreptată împotriva regimului nostru, și nu împotriva dușmanului din afară”<sup>190</sup>, își amintea Horia Lovinescu în 1981. Toată hula stârnită după montarea *Luminii de la Ulmi* i-a pricinuit nehotărâri, îndoieli cărora le-a supraviețuit doar datorită suportului din partea Luciei Sturdza-

---

<sup>186</sup> Ileana Corbea, *Cu Horia Lovinescu din nou în Arcadia*, în *Astra*, anul VII, nr. 5, mai 1972, p. 1, 14, în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 144.

<sup>187</sup> Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I, Editura Semne, București, 2009, p. 340.

<sup>188</sup> Lucia Sturdza-Bulandra, *Eroul comunist în creația mea. Roluri de neuitat*, în *Gazeta Literară*, anul VII, nr. 26, 23 iunie 1960, p. 7.

<sup>189</sup> Eugen Dimitriu, *Lovineștii*, Editura Spiru Haret, Iași, 2001, p. 105.

<sup>190</sup> Paul Tutungiu, *O convorbire cu Horia Lovinescu*, în *Teatrul*, anul XXVI, nr. 1, ian. 1981, p. 40-48 în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 169.

Bulandra. Denigratorii loveau în cel care abia își găsisese o cale nouă și încercau să-l dezechilibreze. Întreaga existență, Horia Lovinescu nu o strunise foarte bine și aceea părea să fie șansa de a intra și pe un domeniu solid material. Avea să-și conceapă un program de lucru temeinic, asemenea tuturor scriitorilor, pentru a fi solicitat de teatre. În cei 30 de ani de activitate dramaturgică, a scris 28 de piese. Scria greu, uneori cu pauze de luni întregi, până nu „vedea” și ultima replică capabilă să dea piesei forță. Aproape în fiecare an, scria piese, cu pauze de un an sau trei ani între ele, cum s-a întâmplat de două ori în cariera sa: „*Moartea unui artist*” era scrisă în 1965 după trei ani de pauză, de la *Revedere* din 1962, iar *Paradisul* se scria în 1974 după *Și eu am fost în Arcadia* din 1971. Au fost ani în care a publicat câte două piese: în 1955 (*Citadela sfărâmată* și *Oaspetele din faptul serii*), în 1959 (*Surorile Boga* și *Și pe strada noastră*), 1967 (*Petru Rareș* și *O casă onorabilă*) și 1977 (*Patima fără sfârșit* și *Autobiografie*). Anul prolific al scriitorului Horia Lovinescu a fost 1965 în care publică: *Moartea unui artist*, *Adolescentul* și *Omul care și-a pierdut omenia*.

Prin teatru, găsisese problemelor de început o rezolvare, se vindecase de prolixitate, proza rămânând, până târziu un vis al creatorului Horia Lovinescu. O rivalitate a existat permanent între proză și dramaturgie; autorul mărturisea, în 1972, că, încercând să scrie proză, ajungea, fără să-și dea seama tot la un produs dramaturgic. Teatrul îl cucerise și îi cerea să se exprime prin mijloacele specifice, an de an: „E un cerc vicios. Începi să iubești teatrul, te lași atras de el, apoi teatrul te copleșește, te asimilează. Ești robul lui. Trăiești din teatru, te simți obligat, aproape în fiecare an, să dai ceva și e greu să te smulgi pentru a te apuca de altceva. Nu mai poți ieși”<sup>191</sup>, afirma dramaturgul care își înțelesese destinul. În 1974, într-un nou interviu, declara faptul că prizonieratul în care se transformase teatrul îi aprindea mai mult dorința de evadare și „nostalgia prozei”<sup>192</sup>. Era pregătit să se retragă din teatru care îi arătase toate secretele și nu mai era valid pe anumite subiecte spre care Horia Lovinescu dorea să se îndrepte. Teatrul devenise deja, în 1979, o limită sufocantă ce trebuia depășită, un univers pe care îl repudia cu aversiune din viața sa: „M-am cam săturat de teatru. Nu mă mai interesează”<sup>193</sup>. Inclusiv în 1981, la 64 de ani, dramaturgul avea același discurs de renunțare, ba chiar mai aprins. Își asocia existența de dramaturg cu cea a „căișorilor de la iarmaroace, care se învârtesc

<sup>191</sup> Ileana Corbea, *Cu Horia Lovinescu din nou în Arcadia*, în *Astra*, anul VII, nr. 5, mai 1972, p. 1, 14, în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 143.

<sup>192</sup> Dan Manolescu, *Mă consider un autor al actualității*, în *Argeș*, anul XI, nr. 7, nov. 1974, p. 10 în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 150.

<sup>193</sup> George Arion, *Un an admirabil pentru teatrul românesc în Flacăra*, anul XXVIII, nr. 32, 9 aug. 1979, p. 6, în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 158.

atâta în jurul axului respectiv, că, până la urmă, suferă de o plictiseală enormă față de lucrul pe care-l fac”<sup>194</sup>.

După 27 de ani de teatru, bătrânul dramaturg obosise, nu mai putea aparține acestui cadru cultural. Presiunii politice, după decenii de obediență necesară supraviețuirii sale ca dramaturg, i se adăuga și cea a publicului care cerea piese din imediata realitate: „despre faptele cutărui președinte de gospodărie agricolă...pe care-l cunoaște, președinte care a furat niște bani sau nu și-a făcut sarcinile de plan sau despre vânzătoarea cutare care nu dă gramajul exact”<sup>195</sup>. El se înrolase în armata comunistă pentru a face posibilă salvarea teatrului și a publicului. Spera că publicul, din afară, și el, dramaturgul, din interior, vor împinge, treptat, greu sesizabil pentru ochiul cenzurii, teatrul spre zona pur estetică. Cu un astfel de public, elevat, reticent, protestatar prin neasistarea la piesele propagandiste, Horia Lovinescu spera să țină piept sistemului care, văzând gustul diferit al publicului față de solicitările mai marilor zilei, ar fi putut începe o relaxare a tematicii și mijloacelor. Or, receptivitatea publicului la ce era translucid, umplând sălile la piesele slabe, îl făcea complice la fortificarea dramaturgiei ca instrument de propagandă a sistemului politic. Era ceea ce Horia Lovinescu spera că se va diminua până la dispariție. Așteptase o viață întreagă, își asociase numele cu nomenclatura, sperând că va veni ziua unei victorii obținute prin dialogul subtil al pieselor cu publicul. Era greu și pentru public să înțeleagă, printre rânduri, discursul protestatar al dramaturgului, căci mare parte din public, născut după al doilea Război Mondial sau înainte, fie nu cunoscuse marele teatru interbelic, fie se „rinocerizase” în cele aproximativ cele trei decenii. De aceea, Horia Lovinescu anunța că este hotărât să ia măcar o pauză de la activitatea lui teatrală care să fie ca un strigăt de atenționare, de trezire.

Receptarea pieselor la care el ținea cel mai mult era dezastruoasă, publicul era încurcat în țesătura abstracțiunilor din *Paradisul și Omul care și-a pierdut omenia* (jucate doar la Teatrul „C. I. Nottara”), *Petru Rareș sau Locțiitorul* (avusese doar două-trei spectacole în țară), *Negru și roșu* (se repeta, în anul 1982, la Teatrul „C. I. Nottara” și nu exista solicitare pentru includerea ei în repertoriu niciunui alt teatru). Mai mult, *Și eu am fost în Arcadia și Noaptea umbrelor* nu fuseseră puse în scenă niciodată, nici în România, nici în străinătate. Sufereau, ca și piesele lui Lucian Blaga, de „ateatralitate”<sup>196</sup>, după cum se mulțumeau să spună oamenii teatrului mai puțin interesați de formule teatrale noi.

<sup>194</sup> Paul Tutungiu, *O convorbire cu Horia Lovinescu*, în *Teatrul*, anul XXVI, nr. 1, ian. 1981, p. 40-48 în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 164.

<sup>195</sup> Ibidem, p. 165.

<sup>196</sup> Valentin Silvestru, *Dovada personalității unui scriitor se află în cele două-trei motive esențiale care îl interesează*, în *România literară*, anul XV, nr. 44, 28 oct. 1982, p. 12.

Avea, așadar, motive întemeiate să decidă o retragere, fie și temporară, pentru a înțelege ce ar trebui să facă el, dar să ofere și publicului timp pentru a-i reevalua opera și, poate, în final, într-un caz, măcar mulțumitor, să se îndrepte și către piesele pe care el le considera reprezentative.

Pasiunile lui, eseul și proza, nu s-au conturat niciodată în proiecte, nu i-au adus omagii, prețuire așa cum i-a îngăduit teatrul. Rămânea în 1982, cu un an înainte de a se înălța în panteonul ceresc al familiei sale, cu regretul de a nu fi reușit să scrie romanul mult visat.

Teatrul l-a ales când nimeni nu-l revendica, teatrul a șters de pe numele său, începând cu anul debutului, 1953, cuvântul „necunoscut”<sup>197</sup> și i-a oferit un rost, un drum plin de meandre cu satisfacții și înfrânări, cum erau cele mai multe în epoca pe care el a traversat-o. Teatrul i-a oferit totuși mulțumirea de a fi găsit un mod de expresie care să îl elibereze, care să-l valideze ca artist, fără să fi ținut orgolios un statut anume. Prin teatru, a cunoscut, pentru 30 de ani, sentimentul de stabilitate, după anii tinereții. E de înțeles, din punct de vedere uman, de ce a manifestat, mai ales, spre finalul vieții, o revoltă față de teatrul. În realitate, nu teatrul îi umbrea evaluarea existenței, căruia îi rămânea totuși recunoscător. Ar fi demonstrat că e o fire frivolă dacă ar fost astfel. Revolta lui, la suprafață îndreptată către teatru, țintea, de fapt, sistemul ideologic care îl ținuse. În orice ambient cultural ar fi mers, în România de atunci, ar fi fost urmărit de aceleași norme ridicole, ucigătoare pentru spiritul unui artist care poate să creeze cu adevărat, până la revelarea esenței sale, doar în deplină libertate. Ceea ce nu se putea realiza nici în poezie, nici în proză, nici în teatru, cum descoperise el.

Teatrul lui Horia Lovinescu devine, încă din timpul vieții sale, un bun național, un reper în educație, fiind inclus în manualele școlare, stârnindu-i o mare bucurie. Alexandru Piru, încă din 1973, prezenta includerea dramaturgiei lui Horia Lovinescu în manualele școlare ca fiind „o cerință generală”, alături de prozatorul Eugen Barbu, poezii Geo Dumitrescu și Nichita Stănescu, căci „față de alte nume care au pierdut din strălucirea de acum un deceniu, acestea s-au impus în chip indiscutabil în vremea din urmă ca reprezentanți de frunte ai literaturii române de azi”<sup>198</sup>. Întrebat de comisia care implementa proiectul dacă este de acord, îi atenționa pe aceștia că piesa își atinge scopul numai când devine spectacol, ceea ce se întâmpla cam anevoios la vremea aceea.

De la liceanul Horia Lovinescu la dramaturgul Horia Lovinescu, este o cale lungă, în care întâlnirile cu oameni valoroși de după al doilea Război Mondial aveau să-l ajute să înțeleagă cine trebuie să devină. De la Cenaclul literar „*Nicolae Bălcescu*” al Liceului „*Nicu Gane*” la

---

<sup>197</sup> Popa Marian, *Dicționar de literatură română contemporană*, Editura Albatros, București, 1971, p. 341.

<sup>198</sup> Alexandru Piru, *Varia*, vol. II, Editura Eminescu, București, 1973, p. 529.

Cenaclul „*Sburătorul*” și scenele teatrelor din țară, Horia Lovinescu a trecut el însuși cu uimire, căci nu crezuse că acesta avea să fie destinul său. A fost, în schimb, un dramaturg trudnic și a dorit să întoarcă teatrului frumusețea cugetului său, atâta câtă era posibilă în vremurile acelea.

Devine director al Teatrului „*C. I. Nottara*” în 1964 pe care îl va călăuzi până în 16 septembrie 1983, fiind cea mai longevivă administrație.

Gândirea sa, acțiunile și evaluarea lor, toate pot fi descoperite urmărind seria articolelor publicate în presă în acea perioadă, inclusiv sub formă de interviuri.

În septembrie 1964, dădea primul interviu în noua sa calitate, în articolul *Cu Horia Lovinescu, despre noua stagiune la Teatrul „C. I. Nottara”* scris de Călin Căliman în revista *Teatrul*. Jurnalistul întâlnea, în interiorul teatrului, o atitudine respectuoasă față de zestrea lăsată de predecesorul George Vraca și o atmosferă de reală comuniune. Viața teatrului era înțeleasă în toată profunzimea ei, ca urmare a faptului că, până să devină director, 11 ani înainte, Horia Lovinescu a fost scriitor de piese de teatru. Inima acestei instituții se păstra sănătoasă prin invitația făcută scriitorilor români de a aduce texte noi românești pentru punere în scenă. Erau apelați, pentru colaborare, Sergiu Fărcășanu, Mihail Davidoglu, Paul Everac, Teodor Mazilu, Ion Băieșu, Tiberiu Vornic. Pentru acea stagiune, trei piese românești ajungeau pe afiș, garantând publicului chipul înnoit al dramaturgiei la „*C. I. Nottara*”: *Sonet pentru o păpușă* de Sergiu Fărcășan, *Dragoste poveste nouă* de H. Nicolaide și *Hipnoza* de Ștefan Berciu. De asemenea, intrau în repertoriu și piese din literatura universală pentru că fiecare sprijinea publicul în a descoperi: pe de o parte, dramaturgi comuniști disidenți în țara lor, precum Sean O'Casey, primul scriitor irlandez care a scris piese pentru muncitorii din Dublin (*Junona și păunul*), iar, pe de altă parte, spectacole de anvergură, ca cel prilejuit de *Galileo Galilei* de Brecht. Toate compartimentele teatrului, toți angajații cunoșteau, prin noua viziune, ieșirea din zona de confort prin: *spectacolele coupé*<sup>199</sup> (desfășurate în sala Studio ca spectacole experimentale, cu piese autohtone și străine, într-un act, după susținerea cărora, se declanșa dialogul cu sala), spectacole de pantomimă, lecturi artistice cu lumini și sugestii de spectacol, montarea unor fragmente dramaturgice în trei-patru viziuni regizorale diferite, prezentate spectatorilor în același program, interpretarea de mari roluri de către actori, pe secvențe relevante din piese valoroase, care altfel ar fi necesitat un efort copleșitor pentru teatru, selectarea de piese și după criteriul tematic etc. Inerția nu avea șanse să îmbolnăvească lumea teatrală de la „*C. I. Nottara*”, în condițiile în care și publicul era vizat spre a intra în acest proces de modelare. Din toate unghiurile sale, la orice nivel, teatrul condus de Horia Lovinescu

---

<sup>199</sup> Călin Căliman, *Cu Horia Lovinescu, despre noua stagiune la Teatrul „C. I. Nottara”*, în *Teatrul*, nr. 9, septembrie 1964, p. 40.

avea ca dominantă transformarea spre modernizare continuă, perceput ca o școală a culturii române ce fuzionează societatea la toate vârstele ei. Izbânda la care visa Horia Lovinescu, în septembrie 1964, putea deveni realitate pentru că întâlnește în rândul membrilor ce alcătuiau *Consiliul artistic* o comuniune de idei. Prin aceștia, activitatea era bine monitorizată având roluri multiple: de selectare a repertoriului și de vizionare a spectacolelor în momente variate ale creării lor. Pentru asigurarea calității actului artistic, ca director, Horia Lovinescu a invitat, în calitate de consilieri-colaboratori, oameni din diferite domenii care puteau oferi opinii profesioniste pentru montarea pieselor, evitând-se improvizațiile. Astfel, echipa de la Teatrul „C.I. Nottara” se extindea cu: critici literari (Traian Șelmaru, Valentin Silvestru, Andrei Băleanu, Dinu Săraru, Mircea Alexandrescu), pictorul (Jules Perahim), compozitorul (Teodor Grigoriu), regizorii (Lucian Giurchescu, Dinu Cernescu) și sculptorul (Ion Vlad).

Când, în octombrie 1964, revista *Teatrul* realiza o analiză, la nivel național, a dramaturgiei române, Horia Lovinescu, director de foarte puțin timp la „C. I. Nottara”, aducea o intervenție fermă, în spiritul celor convertiți la comunism, în articolul *Răspunsul să aibă ecou pe scenă și în cultura universală*. Întreg articolul este un avertisment adresat scriitorilor și oamenilor de teatru, în general, de a nu cădea pradă clișeelelor, căci lumea comunistă în care ei trăiesc are o versatilitate extraordinară și actul artistic trebuie să o illustreze. Trecuseră, până la momentul scrierii articolului, 17 ani de la instaurarea noii orânduiri și ceea ce fusese valabil atunci, din punct de vedere social și cultural, nu se mai putea regăsi în realitatea lui 1964. Societatea trăia în „sânul unei permanente revoluții”<sup>200</sup> la care teatrul avea obligația să se adapteze, în caz contrar, risca „să se sclerozeze”<sup>201</sup>. În lumea comunistă, noul se învechea repede, afirma Horia Lovinescu, și era imperios necesar ca slujitorii teatrului să descopere echilibrul în mișcare. Directorul de la „C.I. Nottara” exemplifica monitorizând evoluția personajului principal al comunismului; eroul pozitiv se confrunta, la începutul literaturii realist-socialiste (în deceniul al V-lea și al VI-lea), cu exploatarea, dar, deja acea realitate grotescă a burgheziei interbelice era îngropată în cimitirul istoriei de către comuniști și devenise inoperabilă în literatura de la 1964, când spectatorul trăia într-o realitate lipsită de acest antagonism. Eroul noii literaturi este comunistul, adică „omul care își asumă maximum de răspunderi și are, în consecință, dreptul și calitatea să dea maximum de răspunsuri contemporanilor”<sup>202</sup>, este *omul nou* în care se poate lupta binele și răul, în termenii comunismului, alegând, mereu, să devină credincios noului. Pe lângă aceste directive, Horia Lovinescu avertiza că transpunerea noului și a eroului comunist trebuia să fie realizată cu

---

<sup>200</sup> Horia Lovinescu, *Răspunsul să aibă ecou pe scenă și în cultura universală*, în *Teatrul*, nr. 10, octombrie 1964, p. 3.

<sup>201</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>202</sup> Ibidem, p. 6.



autenticitate, căci „mimarea mitului produce infailibil rezultate jalnice”<sup>203</sup>. Agresiunea pe care o aduc asupra scriitorilor astfel de articole era uriașă: nu doar că scriitorilor le era deja greu să se aplece asupra unei tematici străine sufletului lor, dar, în plus, mai putea exista bănuiala că actul artistic este susceptibil de impostură, trăsătură ce poate fi foarte greu de infirmat, dacă cineva creează o argumentație, mai ales în comunism, unde procesele literare erau mereu câștigate de acuzatori. Mesager al noilor directive, Horia Lovinescu mai constata o altă eroare teatrului de la 1964: trenarea în actualitatea gazetărească și slăbiciunea de a pluti pe deasupra adevărilor despre condiția omului nou. Scriitorilor le tulbura scriitura interesul pentru ilustrarea omului ca ființă reală, fără proiecție asupra a ceea ce ar fi satisfăcător să devină. O cauză în aceste inadvertențe ale operelor dramatice față de ideologia ce trebuia slujită ar fi putut fi, potrivit lui Horia Lovinescu, înțelegerea ei stângace și cecitatea acelor scriitori de a observa cum socialismul „modifică în substanță însăși ființa omului modern”<sup>204</sup>. La vremea aceea, pentru scriitorul de piese de teatru, nu doar aceste articole erau căi de intimidare, ci și faptul că, atunci când scriitorul se dovedea reticent la acest tip de scriitură, textul lui, dacă trecea totuși de *Consiliul artistic*, suferea intervenția regizorilor înregimentați.

Între misiunile pe care le primea, în calitate de conducător de instituție artistică, se afla și aceea de a fi ambasador al teatrului românesc sub comunism în Europa de după al doilea Război Mondial, care nu era deloc ușoară. În el, teatrul românesc trebuia să afle un cavaler dispus să intre într-un turnir cu reprezentanții dramaturgiei statelor capitaliste. Întâlnirile erau oficiale și, indiferent de ceea ce ar fi gândit sincer Horia Lovinescu în calitate de cetățean, scriitor sau director de teatru românesc, trebuia să se cenzureze. Un scandal internațional putea oricând izbucni sau, la întoarcerea în România, putea fi închis și ucis sub diverse culpe inventate de Securitate.

Dramaturgia românească de după al doilea Război Mondial își verifica valoarea și prin schimbul de experiență culturală. În astfel de proiecte, cu deschidere universală, Horia Lovinescu era trimis din partea *Uniunii Scriitorilor*, unind Nordul și Sudul dramaturgiei europene prin călătoria de lucru, alături de Titus Popovici și Liviu Ciulei, în ianuarie 1965, la Stockholm și Paris. Venea acasă cu mândria că teatrul românesc produce spectacole mai bune decât cei din străinătate. De exemplu, spectacolul *Opera de trei parale*, de Brecht jucat la Teatrul Municipal din Stockholm, era considerat inferior celui din România. Se bucura să vadă spectacole montate după autori români, precum Eugen Ionescu. Managementul era descoperit ca un mijloc miraculos de a salva dramaturgia. Ca un contraargument, dădea exemplul

---

<sup>203</sup> Idem.

<sup>204</sup> Horia Lovinescu, *Răspunsul să aibă ecou pe scenă și în cultura universală*, în *Teatrul*, nr. 10, octombrie 1964, p. 7.

dramaturgiei scandinave care, deși era integrată în circuitul mondial de mult timp, era complexată de „un provincialism”<sup>205</sup> provocat de puterea restrânsă de circulație a limbii suedeze și de caracterul prea local al temelor și al problematicii tratate.

Observa că teatrul european acorda o atenție deosebită teatrului experimental, ceea ce făcea deja și Horia Lovinescu încă din prima lună a numirii sale ca director la „C. I. Nottara”.

Teatrul francez încuraja libertatea și diversitatea ce îl aduseseră în pragul de a constata o falie între teatrul boulevardier și teatrul de avangardă. Această mare lacună nu s-a putut crea, în epoca interbelică, datorită activității lui Jean Anouilh și Montherland. De la Paris, aducea acasă informația că teatrul absurd a început să se joace tot mai puțin, după ce opt ani, piesele *Cântăreața cheală* și *Lecția* se jucaseră continuu, iar, la *Hachette*, Beckett, jucat la „*Théâtre de France*” devenise deja „clasic”. Clasicii (Racine, Molière, Beaumarchais, Shakespeare, Diderot, Gorki, Cehov – jucat în trei teatre - Claudel, dar și autori mai apropiați timpurilor lor) nu se mai jucau decât pe 12 scene. Dintre dramaturgii contemporani, se jucau Billeldoux, Dubillard și Albee, din teatrul american. Cele mai multe teatre pariziene găzduiau atunci comedii valoroase, dar și mediocre.

La puțin timp, între 22-24 martie 1965, era trimis ca reprezentant al teatrului românesc, împreună cu regizorul și directorul *Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra”*, Liviu Ciulei, la masa rotundă organizată de Societatea Austriacă de Literatură având tema *Teatrul prezentului - prezența teatrului*, o confruntare culturală Est-Vest. Întors acasă, Horia Lovinescu și Liviu Ciulei acordau un interviu lui Valentin Silvestru în *Contemporanul* din 9 aprilie 1965. În acest text, Horia Lovinescu insista pe calitatea vieții dramaturgice românești, recurgând la compararea ei cu viața dramaturgică occidentală. Invoca bogata cunoaștere pe care o are omul de teatru de la noi despre Occidentul cultural, reciproca neputând fi valabilă. În condițiile în care mulți din cei care plecau pactizau, în final, cu Vestul, Horia Lovinescu avea grijă să precizeze că a insistat, în timpul mesei rotunde pe ordinea socială diferită pe care o reprezintă, fiind un apărător al imaginii comunismului românesc în lume, acuzat de unii de tratamente violente asupra conaționalilor. Venea, de la Viena, cu satisfacția de a fi făcut frondă, administrând „adevăruri de export”<sup>206</sup>, alături de Liviu Ciulei, împotriva celor care respingeau contemporaneitatea realismului în dramaturgie. În Europa, delimitarea temporală a realismului alunga acest curent literar în trecutul apropiat al dramaturgiei, asociindu-l epocii lui André Antoine (1858-1943), teatrului lui Ibsen și Cehov. Cei doi reprezentanți ai teatrului românesc

---

<sup>205</sup> Valentin Silvestru, *Cu Horia Lovinescu despre călătoria București-Stockholm-Paris*, în *Contemporanul*, nr. 5, 29 ian. 1965, p. 4.

<sup>206</sup> Monica Lovinescu, *O istorie a literaturii române pe unde scurte (1960-2000)*, Editura Humanitas, București, 2014, p. 29.

relatau faptul că, la dezbare, ei au atras atenția că orice spectacol mare este, implicit, un spectacol realist. De asemenea, realismul, din punctul lor de vedere, care avea valoare reprezentativă pentru dramaturgia comunistă, este flexibil, permițând acumulare de date noi. Realismul din secolul al XIX-lea dezvoltase mijloace de cuprindere a realității de atunci, dar, între timp, „realitatea s-a dilatat”<sup>207</sup>, potrivit lui Horia Lovinescu, și acestei realități îi era necesar un nou realism mai integrator. Cum în realitate se instalase, ca un element obișnuit, evoluția televiziunii și a telefonului, cum oamenii se obișnuiseră cu abstractizarea, și realismul trebuia să reflecteze această înnoire.

O mare greșală ce ducea la respingerea realismului din arta dramaturgică postbelică de către dramaturgii din restul lumii era faptul că el era judecat ca stil, nu ca modalitate ce urmărește determinanții social-istorici și psihologici. Orice operă creată într-un anumit stil poate fi interpretată și în stil realist, și orice operă realistă poate fi interpretată în alt stil. Disputa este improprie pentru acel moment al evoluției teatrului arătând din partea adversarilor că nu înțeleg că realismul este cerut chiar de publicul care nu mai vrea spectacole galante și „vine la teatru ca să caute certitudini”<sup>208</sup>.

Clasicii trebuie avuți în vedere de fiecare generație, dar mereu cumpătat. Pentru revalorificarea lor, se alocă mult credit regizorilor care au mijloacele, fiind stăpânii imaginilor pe scenă, să îmbrace în straie noi orice text clasic. Revenirea cu fidelitate la unele montări de altădată nu era recomandată, căci fiecare epocă își are publicul ei ce trăiește sub alți regiți.

Personajul dramatic, văzut de dramaturgii invitați la Viena, nu căpăta nici el o înțelegere unitară cu a dramaturgilor români. Horia Lovinescu și Liviu Ciulei respingeau opinia lui Melchinger și a lui Joachim Kaiser. Primul contesta eroul dramaturgiei moderne în care trăsăturile individuale, care trebuie să stea în centrul atenției, sunt umbrite de preferința pentru omul de pe stradă, omul șters. La rândul său, Joachim Kaiser nu agreea eroul din teatrul american preluat în teatrul european. În opoziție cu aceștia, eroul valid al dramaturgiei române, în viziunea lui Lovinescu și Ciulei trebuie să fie cel care „își ia răspunderea timpului său”<sup>209</sup>.

Teatrul absurd, puțin sprijinit la noi în acele timpuri, era mereu un subiect de analiză pentru dramaturgia română care dorea să verifice cum este el perceput de dramaturgii din Europa și nu numai. Horia Lovinescu aducea mesajul că, în străinătate, teatrul absurd era considerat o etapă de înnoire a teatrului, în general, cu specific efemer, care va fi asimilat în chipul viitor al teatrului.

---

<sup>207</sup> Valentin Silvestru, *Teatrul prezentului – prezența teatrului*, în *Contemporanul*, 9 aprilie 1965, p. 4.

<sup>208</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>209</sup> Ibidem, p.4.

Pentru că își apăraseră punctele de vedere, ei, reprezentanți ai lumii ce creștea sub lumina deformatoare a comunismului, au atras atenția unor regizori care au propus colaborări permanente, schimburi de experiență culturală, cum a fost regizorul Jean Serreau. Dramaturgii români au demonstrat că erau la curent cu mișcare teatrală universală contemporană, apărând astfel comunismul de acuza că era un temnicer pentru oamenii lui, în timp ce dramaturgii din celelalte țări aveau mari curențe în ce privea cunoașterea teatrului românesc. Ieșirea în decorul dramaturgic al Europei a celor doi dramaturgi români stârnea un viu interes și din partea editurilor străine care doreau să publice din operele noastre.

Horia Lovinescu se evidenția ca un promotor al dramaturgiei autohtone contemporane în stagiunea 1967-1968 prin punerea în scenă a pieselor scrise de 11 autori: *Lovitura* de Sergiu Fărcășan, *Cafeneaua Cameleonilor* de Dorin Moga (spectacol experimental), *O casă onorabilă* de Horia Lovinescu, *Jaguarul roșu* de Petre Luscoș, *Petru Rareș* de Horia Lovinescu, *Patimi* de Paul Everac (ultimele trei sunt reluări ale pieselor din stagiunea anterioară), dar și piese ale lui Leonida Teodorescu, M. Georgescu, I. Naghiu, I. Păunescu, Paul-Cornel Chitic, Dumitru Solomon. Dovedea fairplay omagiind lucrarea lui Marin Sorescu, *Paracliserul*, pe care o considera public o capodoperă. Constata, în aprilie 1968, la patru ani de administrare a teatrului că dramaturgia română era funcțională, problemele ei fiind provocate de „înțelegere și de promovare”<sup>210</sup>

Din zona periferică a teatrului, accesibilă prin statutul de autor de piese, Horia Lovinescu ajungea în epicentrul instituției prin funcția de director. Teatrul „C. I. Nottara” îl motiva să perceapă diferit existența instituției preluate cu o anumită tradiție ce necesita o intervenție abilă. Mai multe direcții reclamau ajustări, iar strategia lui Horia Lovinescu, în calitatea de dirijor, a fost de a pleca de la teatru către public. Profilul instituției se conturase, în etapa precedentă, potrivit urmașului familiei Lovinescu, deficitar, „ca un eclecticism întâmplător”<sup>211</sup>, fără să ajute actorii să aibă mari succese. În decembrie 1967, Horia Lovinescu arăta planul pe care îl crease la instalarea în funcție, considerând prioritare cinci direcții<sup>212</sup>: selectarea unui repertoriu modern, emanciparea viziunii oamenilor de teatru, montarea de spectacole impozante cu tematică intelectuală și încurajarea experimentului. În al cincilea rând, dorința de modernizare era atât de mare, încât Horia Lovinescu impunea, de comun acord cu toți colaboratorii săi de la „C. I. Nottara”, un embargo interesant: să nu se joace la teatrul lor, timp de doi ani, nicio piesă din teatrul clasic. În cele din urmă, din toate cele cinci ținte, doar ultima a fost greu de atins. Pentru viabilitatea și supremația instituției de teatru conduse, a trebuit să fie flexibil, renunțând,

---

<sup>210</sup> Horia Lovinescu, *Să discutăm despre dramaturgie*, în *Teatrul*, nr. 4, aprilie 1968, p. 5.

<sup>211</sup> Idem, *Întinerirea teatrului*, în *Teatrul*, nr. 12, dec. 1967, p. 56.

<sup>212</sup> Ibidem, p. 56.

de câte ori a fost nevoie, la planurile anterioare, reluându-le întocmai sau ajustându-le, când era posibil. Au fost situații, cei drept rare, când alegerile repertoriale au ținut cont de necesitatea de a oferi roluri tuturor actorilor din trupă sau se urmărea atragerea explicită a publicului în sală.

În 1967, directorul Horia Lovinescu condensa, într-un singur cuvânt, imaginea ideală la care aspira pentru „*C.I. Nottara*”: „*întinerirea*”<sup>213</sup> în spirit și mijloace, fără a căuta, cu orice preț, modernismul. Într-un „*teatru-muzeu*”<sup>214</sup>, s-ar fi osificat energia și talentul, nu s-ar fi produs acte artistice impresionante care să se transforme în moștenire pentru urmașii iubitori de teatru. Șlefuirea pe dinăuntru a slujitorilor teatrului se făcea în complicitate cu răbdarea, dislocând rugina de pe conștiința de sub care să se ivească strălucirea conștiinței omului modern. Credința lui Horia Lovinescu era că prospețimea își va arăta mugurii în teatru românesc prin mai multe modalități. Montarea de piese scrise după al doilea Război Mondial, din dramaturgia străină (Camus, Ionescu, Ghelderode) și prin lansarea de spectacole-debut ale unor dramaturgi necunoscuți până atunci, creând atmosferă de cenaclu, era una dintre modalități. Între cei curajoși care s-au expus ambientului profesionist de la „*C.I. Nottara*”, s-au aflat Paul-Cornel Chitic, Radu Dumitru, I. Moldovean, fără teama unor evaluări inhibante venite din partea criticilor, regizorilor, actorilor și altor scriitori. O altă modalitate de întinerire a teatrului a fost angajarea de actori tineri, confirmându-și repede merite artistice, precum Gilda Marinescu, Ștefan Iordache, Dorin Varga, Melania Cîrje, Ștefan Radoff, Anda Caropol, Lucia Mureșan, Ion Siminie care au ridicat pe scenă piese variate cu actori vârstnici ca George Demetru, Nucu Păunescu. Și regizorii teatrului erau stimulați să creeze în același spirit (George Rafael, Sanda Manu, Ion Oltean, Mircea Marosin, Dan Nasta), aducând, fără a leza capacitățile celor titulari de la „*C.I. Nottara*”, regizori de la alte teatre (Lucian Giurchescu, Crin Teodorescu, Sorana Coroamă, Dinu Cernescu, Cornel Todea), pentru a evita inerția.

În decembrie 1967, Horia Lovinescu, de pe poziția directorului de teatru, nu se extazia analizând cei trei ani de conducere. Succesul proiectelor i se părea firesc pentru început, meritos urma să fie doar confirmând ascensiunea și în anii viitori. Un blocaj important se produsese în teatrul său prin criza de actori capabili să dea viață personajelor din *Omul care și-a pierdut omenia*, de Horia Lovinescu și *Vânătoarea regală a soarelui*, de Peter Shaffer.

La cinci ani de directorat, în martie 1969, Horia Lovinescu înțelegea că succesul dramaturgiei în viitor se pregătea cu mult timp înainte. Iniția proiecte inedite prin care publicul tânăr să vizioneze piese ale scriitorilor tineri, în celebra sală Studio, și să urmărească spectacole

---

<sup>213</sup> Ibidem, p. 56.

<sup>214</sup> Ibidem, p. 56.

montate după texte literare incluse în programa școlară (*Mara* de Ioan Slavici, *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu, *Întunecare* de Cezar Petrescu, *Adela* de Garabet Ibrăileanu<sup>215</sup>). Pentru aceasta, „*C. I. Nottara*” se îndrepta spre cât mai multe școli, inspectoratul școlar aducând elevii în sălile de teatru, sub conducerea profesorilor și, eventual, în baza abonamentelor gratuite.

Măsura în autoevaluare îi înnobila unele discursuri când trebuia să depună mărturie despre nivelul la care se lucra la teatrul pe care îl administra. Rămâne pitoresc răspunsul oferit revistei *Teatrul* din articolul *Directori și regizori* în care stagiunea din 1969-1970 este considerată ca fiind în limitele teatrului european. Declarațiile superlative i se par „demagogice”<sup>216</sup> și, ca atare, le evită. Stagiunea, într-o evaluare foarte corectă, i se părea directorului „fără febră”, fără acel „fior de delir, de acel treizecișisapte cu unu, care, fără să fie semn de boală, indică o fierbere lăuntrică, puțin neliniștitoare, puțin excitantă, oleacă suspectă, e drept – sigur artistică!”<sup>217</sup>.

La deschiderea stagiunii din 1971, Horia Lovinescu anunța, ca într-o reînnoire de jurămintă față de partid, că stagiunea ținea piese din repertoriu autohton, dar și universal, dar numai în măsura în care au „valoare militantă”<sup>218</sup>.

Ancheta *Contemporanul*, din 28 septembrie 1973, îl puna pe directorul Horia Lovinescu față în față cu întrebări prin care să se scoată în valoare pregătirile instituției pentru stagiunea 1973-1974. Din cauza spațiului alocat articolului, răspunsurile sunt simple, dar, cel mai important, dezvăluie pe același director, care își păstrează angajamentul față de forurile comuniste de la începutul investiției prin: montarea de spectacole grandioase (*Hamlet* de William Shakespeare și *Paracliserul* de Marin Sorescu), montarea de spectacole din dramaturgia originală românească (*Lady X* de Eugen Mirea, *Diogene câinele* de Dumitru Solomon, *Dialog nocturn* de Leonida Teodorescu), apropierea publicului de teatru (prin colaborarea cu școli și întreprinderi), prin dialogul sălii cu scena după spectacole. Confirma că stagiunea 1973-1974 „se definește programatic prin importanța acordată dramaturgiei originale actuale”<sup>219</sup>.

La mai bine de un deceniu în fruntea teatrului bucureștean, Horia Lovinescu observa că axul teatrului postbelic este repertoriul; dacă, retrospectiv, la începuturile sale, teatrul se organiza în jurul actorilor, cu timpul, el a început să țină cont în primul rând de repertoriu și să aleagă actorii după acest prim criteriu. După război, teatrele au ținut să răspundă conștiinței

---

<sup>215</sup> Horia Lovinescu, *Colaborarea teatru-școală*, în *Teatrul*, nr. 3, martie, 1969, p. 7.

<sup>216</sup> Horia Lovinescu, *Directori și regizori*, în *Teatrul*, nr. 6, iunie 1970, p. 4.

<sup>217</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>218</sup> Horia Lovinescu, *Cum vedeți începutul stagiunii la teatrul dv.?*, în *Teatrul*, nr. 9, septembrie, 1971, p. 11.

<sup>219</sup> Horia Lovinescu, *Ancheta Contemporanului la deschiderea stagiunii*, în *Contemporanul*, 28 septembrie 1973, p. 4.

publice, lepădând-se de grija de a oferi divertisment celor îmburgheziți. Repertoriul de înaltă ținută culturală și regia care să nu falsifice au fost ingredientele teatrului nou popular, potrivit lui Jean Vilar<sup>220</sup>. Prin criterii științifice, repertoriul teatrelor s-a întocmit pentru a evita „improvizația și eclecticismul”<sup>221</sup>, semn al tolerării unei gândirii contradictorii și caduce. La 12 ani în fruntea „*C. I. Nottara*”, lui Horia Lovinescu i se revela o idee diriguitoare pe care o împărtășea în revista *Teatrul* din octombrie 1976 și anume că repertoriul este o componentă premeditată și cântărită, eventual prin alternarea sau evacuarea unor elemente. Din repertoriul teatrului de după al doilea Război Mondial, nu trebuia să lipsească dramaturgia autohtonă originală, cea din țările comuniste și cea din țările occidentale cu problematică socială. Desigur, caracterul solid al teatrului venea, credea Horia Lovinescu, din respectul alocat dramaturgiei autohtone, celelalte elemente puteau fi reglate diferit, fără ca teatrul să aibă de pierdut. Dacă, într-o stagiune, un tip de piese este scos nu înseamnă o rățacire față de idealul teatrului comunist, teatrul trebuie evaluat prin așezarea tuturor stagiunilor într-o singură unitate, putându-se, astfel, să i se desprindă particularitățile. Făcea lobby pentru aducerea pieselor din Occident pentru că astfel orice eventuală jinduire a spectatorilor români, spre așa-zisa lume mai fericită, se putea disipa. Prin texte scrise de reprezentanți ai Occidentului, chiar din interior, nu mai era nicio îndoială cu privire la existența reală a unei crize în lumea capitalistă. Managerii de teatre erau chemați să conștientizeze că repertoriul nu era niciodată un inventar de texte, alese aleatoriu, cu potențial de câștig ca la loterie. Conștiința spectatorului nu era un teren de încercare pentru directorii de teatre. Pentru garantarea acelei unități câștigătoare, Horia Lovinescu propunea, ca o rețetă încercată, piesele care aveau la bază filozofia leninist-marxistă. Acuitatea cugetului directorului trebuia să depisteze tema stringentă a societății într-o stagiune, bazându-se pe faptul că toate temele converg și, prin tratarea lor tematică, problematizantă, garantează echilibrul omului nou. Transformând teatrul într-o instituție cu individualitate pentru omul nou, greu încercat, repertoriul își dovedește forța și faptul că poate fi aliatul oricărui director.

Tonul lui Horia Lovinescu devine incisiv pe măsură ce timpul trece și constată că, în schimbul adeziunii sale fățișe, cu atât de mule consecințe în plan moral, nu i se răspunde măcar printr-o susținere a sa ca director de teatre. Reclama, în articolul *O propunere concretă* din *România literară*, 2 februarie 1978, faptul că dramaturgia, cu toate componentele ei, este, în repetate rânduri, ignorată, dar că, printr-o solidaritate suspectă, toate revistele sunt cuprinse de un interes subit la doi-trei ani când inițiază anchete, mese rotunde, dezbateri. Schimbări majore

---

<sup>220</sup> Horia Lovinescu, *Despre repertoriu*, în *Teatrul*, nr. 10, octombrie, 1976, p. 13.

<sup>221</sup> *Ibidem*, p. 13.

în viața teatrului românesc nu se produsese totuși niciodată prin astfel de „febre”<sup>222</sup>. Deplângea soarta scriitorilor de teatru pe care succesul îi atinge cu mult mai rar decât pe poeți și pe prozatori: „o piesă bună apare la zece romane bune, iar un dramaturg poate să se considere fericit dacă în urma sa, după o viață de muncă, rămân patru-cinci lucrări de valoare”<sup>223</sup>. Critica dramatică nu era nici ea un aliat scriitorilor de teatru care îi evalua pentru fiecare piesă în parte ceea ce aducea un mare dezavantaj, căci era mai important să se capteze și progresul făcut între piese, dar și între debut și momentul analizat.

Fiind atât de defavorizată chiar de oamenii de cultură, Horia Lovinescu atrăgea atenția că proiectele concrete pot salva, pas cu pas, dramaturgia, gândind mai ales componenta debutului. Fiind director de teatru, știa că este vital să te îngrijești, cât te bucuri de produsele dramaturgilor consacrați, să creezi o infrastructură pe care să evolueze, cu stângăciile inerente, tinerii. În condițiile în care editurile erau selective și cu marii dramaturgi, debutanții, încercând prin propriile puteri să intre pe tărâmul dramaturgiei, nu ar fi avut nicio șansă. De aceea, se erija în ipostaza salvatorului scriitorilor tineri de teatru care erau, până la acel moment, nepublicați și nejucați. Pentru a-i asigura răspândire la nivel național proiectului inițiat de el, propunea *României literare*, prestigioasă revistă la timpul acela, să devină „co-patron”<sup>224</sup> la *Cenaclul 30*, botezat astfel de Horia Lovinescu pentru a indica vârsta maximă admisă pentru înscriere. Proiectului îi asigura, prin spațiul de la Teatrul „C. I. Nottara”, sala Studio unde, lunar, textele propuse ar fi fost citite de autorul însuși sau de un actor, dar numai după ce, în prealabil, s-ar fi făcut o prezentare din partea celor care selecționaseră textul spre audiere publicului. Ulterior, s-ar fi continuat cu dezbateri pe marginea textelor citite, conduse de autorități culturale. Era necesar să se stabilească, din toate textele citite într-o lună, pe baza unor criterii obiective ce piese puteau fi selectate pentru a fi publicate în paginile revistei *România literară*, iar, după un an de activitate a *Cenaclului 30*, să se hotărască piesa care merita să intre în stagiunea următoare.

Proiectul propus pentru descoperirea tinerilor scriitori dramaturgi nu dăduse rezultate nici în septembrie 1978, după cum declara Horia Lovinescu, în calitate de director al Teatrului „C.I. Nottara”, în articolul *Prolog în fața cortinei* din *Contemporanul*. Aflându-se la începutul stagiunii, el inventaria tipurile de activități pe care le pregătise alături de colegii săi, semnalându-se perpetuarea angajamentelor, dar și proiecte noi: montarea de piese românești (*Pagini din Craii de Curtea Veche*, în adaptare de Al. Repan, *A VIII-a zi dis-de- dimineată* de Radu Dumitru, *Familia Tó* de Örkény István, *Rouă pe trotuar* de Dan Tărchilă, *Scoica de lemn*

---

<sup>222</sup> Horia Lovinescu, *O propunere concretă*, în *România literară*, 2 februarie 1978, p. 8.

<sup>223</sup> Ibidem, p. 8.

<sup>224</sup> Ibidem, p. 8.



de Fănuș Neagu, *Jocul vieții și al morții* de Horia Lovinescu, un spectacol după Caragiale), montarea de piese din repertoriul universal (*Mizantropul* de Molière, *Mâța în sac* de Feydeau), participarea în cadrul Festivalului Național *Cântarea României* (prin întâlniri cu spectatorii, atragerea de colaboratori amatori), organizarea de spectacole de poezie (la care să participe poeții care să-și recite textele sau actori, unii dintre actori fiind chiar talentați poeți), susținerea de conferințe. Revenind la promovarea teatrului boulevardier, Horia Lovinescu afirma că îl promova prin reprezentantul său de seamă Feydeau, a cărui caracteristică importantă este „austeritatea”<sup>225</sup>, cu momente de destindere, dincolo de care se dezvoltă o problemă destul de serioasă.

Polivalența și dinamismul caracterizau teatrul românesc tutelat de ideologia comunistă; spectacolele erau un tip de produs al acestei instituții la care se adăugau altele al căror scop era de transformare a teatrului într-o școală nouă, „un centru mai complex de activitate intelectuală și artistică, într-un veritabil dinam al vieții noastre spirituale”<sup>226</sup>. Horia Lovinescu era încântat, în 18 iulie 1979, să constate pătrunderea teatrului în viața omului nou, fiind adoptat la locul de muncă, în uzine, fabrici, școli, lăsând și pe amatori să încerce emoțiile jocului scenic sau ale participării la dezbateri.

Teatrul românesc autentic nu poate exista ca instituție dacă nu se stimulează și dirijează scrisul pieselor de teatru. În legătură cu acest aspect, Horia Lovinescu aprecia drept lăudabilă mișcarea artistică a dramaturgilor amatori, puși în valoare mai ales de *Cântarea României*, dar găsea că era momentul să se treacă la un nivel nou de exigență a acestor texte, în care să fie solicitată și componenta estetică. Filtre de selecție trebuiau aplicate și dramaturgiei profesionale în cazul căreia exista un grad de clemență în privința alocării unui timp considerabil pentru nașterea capodoperelor, știindu-se că dramaturgia unei țări nu se poate crea doar în baza operelor geniale.

Directorul teatrului „*Nottara*”, după 15 ani de conducere a acestei instituții, făcea analiza fenomenului artistic la noi și constata că, dacă la începutul dramaturgiei comuniste se înregistra o „penurie”<sup>227</sup> de texte originale, deceniul al VIII-lea aducea o bogăție mulțumitoare. Evoluția a fost posibilă prin faptul că s-a acționat preventiv, prin construirea viitorului cu decenii înainte. Se acorda sprijin scriitorilor tineri, creându-le condiții să se afirme, să simtă publicul, critica, putând să înțeleagă ce așteaptă teatrul și publicul comunist. Dacă în deceniul al VII-lea valorile

---

<sup>225</sup> Horia Lovinescu, *Prolog în fața cortinei*, în *Contemporanul*, 15 septembrie 1978, p. 7.

<sup>226</sup> Florica Ichim, *Eficiența formativă a teatrului. Convorbire cu dramaturgul Horia Lovinescu, directorul teatrului „Nottara”*, în *România liberă*, 18 iulie 1979, p. 2.

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 2.

apăreau greu, deja, în 1979, debuturile se realizau din selecția unui număr mai mare de dramaturgi tineri și valoarea textelor era certă de la început.

Stagiunea 1979-1980 se construia, ca de obicei, cu piese românești în număr mare: *Un pahar cu sifon* de Paul Everac, *Sfântul Mitică blajinul* de Aurel Baranga, *Umbrele nopții* de Horia Lovinescu și *Marea lumină albă* de Mihai Georgescu.

Întrebat de opinia pe care o împărtășește despre locul dramaturgiei originale în viața literară românească, la 1979, directorul de teatru mărturisea că este dezamăgit de ceea ce constată; teatrului i se alocă o prețuire discretă, din considerente superficiale, pentru că, numeric, scriitorii de teatru sunt mai puțini față de poeți și prozatori și din cauza faptului că fie se obțin mult mai greu opere geniale în dramaturgie, fie din cauza faptului că cei mai puțin talentați dintre scriitori au ales dramaturgia. Cu toate aceste deziluzii, Horia Lovinescu aprecia parcursul ascendent al dramaturgiei române și rămânea optimist în privința viitorului ei, căci, prin teatru, se putea, în continuare, mobiliza conștiința națională pe calea socialismului.

Era atent la faptul că teatrul are mai multe funcții și, din toate, i se cerea, în acele timpuri, în mod greșit, să se activeze doar funcția socială care era benefică, dar doar pentru prezentul imediat, condamnând creația dramaturgică la perisabilitate. Era nevoie de adăugarea componentei estetice care conține elemente cu putere de antioxidanți, asigurându-i perenitate în evoluția fenomenului cultural. Horia Lovinescu, în calitate de director al teatrului, oferea, autorilor de texte dramatice, exemplul operei *Figaro* a lui Beaumarchais care contribuise la Revoluția franceză, dar care, deși își pierduse funcția socială, în timp, era jucată, cu succes, datorită suplimentului estetic. Trebuiau evitate piesele care serveau strict unui moment, pentru că deveneau repede deșeu cultural, cum fusese cazurile pieselor de agitație din Vest create de studenți cu ocazia războiului din Vietnam, montate prin improvizare ca spectacole de protest.

Când funcției sociale Horia Lovinescu îi găsea lacune pe termen lung, includea, ca soluție, funcția formativă, capabilă să sprijine complexul proces de formare al *omului nou* cu „un profil moral cu totul și cu totul special, care se creează cu încetul și pe care nu-l descifrăm încă foarte bine”<sup>228</sup>. Astfel, Horia Lovinescu, de la înălțimea funcției sale, urmărea să sperie puțin pe cei care făceau presiuni asupra scriitorilor, sugerându-le acordarea unor libertăți tematice scriitorilor care urmau să aducă avantaje pe termen lung, în primul rând, partidului.

Era abil în a face atenți pe cei ce conduceau tot angrenajul cultural, astfel încât să-l transforme în instrument de susținere politică, asupra faptului că abordarea implementată,

---

<sup>228</sup> Paul Tutungiu, *O convorbire cu Horia Lovinescu*, în *Teatrul*, anul XXVI, nr. 1, ian. 1981, p. 40-48 în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 179.

începând cu 1947-1948, teatrului era pernicioasă. Ca director de instituție culturală, evalua starea teatrului românesc la începutul deceniului al IX-lea și ajungea la concluzia că nici înaintașii nu au creat o dramaturgie solidă, de proporții universale, exceptând pe Caragiale, în secolul al XIX-lea, pe Camil Petrescu și Lucian Blaga, în interbelic, dar nici în comunism nu se detașa pleiada mult așteptată de dramaturgi. Dacă pentru epocile trecute, burghezii erau considerați principalii vinovați ai inerției teatrale, căci impuneau gustul lor, ce se mai putea invoca pentru epoca de după al doilea Război Mondial? Astfel, Horia Lovinescu flagela pe marii decidenți ideologi arătându-le consecințele dezastruoase asupra teatrului românesc obligat de ei, de aproape patru decenii, să fie contiguu realității. Aceasta ținea pe loc teatrul românesc, apreciat din interior foarte favorabil dacă se cantona în ceea ce era evident, la suprafață. Dar Horia Lovinescu spunea, în 1981, de pe pozițiile dramaturgului și directorului de teatru cu aproape 30 de ani de experiență că dramaturgia română care se ocupă cu „denunțarea lașității, parvenirii, ambiției, șarlatanismului reprezintă o operă de igienă socială”<sup>229</sup> și măcar și aceea de ar pătrunde până în adâncimea problemei abordate.

Ultima stagiune, în calitate de director la „Nottara”, 1982-1983, ne dezvăluie un om constant, fidel angajamentelor făcute. Întreaga activitate ca director a reușit să o organizeze coerent, prin legături puternice între etape, fiind sprijin publicului pentru o evoluție naturală. Ajuns în cel de-al XVIII-lea an de conducere, Horia Lovinescu știa că se adresează acelui public pe care dorise să-l fidelizeze la începuturile carierei sale în această funcție. Știa că Teatrul „Nottara” nu era format doar din oamenii angajați, ci din sutele de spectatori care veneau din București și nu numai. Știa că le răspunsese fidelității lor cu prestigioase spectacole montate: *Hamlet*, *Karamazovii*, *Timon din Atena*. Căuta, și în 1982, „echilibrul organic între respectul pentru o tradiție neconformistă și căutarea unei noutăți lipsită de extravagante, de dimensiuni provocatoare și facile”<sup>230</sup>. Aducea, ca rezultat al pledoariei sale perpetue, un număr mare de texte originale românești: *Insomnie* de Adrian Doharu, *Negru și roșu* de Horia Lovinescu, *Radiografie* și *Călătorie în doi* (spectacole-coupé) de I. D. Șerban, dar și texte din literatura universală precum *Calandria* de Bernardo Dovizi de Bibbiena, O'Neill și Iris Murdoch. Platformele industriale, conferințele organizate de Universitatea București, recitalurile în școli, expoziția „Actori al Teatrului „Nottara” pe scenă și pe ecran” și colaborarea cu Muzeul Literaturii Române erau enumerate ca activități suplimentare ale instituției pe care o conducea în ultimul său an de viață, cu aceeași implicare.

---

<sup>229</sup> Paul Tutungiu, *O convorbire cu Horia Lovinescu*, în *Teatrul*, anul XXVI, nr. 1, ian. 1981, p. 40-48 în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 180.

<sup>230</sup> Horia Lovinescu, *Ținem la ideea lansării unui debutant în fiecare stagiune*, în *Contemporanul*, 15 septembrie 1982, p. 10.

Pentru stagiunea 1983-1984, nu mai apăreau la obișnuita rubrică *Gong '83-'84*, pentru Teatrul „*Nottara*” direcțiile lui Horia Lovinescu, ci cele ale lui Maxim Crișan, căci, din tărâmul muzelor apolinice, Horia Lovinescu ajungea în cel al umbrelor. În articolul *In memoriam Horia Lovinescu*, omul de teatru Constantin Măciucă realiza medalionul celui care a fost directorul de la „*Nottara*”, cu adevărată „vocație de animator cultural, slujind cu dăruire și comprehensiune”<sup>231</sup>.

Ca director al Teatrului „*C.I. Nottara*”, a vrut să integreze teatrul românesc, atât de traumatizat de comunism, în marea mișcare dramaturgică universală, desigur, atât cât permiteau regulile timpului. Țările în care se mergea în turnee, asigurând „universalitatea ca iluzie”<sup>232</sup>, au fost: Finlanda, Danemarca, Franța, Portugalia, R.F.G., Grecia. Vorbea despre turnee cu mare plăcere pentru că se produceau, de multe ori în urma solicitărilor teatrelor din străinătate<sup>233</sup>. Mobilitatea Teatrului „*Nottara*” ar fi vrut să o pună în evidență și prin turnee la Fălticeni, pentru a întoarce celor din rândul cărora se ridicase un dar de valoare. Va fi, însă, mereu blocat de aspecte obiective, de ordin material. Știa că pentru promovarea pieselor românești era nevoie, în primul rând, de traduceri foarte bune. El credea că acesta este un motiv pentru care teatrul românesc nu avea o intrare masivă pe scenele străine: „Traducerile noastre sunt, în general, proaste. Există o limbă scenică, specifică, diferită de limbajul prozei sau al poeziei. Traducerea trebuie să fie făcută de traducătorul limbii țării în care se va juca piesa, și nu de un român.”<sup>234</sup>

Provocat de Dinu Kivu, în 1970, să-și exprime punctul de vedere despre eșecurile de până atunci, din activitatea de director, Horia Lovinescu răspundea cu împăcare, răspuns pe care ne putem imagina că l-ar fi dat, în condițiile repetării întrebării, și la sfârșitul directoratului său: „Eșecurile mele erau explicabile. Aveam intenții prea multe și prea mari, erau țeluri foarte înalte, de nerealizat. Am ajuns astăzi la o înțelepciune care mă face să fiu mai modest. Iar Teatrul „*C. I. Nottara*”, grație echipei sale (...) și grație experienței și încrederii câștigate - a ajuns în situația de a-și putea respecta promisiunile. Chiar dacă ele nu mai sunt atât de spectaculoase”<sup>235</sup>.

Scriitorul care făcuse pactul cu socialiștii încă de la debutul său din 1953 convergea și componenta sa mai nouă, aceea de director, în 1964. Nu doar personajele sale se auzeau, în

---

<sup>231</sup> Constantin Măciucă, *In memoriam Horia Lovinescu*, în *Teatrul*, nr. 9, septembrie 1983, p. 56.

<sup>232</sup> Monica Lovinescu, *O istorie a literaturii române pe unde scurte (1960-2000)*, Editura Humanitas, București, 2014, p. 31.

<sup>233</sup> Horia Lovinescu, *Directori și regizori*, în *Teatru*, nr. 6, iunie 1970, p. 4.

<sup>234</sup> Eugen Dimitriu, *Lovineștii*, Editura Spiru Haret, Iași, 2001, p. 104.

<sup>235</sup> Dinu Kivu, *Fidel mie însumi*, în *Contemporanul*, nr. 45, 6 nov. 1970, p. 4 în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 142.

piese și spectacole, vorbind deschis ca adeptele ale ideologiei absolute, ci și directorul. Glasul său, rostind, în repetate rânduri, în interviuri, articole, angajamentele conforme, este încă o dovadă a unei noi victorii a comunismului.

Concluzia referitoare la componenta sa ca om de conducere a Teatrului „Nottara”, pentru 19 ani, dacă ni se permite o selectare optimistă a perspectivei, e că, până la urmă, fără colaborarea lui Horia Lovinescu cu forțele politizate, fără să creeze condiții pentru a se face auzite și piesele omagiale, nu s-ar fi putut ajunge și la montarea unor mari spectacole cu adevărat strălucitoare, în care să triumfe respectul față de adevărul estetic și moral. Cu o împotrivire radicală de colaborare, Horia Lovinescu ar fi riscat o supraveghere sporită. Se pare că strategia sa, de a salva teatrul printr-un sacrificiu individual a dat rezultate, căci, în prezent, marele critic de teatru, Mircea Morariu, îi prețuiește spectacolele-capodopere, la care se ajunge numai trecând și prin creații modeste: „Cel mai adesea, după 1989, s-a vorbit despre directorul de instituție de spectacole Horia Lovinescu care a avut știința de a face din Teatrul *Nottara* mult mai mult decât Teatrul de pe bulevard, aici jucându-se nu doar piesele sale, ci și *Hamlet*, *Măsură pentru măsură*, *Coriolan* în spectacole de referință”<sup>236</sup>.

Editura  
Universitară  
DANUBIUS



---

<sup>236</sup> Mircea Morariu, *Abisurile lovinesciene și enigmele posterității lor critice*, 07. 05. 2019, <https://adevarul.ro/cultura/carti/abisurile-lovinesciene-enigmele-posteritatii-lorcritice>

## CAPITOLUL III. HORIA LOVINESCU, DE LA REALISMUL-SOCIALIST CĂTRE ALTE FORMULE LITERARE

### III.1. Opțiuni teoretice. Strategii

Incursiunea în laboratorul de creație al dramaturgului Horia Lovinescu este cu atât mai interesantă cu cât găsim, printre piese, și mărturisirile sale legate de modul în care a scris, sub ce influențe și cu ce sens. Procesul de distilare a acestor componente devine accesibil prin parcurgerea presei literare de care era invitat să dea interviuri, în cele mai multe, arătându-se modest, afirmând că nu a creat concepte noi despre teatru, că nu are o contribuție semnificativă, după cum descoperim în 1974: „Dacă aș avea totuși o concepție personală despre dramaturgie, aș fi șef de școală. Nu sunt!”<sup>237</sup>. Nici în 1982, nu se considera un cunoscător al teatrului, decât cel mult în privința compoziției: „Să spun sincer, în momentul de față, nu știu cum se scrie teatru, afară de faptul că o piesă își poate permite să înceapă printr-o parte expozitivă, mai puțin încărcată de evenimente dramatice”<sup>238</sup>. O lumină mai puternică se proiectează asupra textelor când, despre ele, vorbește însuși creatorul. Ținând cont că Horia Lovinescu își înțelegea menirea artistică în aceeași perioadă în care teatrul românesc trecea printr-o schimbare radicală, concepută ca normă pentru dramaturgi, studiul opțiunilor sale va vorbi despre condiționări și despre cum acestea trebuia să devină, cel puțin în limbajul oficial, dorințe intrinseci. În ciuda camuflării realității adevărate, ca să zicem așa, pentru a promova ceea ce comunismul considera util pentru el, Horia Lovinescu răspundea, în spirit propagandistic, cu faptul, încălcat zi de zi, că misiunea artistului contemporan, în acel moment de efervescență a culturii era „adevărul”<sup>239</sup>, menținerea permanentă „în stare de veghe și de pasiune totodată a minții și inimii spectatorilor”<sup>240</sup>.

Lumea în care trăiau era supusă unor turbulențe, asociate inevitabil capitalismului occidental și teatrul său era gândit, programatic, să devină una din tentativele artistice de

---

<sup>237</sup> Dan Manolescu, „Mă consider un autor al actualității”, în *Argeș*, nr. 7, noiembrie 1974, p. 10, în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 151.

<sup>238</sup> Paul Tutungiu, *O convorbire cu Horia Lovinescu*, în *Teatrul*, anul XXVI, nr. 1, ian. 1981, p. 40-48 în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 170.

<sup>239</sup> Ileana Corbea, *Cu Horia Lovinescu din nou în Arcadia*, în *Astra*, mai 1972, p. 14.

<sup>240</sup> Dan Manolescu, „Mă consider un autor al actualității”, în *Argeș*, nr. 7, noiembrie 1974, p. 10, în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 152.

căutare a echilibrului, arătând semenilor cum să descopere și să apere valorile existenței. Scriitorul de teatru putea atinge acest program doar dacă rămânea conectat la întreaga societate artistică și politică, ceea ce se putea traduce în pierderea independenței artistului demonstrată, de exemplu, în 1979, când Horia Lovinescu includea, în discursul său, informații legate de politica timpului condusă de președintele de atunci, Nicolae Ceaușescu, a cărui preocupare principală este esențializată în cuvintele: „suveranitate, independență, neamestec în treburile interne ale altor state”<sup>241</sup>.

Horia Lovinescu, și prin postura de director al Teatrului „Nottara”, avea, în 1982, o privire panoramică asupra fenomenului dramaturgic și constata existența a trei etape.

Din prima etapă a teatrului românesc sub comunism, nu se mai păstrasera, la momentul evaluării sale, decât puține texte, viciate de idealul care îmbibase toată literatura de atunci, fără nicio legătură cu realitatea, alunecând în convențional. Publicul de atunci a manifestat o reacție de idiosincrazie la asemenea piese și le-a respins, lăsând a se înțelege că adevărul era așteptat ca element central.

A doua etapă a teatrului românesc sub comunism a marcat, spune dramaturgul, introducerea în texte a „adevărurilor întâmplătoare – controlabile fiind de cetățeanul de pe stradă în fiecare zi, dar rămânând adevăruri mărunte”<sup>242</sup>. În mod neplăcut, au ajuns să se bucure de succes texte îndoielnice.

Pentru trecerea în a treia etapă, Horia Lovinescu propunea ca teatrul românesc să urce la nivelul în care suverană să fie calitatea artistică. Era imperios să se ajungă la opere în care să nu fie realizat doar conținutul de idei. Era timpul pentru realizarea de mari opere și în literatura română sub comunism. Desigur, Horia Lovinescu trebuia să garanteze că aceste opere nu vor pune în pericol „gândirea noastră de stat și politică”<sup>243</sup> și, de asemenea, nici ideologia nu va mai fi o dogmă care să otrăvească personalitatea dramaturgilor. Horia Lovinescu ridică problema pentru că, deși, teoretic, scriitorii beneficiau în 1982 de mai multă libertate față de anii instalării comunismului, în practică, erau multe intimidări.

Discursul oficial al lui Horia Lovinescu, cu diferite ocazii, este realizat din clișee ale ideologiei comuniste, confirmând adeziunea cea mai ardentă și contribuții majore. De exemplu, cuvântul ținut cu prilejul *Primăverii culturale de la București* a conținut variate modalități de definire a teatrului românesc din acea epocă, numit în termenii agreeți de oficiali, *teatrul politic*.

---

<sup>241</sup> George Arion, *Un an admirabil pentru teatrul românesc*, în *Flacăra*, 9 august 1979, p. 6.

<sup>242</sup> Valentin Silvestru, *Dovada personalității unui scriitor se află în cele două-trei motive esențiale care îl interesează*, în *România literară*, 28 octombrie 1982, p. 12.

<sup>243</sup> Valentin Silvestru, *Dovada personalității unui scriitor se află în cele două-trei motive esențiale care îl interesează*, în *România literară*, 28 octombrie 1982, p. 12.

Dramaturgul și liderul de la „*Nottara*” se dovedea un bun cunoscător al documentelor politice care reglementau viața culturală, făcând afirmații liniștitoare pentru puterea de atunci. Afirmă că teatrul este o „artă a cetății și o artă, prin excelență, politică”<sup>244</sup> ce se realizează, atât prin contribuția oamenilor de teatru, dar, mai ales, prin participarea publicului.

Teatrul politic existase dintotdeauna, de la *Perșii* lui Eschil la piesele lui Brecht și, chiar și acolo unde se susținea ideea retragerii din politic, tot exista o urmă de politic, ca în cazul lui Sofocle până la Beckett.

Definirea teatrului politic se realizase în secolul al XX-lea accentuându-i-se „caracterul protestatar, deseori revoluționar, apelul făcut la luciditatea spectatorului, la ideologie”<sup>245</sup>.

Marile transformări din societate, greu de înțeles de spectator, pe rând, protagonist și martor în această nouă lume, au devenit subiectul teatrului politic căruia i se cerea să clarifice, să ordoneze și să răspundă la marile dileme.

Teatrul politic avea nevoie de echilibru în privința subiectelor, recomanda Horia Lovinescu, având implementări radical-deficitare în țările capitaliste și cele comuniste. Teatrul agitatoric din țările comuniste, potrivit lui Horia Lovinescu, greșea pentru că rămânea prizonier anilor revoluției și celor imediat după aceea, lăsând fără analiză contemporaneitatea, în timp ce, în Occident, se tratau, problemele arzătoare ale prezentului: ura rasială, în S.U.A., și a războiului din Vietnam, în toate țările capitaliste. Subiectele prezentului riscau, în condițiile în care evenimentele se succedau rapid pe axa temporală, să se perimeze și devenea imperios necesar să se descopere subiecte generale, care să dea o șansă la perenitate operei teatrale.

Teatrul politic trebuia să-și găsească forma, expresia și forța, „fără rafinamente și fără căutări psihologice”<sup>246</sup>, evitând drama intimă. El era deschis autorilor, capabil să surprindă „dramaturgia fenomenelor celor mai simple și mai complexe ale vieții”<sup>247</sup>.

La noi, teatrul politic era mult mai bine conturat (1975), dar Horia Lovinescu, arătându-și zelul, avertiza că exista un mare pericol: acela ca marile „realizări” ale partidului să fie tratate conformist, fără vitalitate de către scriitori și oamenii teatrului și să inducă spectatorilor o stare de indiferență. El reclama ca teatrul „actual” al momentului acela să îndeplinească o serie de reguli pentru a se evita acordarea acestei „înalte” titlaturi unor texte mediocre: să „preîntâmpine”<sup>248</sup> contradicțiile sociale pentru a nu ajunge în pragul antagonismelor, să

---

<sup>244</sup> Horia Lovinescu, *Teatrul politic contemporan*, în *Teatrul*, nr. 7, iulie 1975, p. 10.

<sup>245</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>246</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>247</sup> Ibidem.

<sup>248</sup> Ibidem, p. 12.



intereseze masele, să angajeze direct și dureros, să fie expresia unor autori martori cinstiți ai vieții comuniste.

Dramaturgia lui Horia Lovinescu rulează pe două direcții pe care a dorit să le topească într-o sinteză, pentru că erau prea net delimitate: pe de o parte, teatrul realist psihologic, iar, pe de altă parte, teatrul cu semnificații generale.

Prima direcție, pe care nu a abandonat-o niciodată, „se înșurubează”<sup>249</sup> mai ușor pe realitatea cotidiană, după cum este evident în *Lumina de la Ulmi*, *Citadela sfărâmată*, *Surorile Boga și Febre*. Pentru a face elogiul ideologilor, mărturisirea servil, în 1974, despre această formulă estetică, cât era de „aptă pentru a exprima realitatea pe care secolul al XX-lea a pus-o în fața omului modern”<sup>250</sup>. De la aceste piese, Horia Lovinescu a trecut la *Hanul de la răscruce* și *Omul care și-a pierdut omenia*, în care, pentru a evita eventualele acuze de trădare estetică și politică, garantează că a inserat elementul politic, în baza căruia putea fi păstrat pe scena teatrului românesc.

„Teatrul cu semnificații mai generale”<sup>251</sup> reprezintă a doua direcție în care autorul mărturisește că se regăsește cu adevărat pentru că îi lasă libertatea de a discuta „problemele omului nostru în măsura în care el este și un cetățean al întregii lumi”<sup>252</sup>. În 1970, făcea, în legătură cu aceste direcții ale scrisului său, o mărturisire în care se întrevede sinceritatea traumatizată, ținând cont de obligativitatea sa ca scriitor în comunism, dar necesară pentru a putea continua colaborarea: „Esențial este să rămâi fidel datelor tale interioare, permițându-ți oricâte experiențe de construcție”<sup>253</sup>.

Această a doua direcție prindea contur prin preferința dramaturgului pentru parabolă prin capacitatea de a surprinde confruntări cu rezonanțe tot mai ample și capacitatea de a acoperi realități variate ale epocii lor. În structurile ibseniene, nu se puteau plia atâtea intenții vizate de dramaturg, prin faptul că aduceau în scenă conflicte prea particulare. În 1974, oferea contemporanilor o cheie de interpretare care să-i permită continuarea pe acest drum artistic ce îl împlinea: „Mă consider un autor al actualității, chiar atunci când unele dintre piese au un caracter metaforic, de parabolă.”<sup>254</sup>. Conștient că teatrul românesc trebuia să fie supus normelor transparenței realismului socialist, își flagela singur textele în mod oficial, înaintea criticilor

<sup>249</sup> Dinu Kivu, *Fidel mie însumi*, în *Contemporanul*, nr. 45, 6 noiembrie, 1970, p. 4.

<sup>250</sup> Dan Manolescu, *Mă consider un autor al actualității*, în *Argeș*, nr. 7, noiembrie 1974, p. 10, în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 151.

<sup>251</sup> Dinu Kivu, *Fidel mie însumi*, în *Contemporanul*, nr. 45, 6 noiembrie, 1970, p. 4.

<sup>252</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>253</sup> Ibidem.

<sup>254</sup> Dan Manolescu, *Mă consider un autor al actualității*, în *Argeș*, nr. 7, noiembrie 1974, p. 10, în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 155.

politrucci, pentru a reduce din eventuala lor diatribă. Anunța că parabolele sale, prin cultivarea simbolurilor și excesul ideatic și prin reducerea vitalismului, riscă să piardă o categorie a publicului.

Rămânea fidel (în 1982) acestei a doua direcții chiar dacă era clar într-o relație de incomunicare și cu publicul. Horia Lovinescu spera că publicul se va educa și va umple sălile și la spectacole montate pe textele sale. Era un vis umbrat de cruda realitate, el însuși făcând un amar inventar (a se vedea II.2. *Horia Lovinescu și întâlnirea cu teatrul*).

Până spre sfârșitul activității creatoare, a fost apăsător de faptă sa de la începutul carierei când a făcut concesii „pentru care îmi mușc degetele și acuma”<sup>255</sup>, declara Horia Lovinescu în 1981. Îl nemulțumea că fusese încadrat de critica literară într-o categorie care știa că nu-i era aproape de suflet, cea a scriitorilor de observație a realității imediate, supuse factorului politic. Se simțea, cu adevărat, liber în piesele intelectualiste ca *Omul care și-a pierdut omenia*, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* și *Paradisul*.

Ajunsese, prin opera *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, la un nivel de mulțumire prin sinteza reușită între generalizare și senzația de viață. Considera că toate piesele, inclusiv cele mai puțin reușite, au fost necesare aceluia triumf, pe care îl intuia singular în viața sa: „Cu cât scrii mai mult, cu atât înveți să scrii”<sup>256</sup>.

În 1982, în ajunul stingerii sale, se relua discuția asupra celor două direcții ale lui Horia Lovinescu într-un articol în care Valentin Silvestru sintetiza modul de receptare al dramaturgului de critică: pe de o parte, realismul lui Lovinescu oferă deschidere foarte mare pentru a asimila o imagine completă asupra realității, iar, pe de altă parte, teatrul parabolă era considerat cu potențial restrâns și mai puțin deschis către public. În fața unei asemenea percepții critice, Horia Lovinescu se vede pus în situația de a nega caracterul de piesă parabolă textului *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* sub pretextul că nu conține, așa cum reclamă orice parabolă, o morală cu specific didactic.

Până la sfârșit, dramaturgul păstrează o relație de obediență față de critica de pe poziții comuniste, ajungând chiar să-i dea, în mod oficial, dreptate cu privire la specificul textelor sale care primiseră, la început, statutul de „piese de idei”, respins categoric de Lovinescu. Dramaturgul își făcea *mea culpa* înțelegând, mai târziu, pentru liniștirea vigilenței comuniste, că orice piesă, chiar și o parabolă, trebuia să se creeze cu observație realistă, ceea ce era un

---

<sup>255</sup> Paul Tutungiu, *O convorbire cu Horia Lovinescu*, în *Teatrul*, anul XXVI, nr. 1, ian. 1981, p. 40-48 în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 181.

<sup>256</sup> Paul Tutungiu, *O convorbire cu Horia Lovinescu*, în *Teatrul*, anul XXVI, nr. 1, ian. 1981, p. 40-48 în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 182.

paradox. De aceea, își reproșa că *Hanul de la răscruce* ducea lipsă de „organicitate dintre idee și observația realistă”<sup>257</sup>.

Piesele acestea considerate de unii filozofice, ateatrale, riscau mult în momentul montării să fie ori tratate într-o „materialitate brută (...) de un naturalism foarte neplăcut”<sup>258</sup>, ori să accentueze recitaluri devitalizante.

În privința direcțiilor, a mai existat o a treia care nu s-a configurat până la capăt și anume: teatrul absurd. Mărturisea că alesese și această variantă pentru a demonstra că este capabil să se adapteze noilor tendințe, dar a trebuit să-l abandoneze, căci nu l-a simțit aproape de sufletul său.

Și teatrul boulevardier a fost pentru Horia Lovinescu o opțiune, spre sfârșitul vieții, pe considerentul că, având o tradiție în Anglia, America și Franța, oferea o terapie necesară și de bună calitate spectatorului, cu condiția să nu fie vulgar și să nu trateze frivol tema politică. Dacă, în alte condiții, critica și publicul boicotau împreună teatrul abstract al lui Horia Lovinescu, el se baza pe faptul că, în condițiile în care ar scrie teatru boulevardier, ar fi sancționat doar de critică.

Când îl părăsea teama de politic, Horia Lovinescu avertiza că o eventuală „recrudescență dogmatică”<sup>259</sup> la început de deceniu al IX-lea (1982) ar putea să diminueze numărul scriitorilor de teatru.

Pentru teatrul viabil, Horia Lovinescu încuraja apelul la tradiție, sprijin în toate etapele, precizând că ea trebuie să fie „asimilată, continuată și fertilizată”<sup>260</sup>.

Avea grijă să nu se declare urmaș cultural al lui Eugen Lovinescu sau în legătură cu Anton Holban și Monica Lovinescu. Declarațiile de renegare erau clare și oficiale: „E adevărat, m-am născut într-o atmosferă intelectuală. Dar n-am simțit niciun moment că am datoria morală să continuu o tradiție. Am fost puțin marcat de familie”<sup>261</sup>.

Prețuia pe Brecht, Samuel Beckett, Eugen Ionescu, teatrul absurdului pentru că au determinat arta spectacolului. Ei au fost dintre puținii scriitori care au așezat regizorii în urma

<sup>257</sup> Valentin Silvestru, *Dovada personalității unui scriitor se află în cele două-trei motive esențiale care îl interesează*, în *România literară*, 28 octombrie 1982, p. 12.

<sup>258</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>259</sup> Valentin Silvestru, *Dovada personalității unui scriitor se află în cele două-trei motive esențiale care îl interesează*, în *România literară*, 28 octombrie 1982, p. 12.

<sup>260</sup> Dan Manolescu, *Mă consider un autor al actualității*, în *Argeș*, nr. 7, noiembrie 1974, p. 10, în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 153.

<sup>261</sup> George Arion, *Un an admirabil pentru teatrul românesc*, în *Flacăra*, 9 august 1979, p. 6.

lor. Știa însă că resursele de inovare sunt limitate și că cei care nu sunt la fel de talentați nu pot cere această subordonare, învățând arta conviețuirii cu regizorul, scenograful și actorii.

Relația scriitorilor de teatru cu regizorii trebuia, potrivit lui Horia Lovinescu, să fie condiționată doar de criteriul valorii: dacă scriitorul este talentat, regizorul trebuie să se subordoneze textului care îi va fi sprijin în montare, dar, dacă regizorul este mai inspirat (ca Peter Brook) decât scriitorul, textul poate să aibă nevoie de ajustări. Nu era, însă, de acord cu adăugarea de text din partea regizorului, ci doar cu potențarea mesajului prin simboluri și printr-un joc mai expresiv al actorilor.

Constata că scriitorii de teatru în viață nu prea erau reluați după premiere și, din cauza aceasta, nu erau tratați cu variate tehnici de spectacol. I se părea just ca autorul de text dramatic să fie consultat de regizor, scenograf, interpreți, pentru că știe anumite intenții care nu sunt clare în text. Despotismul era, din ce în ce mai mult, o caracteristică a regizorilor care preferau, pentru a nu colabora cu autorii contemporani, să monteze piese clasice. Mai mult, regizorii, pentru a-și impune viziunea asupra spectacolului, ofereau actorilor textul fără indicațiile scenice scrise de autor.

Horia Lovinescu făcea o delimitare clară între dramaturgia română și cea universală, în aceasta din urmă, constata intrarea într-un con de umbră a brechtianismului, a autorilor englezi și a teatrului absurdului, în timp ce teatrul românesc era văzut ca inepuizabil. După seria triadelor (Lucia Demetrius – Baranga - Davidoglu; Baranga – Lovinescu - Everac; Sorescu – D. R. Popescu - Guga), dramaturgia română nu se mai putea limita la astfel de serii, căci numărul autorilor valoroși era cu mult mai mare.

În dramaturgia mondială, un element care influența criza teatrului, mai precis, a textului literar, era publicul, care prinsese gustul spectacolelor impresionante de la campionatele de fotbal și până la aselenizare. Spectacolul de teatru a devenit mai mult vizual, mai violent, mai lipsit de subtilități, creând o „comuniune animală, o comuniune fizică între spectatori”<sup>262</sup>.

Textul dramatic trebuia să fie scris de autor cu gândul de a deveni un spectacol care să placă, pentru că arta spectacolului influențează evoluția scriiturii.

Dintre școlile de teatru, prefera pe cea din Anglia, pentru că tradiția ajută pe oamenii de teatru de după al doilea Război Mondial, întâlnind acolo o reușită sinteză între tradiție și inovație.

---

<sup>262</sup> Paul Tutungiu, *O convorbire cu Horia Lovinescu*, în *Teatrul*, anul XXVI, nr. 1, ian. 1981, p. 40-48 în Aurel Sasu; Mariana Vartic, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996, p. 172.

Critica literară s-a ocupat de încadrarea lui Horia Lovinescu în diferite tipologii și cea mai frecventă a fost cea a teatrului de idei, considerându-l un urmaș al lui Camil Petrescu. Prin „critica vitriolantă”<sup>263</sup> împotriva burgheziei și prin condiția artistului care se angajează, alături de popor, pentru îndeplinirea scopului general, se permitea apropierea dintre opera lui Horia Lovinescu și opera *Bălcescu*, mai mult decât de *Jocul ielelor* și de *Danton*. Dramaturgul postbelic respingea, în momente succesive, această variantă. În 1972, considera că această formulă îi era străină și că mai mult complică fenomenul literar decât să-l limpezească. Deși teatrul său are „tensiune intelectuală mai pronunțată, o încărcătură ideatică mai mare decât încărcătura sentimentală, afectivă”<sup>264</sup>, nu credea că ajunge la nivelul teatrului de idei.

Aceeași încadrare, din partea unui alt publicist, George Arion, peste câțiva ani, în 1979, era întâmpinată de Horia Lovinescu tot cu neacceptare. Dramaturgul reacționează cu un răspuns bogat vrând, dinadins, să inhibe, pe viitor, fixarea lui în acea zonă pe care o considera periculoasă. În acele timpuri, teatrul trebuia să fie dinamic, accesibil, aderent la realitatea imediată, ori acea înrămare în formula camilpetresciană îi putea face foarte mult rău. Sancționa pe toți criticii care făcuseră acest lucru și explica faptul că un astfel de teatru nu s-ar fi putut juca având atâta succes. Știind că apărătorilor comunismului le repudia literatura împletită cu altă filozofie decât cea leninist-marxistă, Horia Lovinescu își subaprecia opera declarând că nu a folosit ca sursă de inspirație acest domeniu.

A fi scriitor reprezenta pentru Horia Lovinescu crearea a două structuri ce funcționează fie paralel, fie prin întrepătrundere, prin substituție, construind un sens la vedere și altul ascuns, unul obiectiv și altul subiectiv. Pentru dramaturgul Horia Lovinescu, ideea retragerii autorului din operă este inadmisibilă, pentru că ea străpunge ziduri ale inconștientului care trezesc atitudinile ce se ascund, apoi, în operă. Un grad de subiectivitate se întrevede mereu, chiar de la preferința pentru un anumit subiect sau temă și, mai apoi, către tratarea lor care reclamă angajare lucidă, rezolvare estetică și morală, pentru a ajuta publicul, dar, întotdeauna, și pe dramaturg. Exemplificarea a fost realizată pe textele cunoscute: *Citadela sfârâmată* și *Moartea unui artist*. Dorința interioară a dramaturgului de a se elucida cu privire la adevărata valoare a „citadelii” burgheze a declanșat proiectul piesei din 1955. Scriind, i se revela caracterul vetust al mentalității burgheze ale cărei ziduri fuseseră benefice câteva secole în urmă, când au apărut ființa umană în exodul ei din mediul rural către burgurile secolului XI-lea până în secolul al XIX-lea. În lumina noii ordini comuniste, burgurile apărau o ordine care favoriza, pe de o parte, și discrimina, pe de altă parte, pe considerente deloc obiective. Se perpetua, din generație în

<sup>263</sup> Ștefan Bălan; George Ivașcu; Ilie Murgulescu, *Momente ale revoluției culturale din România*, Editura Științifică, București, 1964, p.198.

<sup>264</sup> Ileana Corbea, *Cu Horia Lovinescu din nou în Arcadia*, în *Astra*, mai 1972, p. 1.

generație, o separare jignitoare pentru cei care erau în afara zidurilor. Trăind izolat, lumea citadelei pierdea controlul asupra lumii din exterior care se coagula tot mai numeroasă și mai puternică, instituind o nouă ideologie care începea să lovească, temerar, în zidurile fortificate. Aseziul a zdruncinat fortăreața crezută inexpugnabilă, a provocat o ciocnire atât de puternică de idei încât nu a mai rămas cărămidă peste cărămidă, cu atât mai mult cu cât rândurile comuniste au crescut și prin adeziunea voluntară a unor foști burghezi. Conștiința sa trecea și ea printr-un proces obligatoriu și urgent de reconfigurare, abjurarea de la lumea originară avea valoare imperativă. Așa se explică alunecarea lui Matei spre sinucidere, în realitate, o soluție fratricidă, din punctul de vedere al autorului, pentru cei care nu puteau merge mai departe în istorie. Dramaturgul avea să declare, în 1964, referind-se la acest aspect al piesei: „Pe Matei, l-am spânzurat nu pentru satisfacția publicului, ci pentru a mea personală”<sup>265</sup>. De la Horia Lovinescu, se așteptau gesturi și opere care să fie realizate cu mult mai mult zel decât ceilalți scriitori, căci la el apăsa, ca o suspiciune greu de anulat vreodată, originea burgheză și activitatea disidentă a Monicăi Lovinescu. Scria, așadar, pentru autoeducare, pentru a ascunde cât mai adânc în structura sa nimbul meditației și al scepticismului, și pentru a arăta noului regim *omul nou* Horia Lovinescu.

Și în cazul piesei *Moartea unui artist*, dramaturgul rezolvase două direcții fundamentale: una exterioară, legată de un nou angajament prin care afirma condiția artistului în societatea comunistă cu responsabilitate de natură politică și cea de-a doua, legată de o neliniște personală provocată de nevoia unei meditații profunde asupra morții care să-l pregătească și să-l vindece.

Teatrul lui Horia Lovinescu era, în spiritul impus tuturor artiștilor, militant și, deci, polemic. Dramaturgul uimea prin declarația din 1964, din articolul *Cu Horia Lovinescu despre Umanismul nou în dramaturgie*, în care mărturisea că cei mai mari „dușmani” cu care s-a confruntat au fost cei subiectivi, personali, care erau la baza formării sale sociale, culturale, prin originea burgheză lovinesciană: „poncife sentimentale, morale, intelectuale, care-mi deformau optica realistă asupra lumii”<sup>266</sup>. Dezvăluia culisele acelei lupte interioare pentru a reuși să privească polemica tipică operei comuniste de pe pozițiile cel puțin obiective, dacă nu chiar de pe pozițiile unui partizan ardent.

Peisajul dramaturgic în care scria Horia Lovinescu s-a schimbat în intervalul celor trei decenii, astfel încât dramaturgul observa, în 1970, o evidentă trecere de la o dramaturgie angajată, puternic interesată de marile probleme ale momentului către o dramaturgie în care aceste aspecte ocupau un loc secundar, fără a se putea vreodată extirpa din structura textului.

<sup>265</sup> T. Z., *Cu Horia Lovinescu despre Umanismul nou în dramaturgie*, în *Teatrul*, nr. 6, iunie 1964, p. 65.

<sup>266</sup> T. Z., *Cu Horia Lovinescu despre Umanismul nou în dramaturgie*, în *Teatrul*, nr. 6, iunie 1964, p. 67.

Dramaturgul numea „atenuare”<sup>267</sup> această evoluție care era semnul unei discrete însănătoșiri, recuceriri timide din teritoriile estetice. Horia Lovinescu găsea circumstanțe atenuante caracterului tezist, necesar imediat după instalarea comunismului la noi, când conflictele între vechi și nou erau atroce. Dacă, imediat după 1948, adeziunea la comunism putea însemna moartea din partea adversarilor, deja, după un deceniu, statutul de comunist, impus tuturor românilor, era destul de răspândit și nu mai putea fi punct de interes pentru public. Teatrul trebuia doar să anticipeze și să militeze pentru comunism, dar, îndeplinindu-și marile obiective, se putea diminua problematica politică, lăsând loc altor aspecte ale vieții moderne. Curajos, dramaturgul preciza că sloganurile și simplificările cerute de realismul-socialist au afectat relația scriitorilor cu textul literar. Asigura pe cei care monitorizau viața teatrului că înlăturarea de poncife nu va distanța dramaturgia de realitate care doar este mai subtil ascunsă în text.

În plus, dramaturgia de la 1970 marca un evident progres și printr-un „real proces de universalizare”<sup>268</sup> obținut prin legătura scriitorilor cu alte scene ale lumii. Horia Lovinescu dorea să afirme astfel că teama comunismului cu privire la deschiderea către celelalte literaturi nu este îndreptățită, căci scriitorii români nu uită că axul oricărui text literar trebuie să fie tribut comunismului.

Era dezamăgit că textele începeau să fie căutate tot mai puțin de cititori și de regizori care le considerau doar puncte de plecare pentru spectacolele lor.

Actul creației îi era lui Horia Lovinescu greu de explicat în privința etapei incipiente; pleca de la schițe, notițe, planuri, dar îi era anevoios să își amintească ce a fost înainte de acestea. Autorul încerca o explicație logică considerând că ar trebui, până la marele șantier al scrierii unei piese, ca ideea dramatică să fie provocată de o emoție. Mărturisirea că, uneori, ideea textului i se revela bine încheată și că, apoi, căuta el elementele capabile să o transpună pe scenă. Nu făcea niciodată aceeași călătorie spre piesele sale, se lăsa purtat de variate elemente care să-l influențeze, nu doar ideatice, ci inclusiv concrete. Spre exemplificare, Horia Lovinescu amintea elementul care l-a inspirat să scrie piesa *Omul care și-a pierdut omenia*: spațiul scenic. Nu pornise până atunci de la scenă spre idee și, tocmai de aceea, era entuziasmat. O scenă goală, cu adâncimea și lățimea ei puteau crea un efect extraordinar potențând textul, rezultat artistic descoperit fiind spectator la *Berliner Ensemble*.

Înlănțuirea sugestiei, ideea, subiectul nu erau la îndemâna scriitorului, nu putea explica cum se făcea trecerea de la un nivel la altul, dar, dacă ideea ajungea, la un moment dat, să fie captată în două-trei fraze, ea se fixa definitiv în memoria scriitorului. Erau situații când ea se

<sup>267</sup> Dinu Kivu, *Fidel mie însumi*, în *Contemporanul*, nr. 45, 6 noiembrie, 1970, p. 4.

<sup>268</sup> Dinu Kivu, *Fidel mie însumi*, în *Contemporanul*, nr. 45, 6 noiembrie, 1970.

cuibărea undeva, neștiută, și, un anumit context o ajuta să se trezească și să se dezvolte. Atunci, pentru că răspundea și unei dorințe interioare, ideea făcea pasul important spre literatură.

Comuniunea *observație-idee* era numită de Horia Lovinescu *sinteză*. Nu agrea teatrul gazetăresc și, de aceea, produsul său artistic căpăta contur din ecourile profunde pe care le declanșa evenimentul în conștiință. Focalizarea se face pe răspunsul la eveniment, nu pe eveniment, lăsând a se înțelege că *ideea*, elementul central al dramaturgiei sale, este „saturată de viață și cunoaștere”<sup>269</sup>.

Eroul principal al lui Horia Lovinescu este o opțiune influențată de contextul postbelic care promovează un anumit model uman; eroul său trăiește în puternică interacțiune cu realitatea, cu problemele contemporane, cele mai stringente, dându-le o notă generală. Se temea, prin aceste direcții, să nu ajungă să obțină personaje simbolice, adică inconforme cu ideologia comunistă. Caracteristica dominantă a eroului dramaturgiei sale, gândit ca reprezentant al vremurilor acelora, era „omenia dezvăluită, demistificată de toate poncifurile burgheze care au năclăit-o înainte”<sup>270</sup>. Vremurile în care trăiește eroul său sunt marcate de conflicte pe care trebuie să învețe să le surmonteze prin simplificare și adaptare activă, respingând adaptările pasive, formale. Portretul eroului său se distingea clar și din opere, dar și din interviurile în care el demonstrează coerență: „Îmi doresc eroul lucid, dezvăluit de tenebre și psihisme, încrezător în rațiunea și în puterile lui, purtător al câtorva virtuți fără de care însăși noțiunea de om este goală de conținut – în principal, simțul responsabilității și, implicit, al solidarității umane, însă nu la modul sentimental și filantropic, ci conștient, viril, activ”<sup>271</sup>.

În această coordonată de construcție a sensului textelor dramatice, Horia Lovinescu se implica respectând verosimilul și veridicul, ca act de probitate artistică. Realitatea îi oferea o paletă vastă de tipuri umane, pe care, el, ca scriitor, era obligat să le cunoască de aproape. Fiind contemporan aderent la valorile noii lumi, trebuia, prin decantare, ținând cont de direcțiile politice oficiale, să selecteze personajele reprezentative ale acelor vremuri și să le transforme în eroi ai scenei teatrale. La unele întrebări lansate de acești eroi, răspunsurile nu vin niciodată, rămânând pentru spectator temă pentru sine.

Ideea era atât de importantă la Horia Lovinescu, încât ea premergea și imaginea eroului care devenea o opțiune ulterioară. Dramaturgul respingea programatic această ordine a operațiilor de creație care era specifică naturalismului.

---

<sup>269</sup> T. Z., *Cu Horia Lovinescu despre Umanismul nou în dramaturgie*, în *Teatrul*, nr. 6, iunie 1964, p. 66.

<sup>270</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>271</sup> Ibidem, p. 67.



Eroul teatrului de după al doilea Război Mondial avea misiunea oficială de a fi reper pe scenă pentru omul modern din sala de teatru, oferindu-i, „de pe pozițiile umanismului comunist (...) noi puncte cardinale în existență”<sup>272</sup>. Viața omului nou era deplânsă de dramaturgul convertit care constata că era expus la o aprigă luptă cu forțele burgheze care cedau cu greu. Eroul de pe scenă trebuia să fie cu un pas înainte spectatorului, să-i arate toate laturile adversarului social-politic, ale burghezului, și să-l anihileze cu argumente. De aici, derivă „frumusețea literaturii comuniste”<sup>273</sup>, afirma dramaturgul, din prezentarea binelui și răului contemporan și sentimentul de răspundere pe care îl avea eroul comunist.

Eroul lui Horia Lovinescu are o imagine recurentă căreia îi face analiza printr-un filtru tematic și printr-un filtru al modalităților de creație. În mare, el apare în două ipostaze: cea a intelectualului de după al doilea Război Mondial și cea a eroului din textele abstracte în care i se alocă sensuri mai generale pentru a exprima condiția umană. Se poate vorbi, așadar, de o elasticitate pe care o dobândește eroul acestui dramaturg de a ieși dintr-un specific social și temporal. Redactorul Maria-Luiza Cristescu îl interviewa pe Horia Lovinescu, în 1967, dacă există o intenție în omniprezența aceluiași tip de erou în piesele publicate din 1953 până la momentul interviului. Dramaturgul explica faptul că nu există o premeditare în această privință, dar că este preocupat de o serie de teme și motive pe care dorește să le aprofundeze și aceasta ar explica și recidiva sa. Susținea atunci că, în artă, marii artiști sunt conduși de un număr limitat de idei-forță și chiar că numărul, mulțimea ideilor creative, a matricelor i se părea „suspectă”<sup>274</sup>. Accepta că eroul principal al pieselor sale devine calea sigură prin care se pot descoperi motivele sale dominante, că, sub masca tuturor personajelor sale, la un loc, se găsește un singur erou.

Lumea teatrului nu i se părea, la vremea aceea, dirijată de o anumită școală, constata că există autori proeminenți, cu exercițiul lor, dar niciunul nu era „un mare arhitect care să ordoneze și să facă sinteza elementelor, atât de disparate, dar atât de interesante ale teatrului”<sup>275</sup>.

Înnoirea teatrului se putea realiza, potrivit lui Horia Lovinescu, și prin apelul la drama istorică pe care dorea să o scoată din inerția romantică, din clișeizare. Mijloacelor de exprimare ale secolului al XIX-lea, Horia Lovinescu le găsește expresia naturală, autentică din care lipsește fastuosul artificial. Concizia, extragerea neologismelor, evitarea tiradelor sunt intervenții care trebuie să apropie scena de spectatori. Modernizarea nu era înțeleasă de

<sup>272</sup> T. Z., *Cu Horia Lovinescu despre Umanismul nou în dramaturgie*, în *Teatrul*, nr. 6, iunie 1964, p. 67.

<sup>273</sup> Idem.

<sup>274</sup> Maria-Luiza Cristescu, *Cu Horia Lovinescu*, în *Amfiteatru*, anul II, nr. 18, iunie 1967, p. 298.

<sup>275</sup> T. Z., *Cu Horia Lovinescu despre Umanismul nou în dramaturgie*, în *Teatrul*, nr. 6, iunie 1964, p. 68.

dramaturg în sensul excesului, dar avea o condescendență față de epocă a cărei atmosferă se reanima prin concizia elementelor menite să ordoneze textul totuși.

Dintr-un spirit polemic, Horia Lovinescu crea noul, cum s-a întâmplat și cu întoarcerea către istorie, vrând să demonstreze această ipoteză, că teatrul istoric românesc se poate înnoi. Există o mare liniște chiar pe care o oferă scriitorului istoria care a lăsat timpul să lucreze cu efect decantator asupra personalităților de altădată: „Personajele istoriei sunt foarte bine filtrate de timp, a rămas numai esența, eroii ni se comunică azi cu sensuri multiple”<sup>276</sup>.

În privința aprecierii operei personale, se apăra de sentimentalisme și căuta să nu aibă favorite. În 1964, declara că are „oarecare respect pentru eroul din *Omul care și-a pierdut omenia*”<sup>277</sup>. De altfel, în mod insolit, nu dorea să scrie vreodată opera care să-i placă întru totul, intuind că, după acea culme creativă, nu va putea continua pe calea artei. Altă dată, în 1967, la întrebarea firească pentru un redactor la o revistă de literatură, cu privire la opera preferată a dramaturgului, Horia Lovinescu șoca prin declarația: „Din păcate, multe lucruri pe care le-am scris nu-mi plac. Ce-ar fi să mă menajați și să vă mulțumiți cu această mărturisire?”<sup>278</sup> Dar, în 1972, declara hotărât că piesa care corespundea valorilor sale, până atunci era *Cain și Abel* și *Omul care și-a pierdut omenia*.

Ca dramaturg în comunism, trăia expus, la vedere, și era imposibil să scrie exact așa cum gândea și simțea. Compromisul inerent, pentru a scăpa de închisoare sau alte forme de penitență, îl obliga la promovarea unor modele străine valorii, aruncându-l anonimului, în viitor. A trebuit să-și însușească una din formulele literare cele mai nefericite create vreodată: realismul-socialist, disprețuit atunci de cei care ținteau originalitatea și la care nimeni nu s-a mai întors, după prăbușirea comunismului în România, decât în sens documentar. S-a străduit să creeze și în spiritul care îl făcea fericit, luptând din greu cu detractorii care-i înțelegeau strategia de a se retrage din zona sarcinilor față de partid. Concesia a dezvoltat un dublu limbaj al dramaturgului: cel disimulant, vocal, oficial și cel autentic, codat, intim. Evaluat, din acest punct de vedere, putem înțelege că Horia Lovinescu, cel adevărat, nu trebuie căutat în declarațiile sale din jurnalele timpului, ci, mai degrabă, în operele sale care îi permiteau, prin cultivarea simbolurilor, a metaforelor și parabolilor, să mărturisească protestul față de o lume strâmb întocmită și, cel mai important, să ni-l arate pe dramaturg în toată naturalitatea sa, neîncătușat.

<sup>276</sup> Sânziana Pop, *De vorbă cu dramaturgul Horia Lovinescu*, în *Luceafărul*, anul X, nr. 8, 25 februarie 1967, p. 1.

<sup>277</sup> T. Z., *Cu Horia Lovinescu despre Umanismul nou în dramaturgie*, în *Teatrul*, nr. 6, iunie 1964.

<sup>278</sup> Maria-Luiza Cristescu, *Cu Horia Lovinescu*, în *Amfiteatru*, anul II, nr. 18, iunie 1967, p. 298.

### **III.2. *Lumina de la Ulmi* - primul angajament al lui Horia Lovinescu în realismul socialist**

Originea burgheză a lui Horia Lovinescu i-a fost piedică dificil de trecut în momentul în care a dorit să se angajeze pe calea dramaturgiei. Mulți îl considerau un intrus în rândul noii ordini („Acești confrăți au vrut să mă îngroape de la debut.”<sup>279</sup>) și, de aceea, prin efortul său literar de aderare, trebuia să convingă pe toți detractorii că va desfășura o activitate puternică pentru „veștejirea racilelor vechiului regim”<sup>280</sup>. Scrisul era pentru el o pasiune atât de mare încât l-a determinat să adere la o asemenea concesie, scoțându-l de pe făgașul canonului interbelic modernist și direcționându-l către literatura comandată oficial.

Dramaturgia deceniului al cincilea era puternic încercată de agresiunea timpului și a politicului. Pe de o parte, mari dramaturgi ai epocii interbelice treceau în neființă (V. I. Popa, G. M. Zamfirescu, Liviu Rebreanu, Mihail Sebastian), iar, pe de altă parte, cei cu experiență recurgeau la tăcere, refuzând înregimentarea precum: George Ciprian, Lucian Blaga și Camil Petrescu. Dar ideologia comunistă nu era interesată de valoarea artistică a operelor pe care le reclama, ea urmărea doar crearea unui „detașament” mulțumitor de dramaturgi care să răspândească schimbările de la nivel politic. Pentru ca demersul să fie mai atractiv, se slujea de o imaginară legătură cu „tradiția revoluționară pașoptistă”<sup>281</sup>, urmărind, potrivit lui Mihail Davidoglu, „transformarea teatrului într-un bun al oamenilor muncii, înnoirea repertoriului, baza ideologică artistică a artei teatrale”<sup>282</sup>. Nu întârzie să apară un val de aspiranți la statutul de dramaturgi, mulți fiind, ulterior, înghițiți de anonimat: Mircea Ștefănescu (*Micul infern*, 1948), Mihail Davidoglu (*Omul din Ceatal*, 1948; *Minerii*, 1949), Aurel Baranga (*Iarbă rea*, 1949), Camil Petrescu (*Bălcescu*, 1949), Lucia Demetrius (*Cumpăna*, 1949), Victor Eftimiu (*Haiducii*, 1949), Mihail Davidoglu (*Cetatea de foc*, *Nunta*, 1950), Cezar Petrescu și Mihail Novicov (*Nepoții gornistului*, 1952), Maria Banuș (*Ziua cea mare*, 1951), Lucia Demetrius (*Vad nou*, 1951; *Oamenii de azi*, 1952), Tudor Șoimaru (*Afaceriștii*, 1952), Sanda Diaconescu, Sergiu Dumitrescu și Puiu Maximilian (*Pacea interzisă*, 1952), Adrian Rogoz și C. Constantin (*Martin Rogers descoperă America*, 1953) și Mircea Ștefănescu (*Matei Millo sau Căruța cu paiate*, 1953). Cu tot acest spor, tot nu se crease o dramaturgie mulțumitoare pentru realismul socialist, după cum constatăm din critica lui Mihail Davidoglu din ianuarie

---

<sup>279</sup> Eugen Dimitriu, *Lovineștii*, Editura Spiru Haret, Iași, 2001, p. 105.

<sup>280</sup> Romulus Diaconescu, *Dramaturgi români contemporani*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1983, p. 9.

<sup>281</sup> Nicolae Barbu, *Momente din istoria teatrului românesc*, Editura Eminescu, București, 1977, p. 266.

<sup>282</sup> Mihail Davidoglu, *Pe drumul unei dramaturgii realist socialiste*, în *România liberă*, anul XI – nr. 2583, 21 ianuarie 1953, p. 3.

1953 în *România liberă*: „Cu toate succesele dramaturgiei noastre, n-am reușit încă să creăm acel personaj care să întrunească trăsăturile tipice ale omului nou. Este sarcina principală a teatrului nostru – și, în primul rând, a dramaturgilor – să realizeze pe scena românească figura acestui erou care în realitate trăiește, creează, iubește, învață, devine pe zi ce trece mai complex.”<sup>283</sup>. Mai era, așadar, loc pentru alți dramaturgi care să exerseze noua tehnică. Pe acest fundal de nemulțumire, Horia Lovinescu debuta în iunie 1953 cu textul *Lumina de la Ulmi* părănd că vrea să rezolve o solicitare oficială.

Într-adevăr, *Lumina de la Ulmi* preia clișeele dramaturgiei dintre 1948 până în 1953, devenind încă o dovadă a faptului că libertatea de exprimare fusese abolită de comunism, sabotând posibilitățile de manifestare a originalității.

Piesele înregimentate, ca *Bălcescu* de Camil Petrescu, promovau atașamentul intelectualului față de lumea muncitorilor și a țăranilor, promovându-i ca eroi mesianici. Legătura dintre ei trebuia să aibă puterea Societății pașoptiste, *Dreptate și Frăție*, capabilă să creeze încredințarea care l-a călăuzit și pe protagonistul dramei lui Camil Petrescu, Nicolae Bălcescu, ce hotărâse că trebuie să organizeze „o revoluție menită să întoarcă crugul istoriei românești.”<sup>284</sup> Spre deosebire de Bălcescu, Emil Comșa este „scriitor talentat, dar cu mari lipsuri ideologice”<sup>285</sup> și, doar după o importantă serie de acțiuni prin care i se dezvăluie chipul burgheziei, aderă, din proprie voință, mișcării proletare, hotărând să scrie „fără scornituri” [Lovinescu, LU, p. 88]. Mult timp, conform doctrinei comuniste, Emil Comșa se pierde, în labirintul artei moderniste, fiind lipsit de dârzenia lui Bălcescu ce declara: „Aș vrea să mai trăiesc numai alți zece ani și voi răsturna putregaiul lor cum întoarce un fier de plug câmpul întelenit de mărăciniș.”<sup>286</sup>

În lumea nouă, intelectualii erau primiți doar dacă abandonau idealismul steril și interveneau, prin maximă mobilizare, în transformarea societății. Eroul lui Camil Petrescu știa că doar perseverența și predispoziția spre sacrificii vor elibera provinciile române de burghezie și de dominația otomană, pregătind multiple modalități de acțiune, fără a ști care va aduce triumful sigur: „Menirea noastră este numai să punem în mișcare mașina revoluției și s-o dirijăm... Căci pe urmă ea nu se mai oprește. Nu se știe care din scânteii va aprinde țara, dar țara nu așteaptă decât o scânteie ca să ia foc.”<sup>287</sup>

<sup>283</sup> Ibidem, p. 3.

<sup>284</sup> Camil Petrescu, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1959, p. 37.

<sup>285</sup> *Cronologia vieții literare românești*, perioada postbelică, V, 1951-1953, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2011, p. 423.

<sup>286</sup> Camil Petrescu, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1959, p. 34.

<sup>287</sup> Ibidem, p. 48.

Cu aceeași forță catalizatoare este investit și Emil Comșa din *Lumina de la Ulmi*, scriitorul de la care muncitorii uzinei de la Ulmi așteaptă noul său roman pentru a-i ajuta să descopere o nouă abordare asupra comunismului: „Un om ca tovarășul Comșa nu poate să meargă decât înainte. De ce i-a dat partidul și guvernul premiu? Să vezi câți oameni noi o să ne aducă cartea asta pe șantier și pe alte șantiere. E ca o mobilizare!” [Lovinescu, LU, p. 36]. Dar, față de Bălcescu, eroul care este determinat de la început pe calea marelui proiect național, Emil Comșa va ajunge la același nivel incandescent de dăruire cauzei comuniste numai când ea va fi pe punctul de a se năruși, chiar din cauza indolenței sale.

Prin imperativul „Construim fără burghezie...și împotriva ei.”<sup>288</sup>, lumea comunistă se înălța trufașă, nu fără a fi pândită de „sabotori”, o categorie umană bogat ilustrată în dramaturgia acestor vremuri. În piesa *Iarbă rea* de Aurel Baranga, savantul Bârlea conduce lucrările științifice în domeniul chimiei al căror rezultat pozitiv ar fi însemnat independența României în plan industrial. În caz contrar, România se transforma într-o piață de desfacere pentru un trust olandez care stăpânea controlul, la acel moment, asupra furniturilor de cositor. Piesa ilustra cum, numai prin colaborarea științifică româno-sovietică, puterile imperialiste occidentale puteau fi învinse. După 18 luni de cercetare, se descoperise soluția necesară, dar, punerea în practică se lovea mereu de o necunoscută. Cu o muncă suplimentară, minuțioasă, fiind reluate de multe ori toate etapele cercetării și etapele de fabricație, se descoperă că piedica provenea de la un membru al echipei de cercetare care era sabotor: Ioana, din neamul Bălenilor, urmașa unui fost boier arendaș, care, urmărind avantaje viitoare, se adaptase la normele noii lumi. Sabotajul ei trebuia să aducă grave sincope în procesul extracției minereului pentru ca, în final, olandezii să devină soluția salvatoare. Câștigul ei material ar fi fost atât de mare, încât i-ar fi permis să fugă din România comunistă. Cu tot efortul ei, acțiunea de uneltire a fost deturnată, căci „iarba rea care aprinde și întunecă mintea, o mătrăgună”<sup>289</sup> a fost descoperită și înlăturată.

Și piesele de teatru trebuia să îi facă pe dușmanii occidentali să înțeleagă că apărătorii comunismului sunt extrem de credincioși și vigilenți. Și piesa *Lumina de la Ulmi* arată adevărul pe care îl cunoșteau comuniștii: că tentativele capitalismului de a se infiltra nu se realizau doar de către cei din exterior, ci, mai surprinzător, chiar și de către elemente autohtone ce nu aderaseră autentic. Tocmai aceste elemente, „lupii în piele de oaie strecurați printre noi” [Lovinescu, LU, p. 57] (după cum îi denumește Vartic), aveau un potențial distructiv mai mare prin jocul dublu, greu de descoperit și anulat. Pe de o parte, construiau un comportament la

---

<sup>288</sup> Aurel Baranga, *Iarbă rea*, Editura de Stat, București, 1949, p. 61.

<sup>289</sup> Ibidem, p. 82.

vedere, de colaborare pentru a anula orice suspiciune comuniștilor și, pe de altă parte, un comportament secret prin care strângeau date pentru capitaliști în schimbul cărora puteau obține salvarea din Blocul Comunist.

În firul narativ, respectând adevărul legat de realitatea acelor timpuri, sunt inserate două tipuri de sabotaj: cel industrial și cel literar.

În *Lumina de la Ulmi*, mediul industrial, intrat, potrivit propagandei comuniste, pe făgașul evoluției, era periclitat de sabotorul Baziliade, „un adevărat businessman” [Lovinescu, LU, p. 39], marele capitalist interbelic, pe care dictatura legionară îl îmbogățise. Inginerul era un punct de comunicare cu cercurile politice occidentale care, în schimbul trădării valorilor comuniste, beneficia de importante avantaje, inclusiv șansa de a fi scos din lagărul comunist. Baziliade observa cum, încă din 1947, comunismul acaparase întreg sistemul, obligându-i pe susținătorii capitalismului să constate această expansiune. El considera că marile pierderi ale capitalismului erau cauzate de carențele burgheziei, după cum reproșează lui Nițescu și Spătaru: „În fiecare zi, un salt cumplit, un zid de oameni și de mașini se strâng în jurul nostru. Și voi? Sunteți cu toții niște lași, niște bicisnici, niște otrepe!” [Lovinescu, LU, p. 44].

Sabotajul literar este întrupat în piesă de Alice care, păstrându-și convingerile burgheze, în secret, învață, la exterior, să se adapteze în lumea comunistă. Păstrează cenaclul înființat dinaintea celui de-al doilea Război Mondial, fiind interesată să țină aproape pe scriitorii pe care îi ajutase să debuteze în interbelic, dar migraseră la noua ordine politică. În acele timpuri de profunde schimbări, ea nu poate fi radicală. Porțile Europei i se puteau deschide, dacă păstra legătura cu Baziliade, dar și România putea fi generoasă cu ea dacă dezvolta o relație, în spiritul comunist, cu Emil Comșa. Oscila între cele două alternative, vestul capitalist și estul comunist. Nu toți înțeleg acest joc dublu al lui Alice, cum se întâmplă cu Nițescu și Spătaru, numindu-l „un compromis moral” [Lovinescu, LU, p. 39]. Se poate întrevădea, în apropierea ei de Emil Comșa, fie dorința de a fi protejată de comuniști în cazul rămânerii lor la putere pentru mult timp, prin această prietenie literară, ca „girant social” [Lovinescu, LU, p. 39], în cazul unei eventuale descoperiri a acțiunilor sale subversive, fie intenția ei de a-l readuce la modernismul interbelic care-l consacrase, diminuând, cu un scriitor, rândul adeptilor realismului socialist. În acest scop, ea îi reamintește aspecte ale literaturii moderniste: desprinderea de realitate, transpunerea „într-o sferă purificată unde jocul fanteziei creatoare să se poată desfășura neîngrădit.” [Lovinescu, LU, p. 48]. Gestația romanului lui Emil Comșa este influențată de recomandările lui Alice, propunându-i ceva „foarte vag și poetic” [Lovinescu, LU, p. 51].

Pentru a demonstra că dușmanii comunismului sunt foarte organizați, dramaturgul imaginează un joc separat al celor doi sabotori, pe care îi descoperim ulterior acționând în

echipă, pentru ca planul lor, de convertire a lui Emil Comșa, să dea roade. Doar că și textul lui Horia Lovinescu are de respectat câteva rigori, între care vindecarea rapidă de naivitate a protagonistului. Ca Prometeu, Emil Comșa, întâi, gândește și, apoi, acționează, astfel că plasarea casetei în viața lui, o nouă cutie a Pandorei, nu-l ispitește în planul lor.

Între normele pe care trebuia să le respecte dramaturgul, se afla deconspirarea și pedepsirea exemplară a sabotajilor, pentru a inhiba, în realitate, orice inițiativă spre trădare a partidului. Lui Emil Comșa, i se solicită să fie permanent conectat la realitate pentru a o ilustra fidel, situația opusă aducând numai tulburări în sistemul politic. Un aspect important îi este lămurit, acela că sabotajii au un comportament discret, distins, ceea ce îi face greu de identificat de către slujitorii comunismului. Ei nu au apariții grotești, după cum Preda îl informează pe Comșa: „Dacă tovarășul Comșa ar deschide ochii și s-ar uita bine la oamenii pe care îi întâlnește, dușmanul de clasă din cartea lui n-ar mai avea puf în loc de gheare și nu i-ar mai arde să scrie despre ei cu floricele, parcă i-ar privi de pe lună.” [Lovinescu, LU, p. 72].

Comunismul promovează pe cei care propun soluții de îmbunătățire a producției. În piesa *Lumina de la Ulmi*, capitalismul industrial este înfruntat și prin inovațiile soției lui Emil Comșa care, prin deschiderea națională a comunismului, vor sprijini producția „la o mulțime de alți tovarăși, pe care nici nu-i știi și să simți că umărul tău o clintește cât de puțin din loc.” [Lovinescu, LU, p. 36]. Demnitatea muncitorului se clădește, în comunism, prin creditul acordat, chiar în detrimentul superiorilor. De exemplu, în piesa *Minerii*, Anton, care participase la Congresul din 1948, luptă pentru a propune condiții mai bune de lucru în subteran: „Partidul m-a învățat prețul omului. Și astăzi știu că cel mai firav dintre noi poate da peste cap cogeamite munte. Am crezut că-s gata să-l dobor și-l pornesc să lunece pe lanțul crațărului. Mă bucuram că-l fac să-i curgă sângele; să-i iau sânge pentru toți ortacii mei și pentru mine...”<sup>290</sup> El va reuși să scoată mineritul din zona rudimentară în care îl țintuiau inginerii care făceau propuneri doar pe baza cunoștințelor lor din cărți.

Socialismul trebuia să lupte pentru a împiedica revigorarea capitalismului în Blocul estic și o cale promovată atunci era cultivarea, ca nou model uman, a muncitorului stahanovist, care urmărea depășirea producției anunțate oficial. Acesta devine țelul personajelor din *Ziua cea mare* de Maria Banuș: „Ducem bătrâna la groapă. Viața cea veche și-a trăit traiul.”<sup>291</sup> Și în *Lumina de la Ulmi*, când se detectează existența unui element care încetinește ritmul de producție, Maria Comșa muncește „cât zece” [Lovinescu, LU, p. 82], la fel cum, în *Iarbă rea*, când, la uzina de la Reșița, se inițiază punerea în funcțiune a noii proceduri, muncitorii vor

<sup>290</sup> Mihail Davidoglu, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1959, p. 107.

<sup>291</sup> Maria Banuș, *Ziua cea mare*, Editura Minerva, București, 1978, p. 215.

munci zi și noapte, reușind în opt zile ce își propuseseră să realizeze în 21 de zile, avânt suport și din partea voluntarilor. Niciodată, oricâte reușite tehnice ar fi avut, oamenii uzinelor nu cad pradă autosuficienței, pe care o consideră de natură burgheză. Și ritmul de lucru era un criteriu asupra căruia trebuia intervenit, urmărindu-se „cincinalul în patru ani”<sup>292</sup>, omniprezent în ziarele timpului.

Piesele acestei epoci au la bază și lupta dintre vechi și nou, desigur, încheiată mereu cu triumful noului. Lumea veche mai are rămășițe, legionari și capitaliști, descoperiți și anihilați în *Lumina de la Ulmi*, la fel cum se întâmplă și în *Pentru fericirea poporului* de Aurel Baranga și Nicolae Moraru. Comuniștii, chiar când sunt în fața unui proces aranjat, sunt de neînvins: „Ne puteți condamna. Dar nu-i temniță să închideți poporul român, cum nu puteți întoarce roata istoriei. Lupta și cauza noastră a comuniștilor este dreaptă. Noi vom învinge!”<sup>293</sup>

Piesa cu care debuta Horia Lovinescu, *Lumina de la Ulmi*, s-a adăugat mării liste a literaturii realist-socialiste, obținând succes în ochii criticii și oficialilor. Textul este considerat „un succes al dramaturgiei noastre în plin progres”<sup>294</sup>, fiind publicat integral în *Viața românească*, anul VI – iunie, 1953.

Toate concesiile de natură estetică ce au sufocat piesa de debut nu au fost considerate suficiente, o parte a criticii reproșându-i o parte de aspecte pe care le-a evaluat ca fiind favorabile lumii apuse a interbelicului. În 1954, de către C. Baci, în *Flacăra*, că s-a preocupat prea mult în a contura personajele burgheze (Baziliade și Alice) care par că domină piesa. Autorul cronicii avea în vedere acea suspiciune față de dramaturg că ar putea fi subiectiv față de clasa socială din care provenea. O puternică pudoare îl reținea în a le atașa burghezilor comportamente monstruoase și în a reda, direct pe scenă, o eventuală pedeapsă a lor, „până la capăt”<sup>295</sup>, obligatorii în arta realist-socialistă.

Același autor, C. Baci, critica piesa pentru că o considera inegală, în ceea ce privea adeziunea la comunism a protagonistului, caracterizat prin „naivitate exagerată care se lasă prea ușor și prea mult înșelat”<sup>296</sup>. Cei cu adevărat angajați de partea realismului socialist sunt, în piesă, Maria Comșa, Negulescu, Vartic, Preda, Albulescu și Florea, în timp ce Emil Comșa îi combate, arătându-se de partea literaturii moderniste. Adeziunea lui Emil Comșa, din final, nu este prea convingătoare: „De acum înainte, așa o să scriu, fără scornituri.”[Lovinescu, LU,

<sup>292</sup> *Primele Bătălii, primele victorii în Flacăra*, Nr.2, ianuarie, 1953, p. 2.

<sup>293</sup> Aurel Baranga; Nicolae Moraru, *Pentru fericirea poporului*, București, 1951, p. 126.

<sup>294</sup> Andrei Băleanu, *Horia Lovinescu: Lumina de la Ulmi în Scânteia tineretului*, Anul X, Seria a II-a, nr. 1534, 1954, p. 2.

<sup>295</sup> C. Baci, *Lumina de la Ulmi*, în *Flacăra*, nr. 5 (30), 1 martie, 1954, p. 13.

<sup>296</sup> *Ibidem*, p. 13.



p. 88]. Același cronicar găsea artificiale multe din replicile adeptilor comunismului, considerând îndreptățită preferința lui Comșa pentru Alice, mult mai rafinată: „Textul rolului Mariei este însă adeseori de o principialitate seacă ceea ce îl face pe spectator să înțeleagă aproape dorința lui Comșa de a evada în atmosfera de adulație a salonului „Domniței”<sup>297</sup>.

C. Baciu aprecia optimist că Emil Comșa s-a transformat datorită „suficientelor resurse de cinste, de entuziasm, de devotament față de popor”<sup>298</sup>.

Un alt cronicar, Andrei Băleanu, considera opera lui Horia Lovinescu „lucrarea unui începător”<sup>299</sup> și o aprecia pentru că era prima, la noi, care prezenta zbaterile scriitorilor în trecerea de la literatura burgheză la cea comunistă. Același critic vedea o calitate a piesei în faptul că îi prezintă pe burghezi ca fiind oameni puternici, pe punctul de a triumfa în lupta cu noul: „Imaginea deformată a dușmanului slăbea vigilența spectatorului, în loc s-o întărească. În realitate, dușmanul procedează, mai ales în plan ideologic, mult mai abil și mai viclean.”<sup>300</sup>

Piesa, evaluată după căderea comunismului, oferă cititorului, în această amânare în a trece hotărât de partea comuniștilor, drama scriitorilor pe care comunismul îi ținutia ca prizonierii lui. Comșa, ca un poltron, îi va abandona pe Alice și pe Baziliade, nereușind să treacă, în final, de partea lor, chiar dacă ei sunt ultimii apărători ai interbelicului și, în plus, se înrudește cu ei, din punct de vedere social.

Literatura modernistă își pierde, cel puțin, în persoana lui Horia Lovinescu, un apărător, dacă avem în vedere gestul aruncării la coș al romanului *Lumina de la Ulmi* de către Emil Comșa. Se înțelegea că textul urma să fie rescris în cheie comunistă. Era angajamentul imund al lui Comșa prin care se anunța crearea celei mai de succes opere a lui Horia Lovinescu, realizată după indicațiile realist-socialiste, *Citadela sfârâmată*.

Artistul are, în noul mod de organizare, un rol major, solicitându-i-se să se apropie de zgura realității. În spiritul umanismului, el trebuie să renunțe la independență și superioritate și să-și asume starea de luptă „fiind ingineri de suflete noi (...) în cadrul uriașului front al păcii și socialismului” [Lovinescu, LU, p. 57]. Nu mai există intimitatea actului scrierii, iar laboratorul creației este deschis indiscreției. Emil Comșa întruchipează artistul smuls din turnul de fildeș, care a simțit gustul libertății literaturii debutând cu *Albatrosul*. Transformări radicale s-au înregistrat și în viața sa, după cele politice, ajungând să scrie *Vântul de la miazăzi*. La a treia

<sup>297</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>298</sup> Ibidem, 13.

<sup>299</sup> Andrei Băleanu, *Horia Lovinescu: Lumina de la Ulmi în Scânteia tinereții*, Anul X, Seria a II-a, nr. 1534, p. 2.

<sup>300</sup> Andrei Băleanu, *Horia Lovinescu: Lumina de la Ulmi în Scânteia tinereții*, Anul X, Seria a II-a, nr. 1534, p. 2.

operă, Emil Comșa se simte stârnit de nostalgiile interbelicului. De aceea, *Lumina de la Ulmi* exprimă suferința artistului de după al doilea Război Mondial, obligat să se supună unei cauze străine convingerilor sale. Artistul, în această perioadă, cunoaște o nouă suferință: monitorizarea indiscretă și presantă, pentru că partidul se mândrea să afirme că „lupta pentru sprijinirea și promovarea dramaturgiei originale”<sup>301</sup>. Emil Comșa are mari dificultăți în a renunța la spiritul liber propovăduit de literatura interbelică și lumea nouă intră, la fel de greu, în câmpul său de gândire și creație: „E privită de departe, fără căldură, fără participare” [Lovinescu, LU, p. 27]. Onest, Emil Comșa nu găsește puterea de a se instala pe acest drum literar nou care e în contradicție cu ceea ce simte și, de aceea, vrea, pentru pierderi cât mai reduse, să negocieze, asumându-și o înfrângere parțială. El o avertizează pe soția sa că noua lume ar putea fi ilustrată mai profund prin vechea metodă, solicitând împletirea recuzitei moderniste cu cea realist-socialistă: „E o veche convingere a mea că greșim atunci când, sub pretextul decadentismului, lipsei de realism și altor sperietori de felul ăsta, neglijăm toate progresele de tehnică și formele pe care le-a făcut în secolul nostru literatura burgheză apuseană. Totul e să alegi, cu un cap sănătos, ceea ce e bun.” [Lovinescu, LU, p. 28]. Horia Lovinescu, prin alter-egoul său, Emil Comșa, lansează pentru prima dată, o solicitare spre flexibilitate a comunismului, încercând să influențeze, prin literatură, realitatea: „Recunosc că nu e o încercare ușoară și mă mândresc că sunt eu cel care a avut primul curajul să o facă.” [Lovinescu, LU, p. 28].

Condiția scriitorului, în comunism, se demitizează; el devine contiguu cu toate clasele sociale, iar cititorul, recent alfabetizat de comunism, nu se reține în a-l aprecia pe „scriitor ca pe un frate” [Lovinescu, LU, p. 36]. Mesajul operei trebuie să se regleze exact după cititorul uzinelor și ogoarelor. Valoarea operei se constată atunci când cititorii: „Vorbesc despre cartea ta, așa cum vorbesc despre conductă sau despre baraj.” [Lovinescu, LU, p. 29]. În rândul scriitorilor stahanoviști, intră și Emil Comșa, angajându-se pe frontul ideologic „un înaintat detașament de onoare” [Lovinescu, LU, p. 59].

Pentru a pune punct oscilării între literatura burgheză și cea comunistă, lui Emil Comșa i se pregătește un adevărat rechizitoriu la Uniunea Scriitorilor. Lui i se oferise, după cum se obișnuia în epocă, posibilitatea de a trăi lângă muncitorii de la uzina de la Ulmi pentru ca opera sa finală să redea exact pulsul atmosferei comuniste. Coaliția „incompetenței, invidiei și geloziei” [Lovinescu, LU, p. 72] sancționează o serie de absențe, ceea ce face pe unii să-l considere chiar și pe Comșa complice alături de trădători.

---

<sup>301</sup> *Cum e „promovată” dramaturgia originală pe scenele Teatrului Național din București în România liberă, anul XI – nr. 2609, 20 februarie 1953, p. 3.*

O palidă rezistență le ține Comșa reamintindu-le celor de la Uniunea Scriitorilor că artistul trebuie să creeze pornind de la propriul suflet, căci „Artistul este un demiurg, nu un fotograf” [Lovinescu, LU, p. 62].

Din multe direcții vor veni atacuri care îl vor corecta cu privire la maniera de scris a romanului *Lumina de la Ulmi* (soția Maria, Preda, Paul, Alice, scriitorii de la Uniunea Scriitorilor și reprezentanții editurii). Acuzația principală va fi că nu s-a detașat de estetismul tinereții, că *Albatrosul* „dă încă din aripi” [Lovinescu, LU, p. 55] și că „s-a abătut de la realism și a alunecat în mrejele formalismului” [Lovinescu, LU, p. 55]. Chiar dacă este apreciat că a ales o temă măreață din realitatea comunistă, tot i se reproșează că „a încercat să o îmbrace în sulemenelile și sticlăria colorată a artei decadente. (...) *Lumina de la Ulmi* este o carte periculoasă, un îndemn spre o literatură cosmopolită și decadentă...” [Lovinescu, LU, p. 56].

Independența scriitorul nu există, el având o existență halucinantă. „Arta adevărată” [Lovinescu, LU, p. 40] este și ținta capitalismului, dar și a comunismului, doar că fiecare folosește mijloace diferite. Scriitorul pare, în acest mare angrenaj politic, un simplu pion disputat pentru talentul său.

Capitalismul și comunismul sunt simbolizate de cele două prezențe feminine: Alice și Maria, fiecare reproșându-i inconsecvența ideologică.

Maria respinge strategia lui Emil Comșa de a îmbina cele două estetici, văzând o formă de oportunism și falsitate în a păstra semințele esteticii moderniste pentru a le activa la momentul oportun. Ea îi solicită purificarea completă de toate rămășițele lumii de altădată.

Dimpotrivă, Alice este mai blândă, constatând valoarea în operele lui Comșa diluată doar în slujba lumii pe care o ilustrează: „I-ai citit ultimele cărți ca să vorbești așa? Sunt scrise cu talent. Numai subiectele sunt dezgustătoare.” [Lovinescu, LU, p. 38]. Nu va aplica, precum Maria, strategia ordinului, știind că un scriitor nu creează la comandă cu sufletul. De aceea, tot ce realizase, după debut, era nul ca valoare literară și, în consecință, efemer, căci: „Comșa se uită la literatura așa-zis decadentă ca o pisică la oala cu smântână. Mie nu-mi rămâne decât să alint puțin pisicuța și să-i dau ghes.” [Lovinescu, LU, p. 42].

Aflat în dilemă, Emil Comșa se simte dator față de cele două prezențe din viața sa care l-au susținut, la un anumit moment al vieții, în plan literar: Alice i-a oferit, prin cenaclul său, o scenă de afirmare în interbelic, iar Maria, în comunism, l-a ajutat să pătrundă în Uniunea Scriitorilor. Îl apasă sentimentul de recunoștință, dar, orice face îi aduce remușcări. Își apără romanul la Uniunea Scriitorilor și la editură, dar, ajuns în ambientul casnic, are îndoieli : „Nici nu mai știu dacă am făcut un lucru valabil” [Lovinescu, LU, p. 70]. Și când se îndepărtează de

universul comunist, se simte tot pierdut: „Mă trezesc dimineața și nu știu ce caut în camera asta unde nimic nu-mi aduce aminte de viața mea. Toată vremea lupt cu un copleșitor sentiment de silă și zădărnici” [Lovinescu, LU, p. 77].

Mistuit de căutarea formulei literare celei mai valoroase, se descoperă pe sine și ajunge să înțeleagă că *Lumina de la Ulmi* este „o mică revoluție literară. (...) Cartea maturității.” [Lovinescu, LU, p. 32].

În final, se va accepta că doar inițial demersul lui Comșa a fost greșit. El nu are voie să uite că literatura sa trebuie să fie „o acțiune politică” [Lovinescu, LU, p. 34] susceptibilă a cimentea ideologia comunistă cititorilor și dorința oamenilor de a veni spre uzinele patriei.

În experiența lui Emil Comșa, putem recunoaște destinul lui Horia Lovinescu pentru care intrarea în viața literară după 1947 a întâmpinat câteva obstacole externe și interne. În căsătoria lui Emil Comșa cu Maria, care îl atrage și pe soțul ei de partea comunismului după al doilea Război Mondial, putem identifica pe soția lui Horia Lovinescu, Maria Strunski, comunistă evreică, cu care se căsătorise în 1944.

Și cealaltă prezență feminină este inspirată de biografia dramaturgului; Alice Coteanu, prin legătura ei cu modernismul, prin cenaclul pe care îl conduce, prin atitudinea hotărât anticomunistă, amintește de Monica Lovinescu, autoritatea de la Europa Liberă încă din 1947. Alice Coteanu făcea evaluări în cheie modernistă operei lui Emil Comșa, *Lumina de la Ulmi*: („Există la dumneata o prudență, aproape o frică să-ți deschizi aripile larg. Te ții prea strâns de realitate și limitezi ficțiunea poetică.” [Lovinescu, LU, p. 47]) la fel cum Monica Lovinescu judeca aspru la Europa Liberă: „Literatura comunistă, la noi ca și aiurea, prin didacticismul său sec, prin obsesia seriozității, prin intenția mereu mobilizatoare e cenușie, plicticoasă, neutră.”<sup>302</sup>

Horia Lovinescu se temea să nu fie respins de cei din rândul cărora se ridicase și tocmai Alice redă, prin replica ei, această acuză: „În orice caz, aș fi adânc decepționată de dumneata dacă te-ai purta ca un laș. Arta adevărată și mare nu admite compromisuri.” [Lovinescu, LU, p. 49]. În 1972, Monica Lovinescu nu ezita și, de la microfonul Europei Libere, îl renegea pe vărul său, acuzându-l că „a coborât până în zonele cele mai de jos ale mistificării.”<sup>303</sup>

Există o mare asemănare între destinul lui Emil Comșa și Horia Lovinescu; amândoi au avut preferință pentru literatură simbolistă la debut, dar devierea spre stânga politică devenea, pentru amândoi, obligatorie. Alice constatase la Comșa „adâncimea și subtilitatea unui Proust” [Lovinescu, LU, p. 47], la fel cum Spătaru apreciasse *Albatrosul*, în evoluția literară a lui Comșa,

---

<sup>302</sup> Monica Lovinescu, *O istorie a literaturii române pe unde scurte*, Editura Humanitas, București, 2014, p. 26.

<sup>303</sup> Ibidem, p. 30.

ca „un foc de artificii” [Lovinescu, LU, p. 38], întocmai cum lucrarea de doctorat a lui Horia Lovinescu va fi evaluată în 1983 drept „o dovadă tulburătoare a maturizării timpurii a conștiinței intelectuale și a rafinatei spiritualități, a deschiderii lipsite de complexe, dar și de snobism, spre zone ale poeziei, criticii și psihologiei moderne a tânărului Lovinescu.”<sup>304</sup>

Pe Horia Lovinescu l-a urmărit un puternic sentiment de vinovăție provocat de faptul că și-a trădat lumea care l-a creat și a dorit, ca prin personajul Emil Comșa, să se purifice. Recunoștea, prin vocea altor eroi, marea lui greșală; Spătaru îl considera: „Un trădător pentru arginți” [Lovinescu, LU, p. 38].

Totuși, chiar dacă surprinde drama artistului, ca victimă colaterală în trecerea de la capitalism la comunism, se întrevede în această piesă și optimismul în efemeritatea comunismului și posibilitatea recuperării frâielor puterii de către capitaliști. În piesă, Spătaru și Nițescu speră că marea lor suferință din timpul vieții va fi recompensată de urmașii care-i vor așeza în rândul martirilor „ca niște mucenici ai artei” [Lovinescu, LU, p. 41]. Ei erau pedepsiți prin marginalizare pentru campaniile anticomuniste anterioare. Ei încercau să-și apere independența arătându-se dispuși să facă traduceri, doar că neutralitatea lor era considerată subversivă.

Piesa *Lumina de la Ulmi* este un document despre trecerea de la fenomenul literar impresionant al interbelicului la modestul realism socialist care a traumatizat viața artiștilor, dispuși să-și ofere chiar viața pentru a nu lăsa să se publice „cartea primejdioasă” [Lovinescu, LU, p.42] a lui Comșa. Eroismul s-a conturat în profilul lui Alice care vrea să apere, cu orice sacrificiu, *artistul-Albatros*: „Sunt dușmanul tuturor celor care ar voi să-i frâneze talentul și să-i taie aripile.” [Lovinescu, LU, p. 46]. Ea e singura care îi acordă lui Comșa încredere și îl susține să speră că ar putea veni un moment al prăbușirii acelei menghine ideologice, găsind puterea de a considera trecătoare și pardonabilă abaterea lui de la normele modernismului: „Ultima lui carte este destul de fină, de subtilă în ciuda temei vulgare. E un artist. Și am motive să cred că se va întoarce treptat la arta adevărată.” [Lovinescu, LU, p. 40].

*Lumina de la Ulmi* este textul care înregistrează public angajamentul artistic al lui Horia Lovinescu de partea realismului socialist, realizat, după o expectativă considerabilă, din 1944 până în 1953, analizând presiunea creată de întregul eșafodaj comunist prin scufundarea literaturii interbelice.

<sup>304</sup> Natalia Stancu, *Horia Lovinescu*, Editura Dacia, București, 1985, p. 14.

### III.3. *Citadela sfârâmată* - Utopia ideologiei în dramaturgia lui Horia Lovinescu

În orice orânduire, ființa umană a descoperit, după etapa preliminară de visare, o amară decepție. Contrariantă devine situația când istoria înlănțuie, cronologic, două sisteme crezute perfecte, dar care dezamăgesc succesiv, cum a fost, spre exemplu, cazul capitalismului și al socialismului. Chiar și așa, consolatoare poate fi ideea că societatea liberă, capitalistă, de până la sfârșitul celui de-al doilea Război Mondial, fondată pe „cupiditate, ca motivație umană fundamentală (...) este de preferat unei iubiri coercitive”<sup>305</sup> specifice societăților din estul european. În astfel de condiții constrângătoare, e de înțeles de ce „generații întregi de intelectuali marxiști s-au grăbit să-și îngroape demnitatea”<sup>306</sup> în cursa pentru a ilustra utopia ideologiei comuniste. Între ei, Horia Lovinescu s-a angajat prin piesa *Citadela sfârâmată* să promoveze „speranța față de ceea ce nu exista” și credința că adepții comunismului „au descoperit o veritabilă tehnologie a mântuirii, un instrumentar cu care să forțeze paradisul.”<sup>307</sup>

În realitatea de după al doilea Război Mondial, se dorea, prin prăbușirea vechii citadele burgheze, să se înalțe noua citadelă a socialismului milenarist. Proiectul utopic se aplică prin „mortificarea imaginației (...), acceptarea universală a climatului lugubru de supunere oarbă, de docilitate”<sup>308</sup> respingând chiar dictonul favorit al lui Marx care încuraja scepticismul creativ: „De omnibus dubitandum.”<sup>309</sup> Marxismul ajunge la un impas intelectual, fiind înlocuit de stalinism ce acționa violent doar pentru a da partidului putere care să hrănească egoul noului conducător, ignorând, în mare parte, viziunea filozofic-umanistă a lui Marx ce dorea să salveze proletariatul. „Eschatologia marxistă a fost înlocuită de o demonologie stalinistă.”<sup>310</sup> Internaționalismul marxist este transformat în solidaritate obligatorie cu URSS pentru partidele noilor țări intrate sub stăpânirea sa pentru ca Stalin să aibă sentimentul omnipotenței.

---

<sup>305</sup> Leszek Kolakowski, *Main currents of Marxism*, vol. 3, *The Breakdown* (New York: Oxford University Press, 1978, p. 85) apud Vladimir Tismăneanu, *Mizeria utopiei. Criza ideologiei marxiste în Europa Răsăriteană*, Editura Polirom, Iași, 1997, p. 17.

<sup>306</sup> Vladimir Tismăneanu, *Mizeria utopiei. Criza ideologiei marxiste în Europa Răsăriteană*, Editura Polirom, Iași, 1997, p. 18.

<sup>307</sup> Krishan Kumar, *Utopianism*, Open University Press, Celtic Court, 1991, p. 135 apud Vladimir Tismăneanu, *Mizeria utopiei. Criza ideologiei marxiste în Europa Răsăriteană*, Editura Polirom, Iași, 1997, p. 65.

<sup>308</sup> Vladimir Tismăneanu, *Mizeria utopiei. Criza ideologiei marxiste în Europa Răsăriteană*, Editura Polirom, Iași, 1997, p. 21.

<sup>309</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>310</sup> Ibidem, p. 28.

O direcție a textului *Citadela sfărâmată* este prezentarea *ideologiei și a utopiei* comunismului, amândouă subminând din interior vechea ordine socială.

*Ideologia* este definită de Paul Ricoeur ca „procedeu general prin care procesul vieții reale, *praxis-ul*, este falsificat de reprezentarea imaginară.”<sup>311</sup> Ea este înzestrată cu funcția de a produce o imagine răsturnată a realității, ca în metafora camerei obscure. O solicitare adresată cititorului este de a „reșeza în picioare pe omul care merge cu capul în jos și de a coborî ideile din cerul imaginarului pe pământul *praxis-ului*.”<sup>312</sup>

*Utopia* este definită ca „fugă de real, un fel de ficțiune științifică aplicată politicii. Ea este un mod de a visa acțiunea, evitând să reflectăm asupra condițiilor care ar face posibilă inserția ei.”<sup>313</sup> Ea devine alternativa cea mai radicală pe care o poate lua ideologia, până la eschatologie.

În timp ce ideologia este aproape de realitate, utopia se îndepărtează cât mai mult posibil.

Utopia naște, prin puterea pe care o imaginează, viitoare tiranii. Utopiei îi lipsește simțul practic, capacitatea de a stabili mijloacele care să împlinescă ceea ce propune. Mai mult decât alt text, utopia produce „un discurs nebunesc și eventual sângeros. O altă închisoare decât cea a realului.”<sup>314</sup>

O tensiune apare între utopia care ilustrează ceea ce dorește nelimitat omul și ideologia care stabilește ceea ce se poate împlini. În timp ce ideologia este aproape de realitate, utopia se îndepărtează cât mai mult posibil.

Aceste două concepte sunt, prin definițiile lor, opuse, dar socialismul a forțat întrepătrunderea lor, creând convingerea că el reprezintă ideologia care va întrupa un mod de viață generator de echilibru. Ca atare, „comunismul de tip sovietic (...) a devenit sinonim cu utopia.”<sup>315</sup>

Din textul dramatic *Citadela sfărâmată* al lui Horia Lovinescu, irumpe ideologia comunistă ce își caută adeptii. Cea mai extrovertită în afirmarea adeziunii la socialism este personajul cel mai vârstnic, numit generic Bunica, doctor în fizică, septuagenară care a descoperit „printre multe alte roluri ce revin partidului comunist și pe acela de a fi gestionarul fericirii, gardianul virtuții și arbitrul adevărului.”<sup>316</sup> Descoperirea comunismului s-a realizat

<sup>311</sup> Paul Ricoeur, *De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică*, II, Editura Echinoc, Cluj, 1999, p. 359.

<sup>312</sup> Ibidem, p. 359.

<sup>313</sup> Paul Ricoeur, *De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică*, II, Editura Echinoc, Cluj, 1999, p. 358.

<sup>314</sup> Ibidem, p. 367.

<sup>315</sup> George Achim, *Iluzia ipostaziată. Utopie și distopie în cultura română*, Editura LIMES, Cluj-Napoca, 2002, p. 12.

<sup>316</sup> Vladimir Tismăneanu, *Mizeria utopiei. Criza ideologiei marxiste în Europa Răsăriteană*, Editura Polirom, Iași, 1997, p. 19.

indirect, mărturisește ea, prin interacțiunea cu studenții de la facultate care lucrau pentru doctorat. Felul lor de a fi, definit prin descrierea „oameni de treabă, cinstiți” [Lovinescu, CS, p. 27], a încântat-o fiind cu totul opus față de tarele burgheziei. Caracterele lor oneste i-au atras atenția și a aflat că împărtășesc idei comuniste. Această asociere a comunismului cu omenia simplă a fost considerată de Bunica un garant al superiorității noii ideologii pe care o va apăra în procesele intentate studenților. În urma acestei susțineri fățișe a comunismului, Bunica pierde postul de la facultate, dar se înfățișează familiei bucuroasă, căci consideră „aderarea la această sectă (...) un privilegiu de invidiat”.<sup>317</sup>

Utopia marxistă este invocată de Bunica, ce nu împărtășește încurajarea distanțării dintre clasele sociale, acuzând ca trăsătură primordială a burgheziei pornirea de a umili atât pe proletari, dar și pe țărani. De aceea, ca și când ar face trimitere la formula din *Manifestul Partidului Comunist*: „Istoria tuturor societăților de până azi este istoria luptelor de clasă.”<sup>318</sup>, amintește lui Grigore Dragomirescu, ginerele ei, de George Găttescu „care la 1907 și-a spânzurat țărani de pe moșie cu capul în jos.” [Lovinescu, CS, p. 29]. Ea este prezentată ca fiind personajul vizionar al piesei ce întrevede, slujindu-se de lecțiile istoriei, că „odată cu descompunerea comunității primitive, începe scindarea societății în clase deosebite și, apoi, în clase antagonice (...) omul liber și sclavul, patricianul și plebeul, nobilul și iobagul, meșterul și calfa, într-un cuvânt asupritorii și asupriții”<sup>319</sup> ce determină recurente erupțiile politice. Visul marxist, inserat în piesă, este crearea unei noi lumi în care clasele sociale să dispară instituind egalitatea.

Intervenția ei asupra membrilor familiei este directă, acționând în spiritul credinței că ceea ce a descoperit ea are putere tămăduitoare pentru societatea română. Deplânge soarta nepoților ei pe care îi consideră limitați de educația burgheză transmisă de familie: „Îmi pare rău numai de copiii ăștia, care nu sunt putregaiuri ca voi și care trăiesc în viață așa cum ar juca la rișcă.” [Lovinescu, CS, p. 36].

Nu admite în gândirea nepoților individualismul intelectualului încurajat de cultura burgheză, ci solicită implicarea lui în viața obștei: „Omul nu-și poate dovedi omenia decât între oameni. Restul e bâiguială, aiureli.” [Lovinescu, CS, p. 37].

---

<sup>317</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>318</sup> Karl Marx; Friedrich Engels, *Manifestul Partidului Comunist*, Editura de Stat pentru Literatură politică, 1954, p. 32.

<sup>319</sup> Karl Marx; Friedrich Engels, *Manifestul Partidului Comunist*, Editura de Stat pentru Literatură politică, 1954, p. 32.



„Germenii rezistenței trebuiau eradicați prin toate mijloacele”<sup>320</sup> și, de aceea, recomandă nepotului Matei renegarea spiritului sceptic și individualist pentru a se deschide complet societății noi: „Sunt prea legată de realitate. Într-o viață întreagă, am ajuns să-i înțeleg frumusețea și prețul. E mult mai frumoasă realitatea asta, chiar când e tragică, decât jocurile tale de oglinzi. Matei, Plăsmuitor de miraje!” [Lovinescu, CS, p. 37].

Ideologia trebuie să asigure un control total al tuturor membrilor societății, cu suita ei cu tot, adică uniformizarea gândirii ce nu este resimțită ca traumatizantă, alienantă. Grigore Dragomirescu, burghezul de altădată, primește ca sarcină umilitoare din partea partidului, pentru a confirma lumii întregi convertirea la comunism și pentru a-și păstra pensia, să scrie articole de ziar, după 1948. Necunoscând direcțiile și retorica ideologiei comunismului, va merge la bibliotecă să se informeze din oficiosul *Scânteia*.

Rând pe rând, în familia Bunicăi, Petru, Dan și Irina o vor urma încurajați de ideea că „Forța motrice (a comunismului) era dată de convingerea stranie, dar autoliniștitoare, că forțele istorice sunt de partea lor.”<sup>321</sup> Descrierea „țării utopice”<sup>322</sup> celei noi de către Petru este seducătoare, confirmând că a meritat prețul plătit pentru transformarea ei, pierderea văzului, participând la luptele de eliberare din 1944: „Uneori îmi închipui că dacă-aș putea vedea din nou, n-aș mai recunoaște lumea. Să trăiești într-o lume nouă, primenită! Ah, cum aș lua de la capăt viața!” [Lovinescu, CS, p. 54].

Dan este hipnotizat de efectele ce au venit după 1948 în viața lor. Simte că „se petrece în adânc ceva grandios.” [Lovinescu, CS, p. 54] și că „mediocritatea nu-i atât a omului, cât a scopului. Dacă-i dai unui om, oricât de obișnuit ar fi el, un scop mare, îl smulgi din mediocritate. Și invers.” [Lovinescu, CS, p. 55].

Culminația progresului lui Petru este marcată de momentul în care acceptă ca necesară în societate „o revizuire totală de valori.” [Lovinescu, CS, p. 55] și momentul în care mărturisește: „Familia asta eu o reneg. Nu mai fac parte din ea.” [Lovinescu, CS, p. 85].

În structura interioară a personajelor, dramaturgul a inserat un dor față de un univers aflat dincolo de realitatea lor sensibilă, un „ou-topos”. Chiar și reperul pictural la care face trimitere Petru indică o aspirație spre o lume ce este tot mai mult așteptată. Petru descrie Irinei tabloul în care își regăsește transpusă viziunea sa despre lumea care ar fi capabilă să instaureze echilibrul: „Am văzut un tablou de Grigorescu. O bătrână care coase într-o încăpere întunecată

---

<sup>320</sup> Vladimir Tismăneanu, *Mizeria utopiei. Criza ideologiei marxiste în Europa Răsăriteană*, Editura Polirom, Iași, 1997, p. 20.

<sup>321</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>322</sup> George Achim, *Iluzia ipostaziată. Utopie și distopie în cultura română*, Editura LIMES, Cluj-Napoca, 2002, p. 23.

și mohorâtă, în vreme ce dincolo de pragul ușii deschise e o explozie de lumină, de verdeață, de aur.” [Lovinescu, CS, p. 7]. Personajul trăiește cu sentimentul că viața îi este închistată, că zări de fericire îi sunt interzise chiar de cei din casta lui socială care sunt conservatori. Ca în Mitul peșterii, intuiește noua vibrație ce prinde contur în lume și dorește să o urmeze și să o promoveze. E mijlocul artistic prin care dramaturgul face legătura cu *Manifestul Partidului Comunist* al lui Marx și Engels ce se deschide cu celebra formulă: „O stafie umblă prin Europa – stafia comunismului. Toate puterile bătrânei Europe s-au unit într-o sfântă hăituială împotriva acestei stafii: papa și țarul, Metternich și Guizot, radicali francezi și polițiști germani.”<sup>323</sup>

Petru, stăpânit și el de credința marxistă că lupta pentru instaurarea noii ideologii va fi atroce și de durată, se declară franc pregătit pentru a părăsi formele învechite de organizare social-politică, făcând pasul spre frumoasa lume „fără corp”, conturată mai mult conceptual până atunci în România, cu credința că, în ciuda obstacolelor, aplicarea ei va deveni posibilă. Ezitarea în a alege ceea ce se distanțează net de capitalism, încât pare o utopie, este exclusă din profilul său („Eu nu vreau să rămân pe prag.” [Lovinescu, CS, p. 7]), iar siguranța lui devine contagioasă. Și Irina se va înflăcăra în urma dialogurilor cu Petru, devenind o adeptă și o luptătoare pentru acest sistem repudiat cu asprime în epoca interbelică la noi. Se declară un vizionar al acestui spirit, rezistând scepticismului temporar al Irinei: „Tot în închisoare rămâi. Chiar dacă nu i se văd zidurile. Și te sufoci!” [Lovinescu, CS, p. 7].

Și în manifestările ludice, personajele își etalează cu fermitate concepțiile și partizanatul social-politic. Exotismul pe care îl aleg Petru și Irina, ca reflex al sancționării realului, are două particularități incongruente: tânăra propune retragerea „singuri, departe de urâtenia lumii, de frământările oamenilor (...). Fericiți și puternici.” [Lovinescu, CS, p. 6], în timp ce el sancționează ruperea de societate care vlăguiește și planul colectiv, și pe cel individual, potrivit utopiei comuniste: „Stop! Nu mă joc așa. Nu poți să-ți dai seama dacă ești puternic decât în mijlocul oamenilor.” [Lovinescu, CS, p. 6].

Și textul dramatic se declară indirect adept al noului tip de literatură promovat de Kremlin, realismul-socialist, dar nu fără stigmatizarea marii literaturi a epocilor secolului al XVIII-lea și al XIX-lea pentru că promovau spiritul cutezător și afirmau lupta ființei umane pentru desăvârșire: „Irina: Nu-mi plac romanele de aventuri. Petru: Și mie cele sentimentale.” [Lovinescu, CS, p. 7].

Piesa surprinde momentul când ființa umană, întâlnind noua ideologie, se transformă și se dedică ei, considerând-o mai presus de sine, ridicând-o la rang de ideal. Sistemul totalitar îl

---

<sup>323</sup> Karl Marx; Friedrich Engels, *Manifestul Partidului Comunist*, Editura de Stat pentru Literatură politică, 1954, p. 31.

extrage pe adept de la statutul de ființă contemplativă la cel de ființă a acțiunii care modelează și societatea. Confruntarea între adepți, ezitanți și oponenți este fățișă și separă nu doar universul social, adică burghezii de proletari, ci provoacă scurtcircuitări și în universul familial, amical și erotic. În acest sens, Petru o dojenește pe Irina spunându-i: „Filozofie faci tu. Eu fac fapte.” [Lovinescu, CS, p. 8]. El are intuiția faptului că ființa umană trebuie să deceleze fezabilul din utopiile care sunt „fugă de real” și adevărul din ideologiile timpului său care pot fi „un proces de deformări și disimulări”<sup>324</sup>, mărturisind: „Politica e o porcărie.” [Lovinescu, CS, p. 10]. „Voluntarismul imperios”<sup>325</sup> devine valoare absolută în viața lui Petru care își asumă noul *modus vivendi* cunoscând extazul adeziunii, trecând prin mai multe etape: de la copilul ce reclamă recunoașterea valorii sale din partea familiei burgheze care, prin dragostea exprimată sufocant, îi strivea personalitatea, la tânărul care tocmai trecuse examenul de bacalaureat cu succes. Reușita școlară îi validează și celelalte alegeri de neînțeles pentru optica burgheză: de a se înrola pentru a lupta împotriva nemților și pentru a susține pe autoproclamata protectoare a României și de a intra în învățământul românesc restructurat din 1948, în defavoarea marilor personalități ale educației interbelice.

Și în relația cu Matei, și în cea cu tatăl său, Petru, viitorul comunist convins, se plasează la distanță, orgolios ancorat pe orbita aleasă: „Eu iau altă cale: aceea a riscului.” [Lovinescu, CS, p. 10]. În privința lui Matei, e rezervat, intuind în pasiunea ideatică o stare pe care puțini o pot stăpâni, putând deveni patologică: „Matei e un spirit superior. El și-a găsit salvarea în lumea ideilor. Nu oricine o poate face.” [Lovinescu, CS, p. 10]. Prin replica: „Mediocritatea, platitudinea, meschinăria, lipsa de aer și de orizont, stupiditatea îmbrăcată în haine pompoase...” [Lovinescu, CS, p. 10], Petru caracterizează lumea burgheză și se exonerează de orice posibilă acuză că va fi urmaș tatălui său.

Evaluate din perspectiva ideologiei îmbrățișate, personajele etalează percepții total opuse. Pentru Grigore Dragomirescu și soția sa, Emilia, Adela, sora lui Grigore Dragomirescu, Costică, fiul Adelei, Marie-Jeanne, soția lui și Georges Găttescu, ideologia burgheză este cea mai bună dintre lumi, construind în jurul lor un zid de apărare și rezistență la trecerea timpului. Ca un personaj reprezentativ, Grigore Dragomirescu se declară cu mândrie inflexibil, ceea ce îi oferă o existență stabilă, chiar dacă asta slăbește echilibrul celorlalte clase sociale: „Sunt un om cu principii și nu înțeleg să renunț la ele, chiar dacă sunt neplăcute pentru alții.” [Lovinescu,

---

<sup>324</sup> Paul Ricoeur, *De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică*, Vol II, Editura Echinoc, Cluj, 1999, p. 358.

<sup>325</sup> Vladimir Tismăneanu, *Mizeria utopiei. Criza ideologiei marxiste în Europa Răsăriteană*, Editura Polirom, Iași, 1997, p. 18.

CS, p. 12]. Pentru ceilalți, Petru, Bunica, Irina, Dan Pleșa, lumea burgheză este zidul ce limitează, care le obturează trecerea către o viață a armoniei omului în raport cu societatea.

Etapa de tranziție de la capitalism la socialism este transpusă în piesă prin confruntarea celor două ideologii: cea a tatălui și cea a fiului, Petru. Ideologia tatălui înglobează exact ceea ce, în *Manifestul Partidului Comunist*, Marx repudia mai mult: moștenirea prerogativelor economice și sociale, orgoliul apartenenței la o clasă superioară. Promisiunea făcută fiului, lui Petru, nu este primită cu încântarea lăcomă a urmașului de tip burghez: „Eu îți transmit un singur bun, exemplul și principiile mele: Dumnezeu și tronul, respectul pentru cei mari, intransigența morală etc., etc.” [Lovinescu, CS, p. 13]. Tânărul, deși este „un ogor bine semănat” [Lovinescu, CS, p. 13], respinge categoric, pentru că el a descoperit o altă lume ce se construiește și care vine și la noi.

Cel de-al doilea Război Mondial devine cale prin care se poate reafirma confruntarea ireconciliabilă dintre cele două ideologii, capitalismul și comunismul. Tatăl este susținătorul Germaniei lui Hitler pe care o vede învingătoare a luptei de la Stalingrad („Rușii își închipuie că-i prind în clește pe germani. Hitler acceptă să sacrifice armata de la Stalingrad, dar..., căci există un dar, domnule, încercuitorii sunt încercuiți la rândul lor. Bang, bang, două lovituri pe flancuri și rușii sunt curățați.” [Lovinescu, CS, p. 20]), dar lui i se opune Petru care este în posesia altui adevăr istoric potrivit căruia URSS, condus de Stalin, a dominat până la capăt confruntarea: „Am pierdut numai douăzeci de divizii la Stalingrad.” [Lovinescu, CS, p. 20].

A doua conflagrație mondială are semnificații diferite pentru cele două lumi ideologice: pentru burghezii români, adepți ai Occidentului, războiul aduce afaceri profitabile și continuarea dominației față de proletariat cum e cazul afaceristului Costică a cărui mărturisire îl incriminează: „Atașamentul meu față de nemți e de circumstanță (...).” [Lovinescu, CS, p. 24], în timp ce, pentru cei ce înclină spre URSS, conflagrația promite apărarea intereselor celor slabi social și politic.

Burghezii speră că URSS nu va ajunge să-și extindă hegemonia în România dacă vor fi nemții învinși, existând un alt protector mult așteptat, America: „Găttescu: Chiar dacă nemții vor fi învinși, rușii nu vor ajunge până la noi. Bunica: Și cine va ajunge? Găttescu: Unchiul Sam și cu John Bull.” [Lovinescu, CS, p. 35].

Și condiția femeii este vizată de ideologia comunistă care deplânge nivelul modest de educație la care puteau ajunge în capitalism. Piesa devine un garant prin destinul Emiliei, soția burghezului Grigore Dragomirescu, pe care lipsa educației a afectat-o, inducându-i o stimă de sine scăzută, față de Irina, tânăra adeptă a comunismului, care va ajunge, susținută de sistem, să studieze ceea ce își dorește, chimia la nivel înalt.

Ideologia, odată instalată, aureolată ca un triumf, căci s-a întrupat utopia însăși, imposibilul, nu tolerează pe cei ezitanți sau opozanți. Lumea nouă vrea să știe clar cine îi sunt partizanii și cine o privește suspicios, pe aceștia din urmă încadrându-i în rândul trădătorilor. Matei este, la început, deschis variabilelor politice, dar timpul istoric în care trăiește nu-l acceptă decât dacă se declară într-o direcție sau alta, neutralitatea fiind jignitoare, mai ales, pentru ideologia care se instalează insidios totalitar. După exercițiul pluripartid interbelic, Matei se va simți, la 1948, când se trece și la noi la epurări politice, încolțit de „monolitul politic” care începe să-și arate adevăratul chip, după instalarea la putere, afirmând fără ocolișuri că: „Ereziile și gândirea independentă trebuiau eradicate.”<sup>326</sup> Matei va rămâne singur în universul ideilor mereu instabile, cu setea de evadare, niciodată deplin conturată, rămânând un prizonier al renunțării la acțiune. Va abdica de la această ideologie în mod evident neacceptând conformismul și mediocritatea ei: „Ei, da, nu-mi place. Mi-e silă de munca „pentru ridicarea poporului. N-am nimic comun cu plebea.” [Lovinescu, CS, p. 73].

Comunismul are adversari pe care îi descoperă și le aplică pedepse radicale, căci „nu contează virtutea. Crimele rămân nepedepsite.”<sup>327</sup> (Veriadi, Costică și Adela sunt arestați, iar Matei se sinucide).

La final, se disting patru categorii de personaje în funcție de cum s-au raportat la ideologia comunismului: „oamenii” (Petru, Bunica și Caterina), „unii slabi încă” (Grigore Dragomirescu, Emilia), cei persecutați de sistem (Adela și Costică) și cei care refuză să adere (Matei).

În concluzie, piesa *Citadela sfărâmată* este un text creat la comandă pentru a răspunde criticilor aduse la piesa de debut pentru care Horia Lovinescu a fost acuzat de complicitate cu inamicul burghez din rândul căruia provenea. Urmărind procesul de pătrundere a noii ideologii în societatea românească de după al doilea Război Mondial, cucerind în mod cu totul neașteptat chiar pe cei aflați în clasa inamică. Utopia ideologiei seduce membrii unei familii burgheze care o investesc cu puterea de a transfigura realitatea, de a dobândi un nou tip de fericire la nivel social, rezultat al obligativității de a insera elementele realismului socialist.

---

<sup>326</sup> Vladimir Tismăneanu, *Mizeria utopiei. Criza ideologiei marxiste în Europa Răsăriteană*, Editura Polirom, Iași, 1997, p. 26.

<sup>327</sup> Athur Koestler, *Darkness at noon*, (New York: Bantam Books, 1970) apud Tismăneanu, Vladimir, *Mizeria utopiei. Criza ideologiei marxiste în Europa Răsăriteană*, Editura Polirom, Iași, 1997, p. 29.

### III.4. Dramele istorice ale lui Horia Lovinescu

Dintre piesele de teatru ale lui Horia Lovinescu, doar trei se apleacă asupra problematicii istoriei, dar, cu toate acestea, forța formelor dramatice este o constantă alături de dramele de idei care l-au consacrat. Dramele sale istorice (*Petru Rareș sau Locțiitorul* -1967, *Patima fără sfârșit* -1977, *Negru și roșu* - 1983), au fost scrise în a doua parte a carierei sale.

#### III.4.1. Petru Rareș sau Locțiitorul (1967) și împlinirea sensului istoriei

Conștiința națională este un concept înălțător, de tip romantic, dar literatura dramatică a lui Horia Lovinescu dorea să-l aducă în mijlocul societății, în centrul existenței fiecărui individ, să-l determine la un anumit mod de a gândi și a acționa. Piesa *Petru Rareș sau Locțiitorul* a fost creată pentru a sluji acestui imperativ, să fie o amplă interogație prin care ființa umană de după al doilea Război Mondial să-și regleze poziționarea față de lupta ce trebuie purtată de fiecare generație prin care neamul românesc să nu-și piardă demnitatea. Piesa este o meditație filosofică despre obligativitatea surmontării intempestive a dilemelor personale atunci când țara are nevoie de conducători autentici. Tragismul devine esența acestui text dramatic prin cruzimea cu care istoria cere anularea libertății individuale în numele unui ideal. Abia când împlinirea sensului istoriei e asumat ca principiu ordonator al existenței, libertatea lăuntrică reapare pe coordonate noi, superioare. Discreționar, istoria unui neam, pentru a-și asigura supraviețuirea, sacrifică existența individuală. Din rezolvarea propusă de piesa lui Horia Lovinescu, intrarea pe făgașul unui înalt destin istoric se realizează printr-un proces complex de transfigurare, din care nu lipsește măreția voievodală. Istoria expune ființa umană la situații care o obligă la depășirea condiției comune, fapt pentru care piesa devine o meditație despre potențialul necunoscut pe care îl atrag la suprafață marile confruntări politice. Tematic, piesa *Petru Rareș sau Locțiitorul* este o dramă istorică, dar, prin sensul bogat transmis prin elementele ce compun această formă dramatică, asimilează particularitățile dramei de idei în care dialogul și personajul ocupă un loc important.

Piesa este creată din dialoguri conflictuale care permit evidențierea celor două puncte de vedere: cel al boierilor care sufereau în timpul monarhiei feudale centralizate și cel al domnitorului interesat de zestrea pe care trebuia să o lase generației viitoare. Fiecare din aceste tabere consideră că este de partea adevărului. Atunci când Aloisio Gritti vizitează țările române pentru a-i face pe cei doi fii ai săi domnitori, acestea se separă prin viziunea pe care o au. Rareș

acționează radical, ucigând și pe tată, și pe fiu, în timp ce boierii propun soluția supunerii la dorința protejatului Constantinopolului. Rareș răspunde prin luptă pentru independența Moldovei și boierii se tem că gestul lui Rareș îl va stârni pe sultan. Situația dramatică este de o mare complexitate, dar voievodul moldovean demonstrează prin acțiune că e pregătit să înfrunte și alte provocări, în timp ce boierii, prin cedarea lor, ar fi anulat definitiv șansa Moldovei de a rămâne pământ românesc.

Piesa este creată astfel încât să se accentueze singurătatea marelui om politic, războinicul sub conducerea căruia Moldova a cunoscut cea mai mare întindere teritorială, înfruntat în dialogurile-dezbatere de boierii săi: Dumșa, Mihu, Troțușan, Vartic, Barbovski și Jurj.

Trenarea, evitarea luptei fac parte din portretul boierilor, angajarea, promovarea spiritului implicat în marile probleme ale țării intră în portretul voievodului.

După lupta de la Ștefănești, două opțiuni se confruntă: cea a boierilor de a trăda pe domnitor, de a preda Moldova sultanului, de a instala un nou domnitor și cea a lui Rareș, de a trece, fără odihnă, de pe câmpul de luptă de la Ștefănești spre Hotin. Rareș consideră că anulase pericolul tătaresc din interiorul Moldovei, se putea îndrepta spre nord să-l înfrunte și să-l învingă pe Sigismund, având spatele eliberat de dușman, pentru a-și crea un cadru sigur în care, în final, să se lupte cu sultanul ce urca dinspre Dunăre. Această strategie care arată gândirea unitară a voievodului intră în contradicție cu cea a boierilor nepatrioți care îl sabotează. Se confruntă două viziuni: cea care slujește idealului demnității naționale și cea care slujește binelui efemer al unui grup social.

Personajele dramei de idei, deși sunt configurate după un timp istoric real, au, prin ideile în care cred, un grad de generalitate. Aceste idei izvorăsc din situații dramatice care apără piesa de pericolul artificialității sau abstractizării.

Dezbaterea capătă un caracter procesual, căci nu se realizează strict prin dialogurile conflictuale dintre domnitor și boieri, ci se amplifică și prin dialogurile domnitorului cu Ioniță. Dacă boierii îi reproșează spiritul idealist, visul la o Moldovă eternă și liberă, sacrificându-le lor fericirea personală și imediată, Ioniță îl va înfrunta pentru că, în numele recuperării tronului Moldovei, a recurs la a se îngenunchia în fața sultanului. Și aici, identificăm două rezolvări ale situației dramatice: Ioniță se angajase să înlăture, treptat, cu oamenii săi credincioși, pe boierii trădători, în timp ce Rareș recurge la un pact apăsător. Fiecare opțiune pare îndreptățită, corectă, dar până într-un punct: planul lui Ioniță se baza pe rezolvarea cu mijloace interne a conflictului („Jur pe viața măriei-tale că nu voi mai folosi această mână dreaptă până când n-o voi uda în sângele turcitului care pângărește scaunul Moldovei.” [Lovinescu, T, vol. II, p. 229]) și, deci, independența în cazul reușitei era totală față de străini, în timp ce planul lui Rareș se sprijinea

pe o alință externă care cerea ulterior tribut. Ioniță, pentru împlinirea planului său, avea nevoie de mai multe resurse, inclusiv timp mai mult, ceea ce anunța pierderea sigură a cauzei, dar Rareș izbutea, după numai trei ani, să recupereze Moldova și să o alinieze pe calea unei semiindependențe de la care urmașii puteau relua lupta și obține independența totală.

Personajul principal demonstrează prin condiția sa de domnitor imposibilitatea de a evolua pe o singură direcție. Libertatea Moldovei, pentru care el se jertfise de la început, îi cere, de la un moment, mai mult decât lupta aprigă alături de soldații săi și mai mult decât strategia cea mai inteligentă, îi cere chiar concesiile de la valori fundamentale ale conștiinței. Dar tot procesul este făcut lucid: prin îngenuncherea sa în fața sultanului, el, care făcuse gesturi exemplare de nesupunere, știe că apără demnitatea provinciei. Așa, destinul Moldovei nu ieșea din căușul palmei Mușatinului și putea să fie predată urmașului său. Rareș este un personaj care și-a înțeles rolul în istorie: de a apăra ceea ce era bunul lui Ștefan cel Mare, nu de a se apăra pe sine. Trăia cu certitudinea că urmașii îi vor înțelege concesiile dintre cele două domnii, fără de care Moldova ar fi ajuns, cu siguranță, în granițele altei țări.

Un echilibru se descoperă la nivelul dialogului, între forma sa dinamică și cea statică. Într-o piesă care evocă cei 16 ani ale celor două domnii, este firesc să apară dialoguri dinamice prin care personajele relatează întâmplări, mai ales cele care se desfășoară dincolo de scenă. Prin dialoguri dinamice, aflăm despre: cucerirea Ardealului, „matca neamului nostru” [Lovinescu, T, vol. II, p. 198], de către armata lui Rareș în 1529, despre destinul instabil al Pocuției care era când sub domnia moldovenilor, când sub cea a polonilor etc.

Dialogul static este necesar pentru a surprinde stările personajelor, pentru a le înregistra evoluția sau involuția interioară. În dialogul lui Peresvetov cu Soldatul, pe fondul luptei de la Ștefănești, din 1538, aflăm despre modul cum vede Rareș boierii, descriere atât de pătrunzătoare încât urma să devină mesaj al lui Rareș pentru omologul său Ivan cel Groaznic: „Și să-i spui să se păzească de vicleniile înalților demnitari, care se îmbogățesc și se lenevesc, în loc să joace jocul morții împotriva dușmanilor. Ei nu vor să moară niciodată.” [Lovinescu, T, vol. II, p. 215]. Demitizarea lui Petru Rareș în ochii lui Ioniță este mărturisită tot prin dialogul static: „Am crezut în tine ca într-o icoană. Îmi plăcea cum te miști, cum vorbești, cum miroși, cum râzi. Pe urmă, când am crescut, am crezut în ceea ce îmi închipuiam că e credința ta. M-am bătut pentru ea, te-am părăsit pentru ea în munți, am ucis pentru ea! Și, azi, când te-ai vândut turcilor, mor pentru ea.” [Lovinescu, T, vol. II, p. 245].

Dialogurile sunt logice, propunând întâlnirea și etalarea mai multor moduri de raportare la problematica puterii, cu personaje care creează argumente și contraargumente, în care contradicțiile sunt duse până la ultima consecință pentru a stabili un nou nivel al acțiunii.



Dialogul procesual, ce amintește de agonul tragediei grecești, este calea prin care fiecare personaj acționează asupra celuilalt pentru a-l convinge să-și schimbe modul de a gândi și a acționa. Un dialog exemplar este cel dintre Petru Rareș și Roșca prin care fiul lui Ștefan cel Mare aduce argumente care dovedesc faptul că preluarea domniei Moldovei nu este potrivită, căci venea prea târziu în viața sa și ar fi reclamat schimbări majore de natură interioară. La fiecare replică, ce are valoarea unei negații, Roșca răspunde calculat, demontând temerile lui Rareș. Roșca apare ca un confident, ca o voce a conștiinței lui Rareș care se stinsese și redevine sonoră, determinând aducerea lui pe tronul Moldovei.

Dialogul este poetic în puține secvențe ce amintesc de tragedia greacă și, mai aproape de Horia Lovinescu, de Lucian Blaga. Replicile dobândesc valoare metaforică, de aforisme, concentrând un sens profund al existenței. Când evocă Diacului vârsta la care a fost ales să devină domn al Moldovei, Petru Rareș povestește că fusese înainte pescar, ca Petru, doar că, în timp ce trecerea acestuia de la o existență obișnuită la cea de apostol s-a produs „îndată”, Rareș, mărturisește despre sine: „N-a fost chiar îndată. Nu-i ușor să-ți lași mrejele și să te faci pescar de oameni.” [Lovinescu, T, vol. II, p. 186]. Neutralizarea râvnei pentru putere este exteriorizată tot într-o replică metaforică adresată de Rareș lui Roșca: „Nu, Grigorie, vulcanul s-a stins și pe el pasc oile. Mi-e sufletul ca un iaz liniștit, pe care nu-l mai înfioară nimic. Doar, din când în când, gândul morții și al deșertăciunii lucrurilor.” [Lovinescu, T, vol. II, p. 218].

Cele mai multe situații dramatice au un dialog liber care se apropie de conversația diurnă, fiind totuși caracterizat de o convenționalitate specifică teatrului prin decupajele făcute în replici, prin modul cum sunt construite pentru a face conflictul să înainteze. Fie că e replica unui soldat obișnuit („Drumurile le știu eu, nu le-aș mai fi știut, da-i știu și pe poloni cât ne iubesc. Toată ceata lui Onofrei au tras-o în țepă.” [Lovinescu, T, vol. II, p. 203]), fie că e cea a unui conducător („Poți să te ridici. Amănuntele plecării le vei discuta cu marele vizir. Cred că 3 000 de spahii îți ajung.” [Lovinescu, T, vol. II, p. 236]), dialogul creează impresia de familiaritate, de naturalețe, spre deosebire de retorismul din drama istorică a lui Delavrancea ce apare în variate situații dramatice, cum ar fi cea în care boierii refuză să lupte împotriva padișahului: „Cum?...Atât să se fi sleit puterile Moldovei sau să fi săcăuit vлага din voi? Cenușă să fie amintirile vechii slăviri? (...) întoarceți-vă-ți până mai e vreme și vă voi primi cu dragostea cu care domnul nostru Iisus Hristos a primit oile rătăcite...”<sup>328</sup>.

Personajele piesei sunt actanți care îndeplinesc variate funcții pentru a contura timpul medieval: Rareș îndeplinește funcția voievodală, Roșca, funcția de consiliere, Mișu, Troțușan, Dumșa, funcția de trădare, Huru, funcția de fidelitate față de domnitor. Determinismul politic

<sup>328</sup> Barbu Ștefănescu Delavrancea, *Teatru*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982, p. 194.

este reprezentat de Ioan Zapolia, Grozovski, Sigismund, Ferdinand și Bogdan Mușatin, iar funcția destinului este îndeplinită de Ștefan cel Mare.

Rareș corespunde dramei de idei prin faptul că este un personaj cu personalitate puternică ce își evaluează constant cu luciditate coordonatele proprii condiții umane. Planul ideilor sale se află în evoluție, cu salturi majore, ce asigură și evoluția dramei de idei. Pentru validarea ideilor sale, ce au în vedere destinul Moldovei, Rareș caută semne transcendente numai de la Ștefan cel Mare și Dumnezeu, căci a înțeles sacralitatea demersului pe care trebuie să-l parcurgă. Nu refuză călăuzirea superioară și are grijă să invalideze propunerile boierilor care vor să-l atragă spre acțiuni nefavorabile neamului, întocmai ca Rareș din „*Luceafărul*” în care protagonistul sancționează pe boierii care promovează viziunea modestă asupra Moldovei: „Mic ești tu (lui Groza)! Moldova nu e mică!... Neamul care se crede mic se micșorează!”<sup>329</sup>.

Credința într-o continuă evoluție, în depășirea complexelor de neam la marginea lumii occidentale, îl mobilizează pe Rareș care afirmă: „Plumbul se poate preface în aur, asta nu e minciună, *Magnum Opus* există, dar, mai întâi, trebuie să descoperi piatra filosofală în tine.” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 230].

Petru Rareș devine personaj-idee prin convingerea rolului pe care îl are Moldova în marea politică a Europei; tărâm vechi, cu încărcătură sacră, Moldova e „o gură de rai unde se păstrează vie înțelepciunea și știința oamenilor de demult.” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 232]. Pierderea independenței Moldovei ar fi însemnat alterarea acestor valori și tulburarea echilibrului Europei înseși.

Lumea în care trăiește nu corespunde aspirațiilor sale și, de aceea, a înțeles că adaptarea, prin concesii cât mai mici, este soluția. Justificările sunt importante pentru a-i fi înțelese viitoarele acțiuni; înconjurat de străini care au ambiții imperiale, el nu poate decât să-și apere avutul strămoșesc și să ducă alianțe fluctuante. Aici, personajul lui Horia Lovinescu se aseamănă cu personajul lui Delavrancea care înțelesese rolul major al conducătorilor în destinul unui neam: „După cum e vodă, e și țara! Că nu e țară ticăloasă nicăieri. Ci domn, crai, chezar ticăloși.”<sup>330</sup>

Între aceste roluri, Petru Rareș își desfășoară evoluția ca personaj deschis la care identificăm o simbioză între real și imaginar. Personajul literar nu este creat prin mimesis, dramaturgul a urmărit să-l distanțeze de realitate, să-l îndepărteze de individualitatea istorică. Ca personaj literar, Petru Rareș îi datorează mult lui Petru Rareș din istorie, după cum o

<sup>329</sup> Ibidem, p. 158.

<sup>330</sup> Barbu Ștefănescu Delavrancea, *Teatru*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982, p. 153.

dovedește corectitudinea datelor istorice, dar vrea să existe independent, devenind purtător al mesajului său. De aceea, Petru Rareș este imaginat de Horia Lovinescu ca personaj mistuit de destinul său, cu stări, acțiuni și replici care nu sunt confirmate de documentele istorice. Prin Petru Rareș al lui Horia Lovinescu, nu se realizează doar un pelerinaj în timpul medieval, ci se creează și o reflectare asupra condiției umane. Ceea ce ne îngăduie Petru Rareș să descoperim, protagonistul piesei omonime, nu are voie să întreprindă Petru Rareș din orice studiu istoric, care ar fi repede acuzat de caracter speculativ. Petru Rareș, personajul literar, propune ca temă: teama de renunțare la propria biografie în numele luptei pentru împlinirea idealului național. Umanizarea aduce sub ochii cititorului lupta lui Rareș cu sine însuși de a deveni ceea ce i se cerea: un demn urmaș al lui Ștefan cel Mare, capabil să sacrifice mult, poate chiar totul. Așa se explică suita de jertfe personale admise pentru echilibrul mereu fragil al Moldovei, culminând cu uciderea lui Ioniță și trimiterea fiului de șapte ani ca ostatic la Constantinopol. Petru Rareș ajunge în final senin pentru că își poate recupera identitatea anulată pe timpul domniei, poate redeveni omul simplu, pentru care moartea este marea odihnă, căci conștiința îi este împăcată – nu precupețise nimic din ceea ce i se ceruse.

Protagonistul piesei este rezultatul principiului interrelaționării, al oglinzii, căci multe din personajele ce orbitează se răsfrâng în gândirea și deciziile sale. Susținerea caldă a Mariei îi este suport moral pentru întreaga viață, dedicarea lui Ioniță îi confirmă valoarea idealului național pe care îl îmbrățișase când acceptase domnia, propensiunea spre trădare a boierilor îl ține vigilent și capabil să pregătească și el acțiuni violente.

Personajul lui Horia Lovinescu, chiar dacă este protagonist în piesă, acționează sub înrâurirea suprapersonajului absent, Ștefan cel Mare, situație cu care se confruntă și Petru Rareș din *Luceafărul*; ei luptă să treacă de la condiția de om la cea de supraom, în timp ce Ștefan cel Mare și-a câștigat definitiv condiția de făptură sacră: „Petru Rareș: A...acela era un sfânt!”<sup>331</sup>.

În piesă, alternează acțiunile exterioare cu cele interioare, până la un raport de indeterminare. Preocuparea boierilor și a oamenilor bisericii pentru a numi un nou voievod în Moldova după stingerea lui Ștefăniță Vodă (1527) îl ia în calcul pe urmașul de sânge al lui Ștefan cel Mare, Petru Rareș. Propunerea oficială trezește rememorarea evenimentelor ce au urmat stingerii tatălui său (1504) ce, considera el, ar fi trebuit să-l propulseze pe scaunul domnesc. Însă prioritate a avut, în calculele boierilor, Bogdan al III-lea, la fel cum, după moartea aceluia (1527), din nou, boierii, pentru legătura de sânge mai strânsă cu domnitorul defunct, îl aleg pe Ștefăniță Vodă. Au fost 23 de ani în care Petru Rareș a fost considerat incompatibil cu înalta funcție de voievod. Acțiunile acestea conturează cadrul exterior major

<sup>331</sup> Ibidem, p. 155.

ce avuseseră un efect devastator asupra vieții interioare a protagonistului; nu mai găsisese soluții decât în căi extreme: călugărie, desfrâu sau moarte. Cu greu, își aflase forța de a supraviețui și se retrase în viața modestă de pescar. Din acea tihnă, dobândită cu greu, cu suplicii pentru a tempera „cea mai otrăvită dintre ispite” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 190], puterea, nu mai dorea să iasă vreodată. Se retrăsese de pe scena politică, se îndepărtase de orice șansă de a deveni o figură marcantă.

Dar Petru Rareș se confruntă cu condiția de a fi sânge din sângele lui Ștefan cel Mare, astfel că ordinea pe care a instituit-o în viața sa personală e spulberată atunci când moștenirea politică a tatălui său este în pericol și devine însuși destinul său. E conștient că noua viață îl va obliga la schimbări majore, că Moldova nu se va putea conduce decât prin cruzime față de vinovați și nevinovați, făcând din război un mod de viață.

Acțiunile interioare devin ele, de la un punct, energia pentru acțiunile exterioare ce acaparează scena. Responsabilitatea voievodului se înalță ca valoare cardinală, precum lupta pentru cucerirea Ardealului și prietenia cu Ion Zapolia (1529), lupta pentru cucerirea Pocuției (1536), lupta de la Ștefănești împotriva tătarilor care invadaseră Moldova (1538). Toată această hărnicie a voievodului în faptele de război e motivată de gândul călăuzitor al întregii domnii pe care-l mărturisește lui Soliman: „Eu nu sunt decât un plutaș care, cât trăiește, trebuie să îndrepte încărcătura asta spre viitor.” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 238].

Acțiunile întreprinse nu au un curs liniar, obstacolele apărând chiar atunci când protagonistul crede că se apropie de împlinirea visului său: de a crea o alianță cu forțele politice învecinate pentru a lupta împotriva Imperiului Otoman. Pacea cu Sigismund, victoria de la Ștefănești îi creau un orizont senin pentru a-l putea înfrunța cu toată oastea pe sultan, sperând chiar și la soldații lui Tarnovski. Dramaturgul, printr-o lovitură de teatru, îl prezintă pe Rareș pierzând domnia prin uneltirea boierilor care îi ascund adevărul despre înaintarea sultanului până la Iași, inclusiv faptul că deja i se găsisese înlocuitor la tronul Moldovei, pe Ștefan Lăcustă.

De la acțiunea ascendentă, ce ocupă o importantă parte a piesei, se ajunge, spre final, la o acțiune descendentă, când conflictul se temperează. Piesa înregistrează neobositul și îndelungul efort al lui Petru Rareș de a crea creștinătății, în Răsărit, un scut imbatabil împotriva otomanilor: „Alt rost n-avem pe lumea asta! Și, dacă-l uităm, și Dumnezeu ne va uita, și pământul pe care trăim.” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 221]. În cel de-al XVI-lea an de domnie (1542), după ce a purtat războaie și a făcut alianțe fie cu Sigismund al Poloniei, fie cu Ion Zapolia și Ferdinand din Ardeal, toate destrămate, cu mare încredere semnează tratatul secret cu Ioachim, principe elector al Sfântului Imperiu, prin care oferea o importantă sumă și implicare armată pentru a-l prinde pe sultan. Acțiunea devine descendentă când Rareș constată

trădarea lui Ioachim care fuge cu banii și lasă Moldova cuprinsă într-un cerc de foc, cu Polonia și Ardealul supuse Porții. Lui Rareș, nu-i mai rămâne decât să reziste ocupației otomane și birurilor care vlăguiau vistieria. Niciunul din sacrificiile sale, niciun plan nu a adus roadele mult visate. Și-a oferit viața și resursele pentru a păstra Moldova intactă să o poată oferi generației viitoare. Ajunge, la finalul vieții, dezamăgit de lipsa de coeziune între el și boieri, între el și ceilalți conducători din țările învecinate care au manifestat mereu slăbiciune. Nu primise pentru jertfele sale nicio alinare, niciun suport: „Ceas de ceas mi-am pus capul în primejdie pentru Europa. Și iată că mâinile acestea neputincioase de-abia mai pot feri, rugându-se și umilindu-se, trupul schingiuit al țării.” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 251]. Din punctul acesta, Rareș iese de pe scena istoriei și se pregătește pentru a pătrunde în eternitate, în marele repaus.

Uneori, acțiunea reprezentată este concurată de acțiunea relatată. Petru Rareș povestește cum s-a simțit când a domnit Bogdan al III-lea, ce a făcut când s-a stins acesta sperând să-i urmeze la tron și cum a fost alungat de Huru din Suceava. Povestește cum a devenit pescar și cum petrecea nopțile, lângă familia sa, contemplând semnele cerului. Își amintește de comportamentul lui Ștefan cel Mare care făcea aluzii cu privire la paternitatea sa. Despre marșul victorios al armatei lui Rareș dinspre Pocuția cucerită spre Moldova, aflăm de la Ostașul I, Ostașul II și Ostașul III. Ei mai povestesc despre ororile războiului, despre arderea de vii a femeilor și a copiilor închiși într-o biserică, despre pedeapsa pe care o foloseau poloni de a trage în țepă pe soldații moldoveni prinși. Despre destinul instabil al Pocuției, care era când în stăpânirea Moldovei, când în cea a Poloniei, aflăm de la Cioban. Despre nestatornicia alianțelor Moldovei, când cu Ferdinand, când cu Sigismund și despre aurul pe care l-a adus Rareș din Ardeal, aflăm din replicile Slujnicei I. Despre trădarea lui Rareș de către boieri la Obertin, despre victoria lui Ștefan cel Mare asupra regelui Albert, când tatăl l-a pus să biciuiască nobilii poloni, înjugați, pentru a ara Codrii Cosminului și despre victoria lui Ștefan cel Mare asupra lui Mahomed al II-lea, din 1475, își amintește Rareș. Lupta de la Ștefănești este adusă pe scenă de către Peresvetov, sfetnicul lui Ivan Vasilevici cel Groaznic. El privește spre câmpul de luptă și povestește etape ale înfruntării dintre moldoveni și tătari: tătari care-și pierd șalvarii, sanitari care trec printre răniți, omorându-i cu ciomegele și custurile pe străini. Despre cum Rareș a luptat la Ștefănești, povestește Dumșa lui Trotușan. Despre răspunsul orgolios al lui Rareș la propunerea sultanului de supunere fără declanșarea războiului, stârnind intrarea acestuia pe teritoriul Moldovei, povestește Jurj, despre apropierea sultanului de Suceava, despre alegerea unui nou domnitor în Moldova, pe Ștefan, fiul lui Alexandru, în locul lui Rareș, povestește Mișu. Despre trădarea lui Rareș de către Ioachim, povestește domnitorul, iar Elena, a doua soție a lui Rareș, povestește despre abuzurile turcilor la Suceava.

Acțiunea reprezentată pe scenă prevede următoarele scene: înscăunarea lui Rareș ca nou domnitor al Moldovei, întâmpinarea și tăierea nasului vărului său, Bogdan, urmată de ridicarea lui la rang de locotenent domnească în Țara de Jos, eliberarea lui Grotovski de către Rareș, confruntarea, din Polonia, dintre boierii Huru, Troțușan, Mișu cu Rareș pentru că e considerat domnitor care ținea prea strânse frâiele domniei, pregătirea pentru a-l ajunge pe Ioniță la Hotin unde urma să lupte împotriva lui Sigismund, trădarea lui Rareș de către boierii Mișu, Huru și Troțușan, lăsându-l fără oaste în condițiile apropierei sultanului. Direct, pe scenă, se prezintă și înlăturarea umilitoare a lui Rareș din prima domnie, sprijinul pe care-l primește de la Roșca și Ioniță pentru a trece munții în Ardeal, salvarea lui de către un grup de pescari, audiența acordată lui Rareș de sultan la Constantinopol pentru a-i cere sprijin în recuperarea tronului Moldovei, revenirea în Moldova, pregătirea rezistenței la Galați de către Mișu, Huru și Troțușan, sub domnia lui Alexandru Vodă Cornea, confruntarea lui Rareș cu boierii trădători, aducerea lui Ioniță ca dușman al Porții pentru că îl omorâse pe Ștefan Lăcustă, eliberând tronul pentru Rareș. Ultimele scene reprezentate sunt: ritualul înmormântării fiului care fusese cerut ca zălog de Constantinopol, pe care Rareș și soția îl consideră mort pentru ei și pregătirea pentru marea trecere a lui Rareș.

În încercarea de delimitare, se constată acțiunea principală ce se grefează în jurul eforturilor lui Petru Rareș de a păstra Moldova liberă în ciuda intereselor divergente ale boierilor și ale țărilor vecine și ale Imperiului. Rareș este călăuzit de un singur gând, ce s-a identificat cu asumarea destinului său: „E o soartă pe care trebuie s-o duc până la capăt. Orice m-ar aștepta.” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 237]. Ea este densă, robustă, acaparând mult din economia piesei, pentru ca acțiunile secundare să aibă ca acțanți alte personaje decât pe Rareș: contribuția Mariei, prima soție a domnitorului, la echilibrul lui interior, revenirea vărului Bogdan în Moldova după ce trăise câțiva ani în Constantinopol, căutarea de către Ostașul I, II și III a unui loc prielnic odihnei după lupta pentru cucerirea Pocuției, trecerea lui Peresvetov prin Moldova pentru a învăța din înțelepciunea domnitorului moldav pe care să o împărtășească cneazului Ivan cel Groaznic, educarea lui Ioniță pentru a-i deveni om de nădejde și lupta lui Ioniță pentru îndepărtarea dușmanilor lui Rareș.

Nodul care leagă situația inițială de conflict este reprezentat de propunerea pe care o primește Petru Rareș, după 23 de ani de așteptare, de a deveni domnitor al Moldovei. Se pregătește o ieșire din imobilitatea existenței sale anterioare care îl va propulsa în marea agitație a politicii Evului Mediu. Din aceasta, Petru Rareș se va deznoda abia atunci când experiența morții îi va da semne evidente, determinând temperarea conflictului.

Subdiacente acțiunii, sunt situațiile dramatice, numeroase în această piesă, care au rolul unor fotografii, înregistrând coordonatele existențiale ale personajelor la un anumit moment. Situația generică este statică, dramaturgul insistând pe caracterul statuar al domnitorului ajuns la vârsta senectuții, meditativ și privit cu admirație de Diacul tânăr. Astfel, se prezintă Petru Rareș la finalul celei de-a doua domnii, cu aerul celui care a trecut prin multe încercări pe care le-a stăpânit în modul lui cel mai dedicat. Finalul unei zile, la Mănăstirea Probota, în undele vecerniei, îi declanșează rememorarea situațiilor relevante care îl aduseseră la acel nivel de demnitate din care nu lipsește aerul tragic și frământarea gândurilor. Din acest punct al piesei, situațiile se precipită caleidoscopic în ritmul trepidant al Evului Mediu.

Situația dramatică în care dramaturgul a imaginat dialogul lui Rareș cu Roșca din 1527 la Putna are rolul de a permite protagonistului să-și mărturisească drama multiplă: de a nu fi fost niciodată recunoscut oficial de Ștefan cel Mare ca fiul al lui și de a nu fi fost ales domnitor al Moldovei timp de 23 de ani de la moartea tatălui său. Respins de tată și de boieri, a ajuns să creadă că legătura de sânge cu neamul Mușatinilor nu este decât o mare suferință, căci nu îi aducea șansa de a ocupa un rol major în istoria românilor, ci îl împingea într-un con de umbră, spre anonim. Crescuse cu gândul unei vieți mărețe și confruntarea cu realitatea, care îl scotea de pe scena mare a istoriei, îi provoca o suferință atât de mare încât se dezise de originea sa voievodală.

Propunerea lui Roșca îi accentuează sentimentul că nu este decât un pion al istoriei, un nevolnic a cărui direcție în viață o stabilesc legi mai puternice decât el. Situația dramatică amintește de drama chistică, de sfâșietoarea luptă între a urma calea aleasă de Tatăl Ceresc și calea aleasă de Fiul, la fel cum se zbate și Petru Rareș. Roșca îi amintește că destinul îl urmărește și că nu va putea să i se sustragă. Pentru a spori voința lui Rareș de a accepta tronul Moldovei, pentru a-i înlătura temerile privitoare la transformările negative pe care le aduce, în multe cazuri, puterea în viața unui conducător, Roșca îi precizează că puterea este a lui Ștefan cel Mare, iar el, fiul, este un „Locțiitor”. Tot în această situație dramatică, Rareș rostește un adevăr înspăimântător despre condiția conducătorilor: apelul frecvent la cruzime pentru a păstra echilibrul. Pentru că rolul conducătorilor este superior, de a se jertfi pentru popor, păcatele lor sunt judecate cu altă măsură, îl liniștește Roșca. După toate aceste aspecte dezbătute, Petru Rareș este pregătit să lase în urmă pe Rareș pescarul, fiul Răreșoaiiei, și să devină domnul Moldovei: „Cu aceste mâini, o clipă neîntinate, primesc, tată, moștenirea ta și spun: făcă-se voia ta! (Ia coroana, și-o pune pe cap și se așază pe jilt, rămânând nemișcat.)” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 193]. Aceasta este o situație limită prin faptul că expune protagonistul la a lua o decizie fundamentală pentru existența sa și a țării. Complicatele mecanisme ale istoriei l-au

ținut departe de tron și tot ele îl cheamă, el fiind în situația de a accepta ceea ce nu poate influența. La vârsta tinereții, râvnise scaunul voievodal din sete de putere, dar, la vârsta maturității, se apropie de acesta cu chibzuința celui ce știe că i se cere să respecte și să conserve o sfântă moștenire.

Conflictele piesei *Petru Rareș sau Locuitorul* sintetizează luptele între aspirațiile diferite ale sufletului uman legate de libertate, destin și putere.

Conflicte exterioare sunt dispuse pe două axe temporale, ale trecutului și prezentului reprezentării.

Conflictele din trecut au lăsat urme adânci în inima lui Petru Rareș când fusese sfidat de însuși tatăl său care-l pregătise pentru tron pe fiul de sânge, Bogdan al III-lea și de boierii care-l aleseseră pe Ștefăniță Vodă după stingerea tatălui său. Își periclitase însăși viața pentru dorința de a deveni, după moartea lui Ștefan cel Mare, domnitor. Cuvântul tatălui său, care fusese lege pe timpul cât trăise, își păstra aceeași putere și după moarte. Refuză să se supună acestui precept și se revoltă retrăgându-se definitiv din lumea seducătoare și periculoasă a puterii. După ce existența urmașilor lui Ștefan cel Mare este devorată de mecanismul thanatic, Petru Rareș este cel îndreptățit să urmeze la tron, ceea ce provoacă un intens conflict interior provocat de confruntarea dintre obstinația de a nu părăsi confortul existenței modeste din punct de vedere social și înțelegerea obligativității de a-și împlini menirea. În timp ce conflictele din trecut sunt recuperate în scurte mărturisiri, acțiunea reprezentată îl transpune pe Rareș în conflicte deschise și dueluri verbale.

Conflictul cu Bogdan Vodă devine deschis pentru ca adversarul politic să nu rămână cu nicio speranță legată de tronul Moldovei. Conflictul va fi rezolvat de Rareș în cel mai tipic mod pentru Epoca Medievală, prin eliminarea celui care râvnea puterea, pentru a nu-i lăsa timp să creeze o conspirație.

Situația dramatică din Polonia (1536) conturează un dublu conflict, pe de o parte, cu Trotușan, Dumșa, Mișu, iar, pe de altă parte, cu Grozovski. Pe acesta din urmă, îl eliberează ca sol, dar el îl înfruntă pe Rareș pentru că revine în Polonia pentru a lua Pocuția în timp ce Rareș îi reamintește că Polonia și Moldova trebuie să trăiască în bună înțelegere pentru a fi „pavăză cu trupurile lor Europei” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 209], acuzându-l pe Sigismund de tratate ascunse prin care maiestatea preacreștină se aliașe cu Poarta. În cascadă, se adaugă un nou conflict exterior cu Soliman care-l amenință pe Rareș că, dacă mai atacă Polonia, el va invada Moldova. Boierii îl înfruntă pentru că, din perspectiva lor, resursele acumulate nu au valoare dacă ei sunt mereu în războaie, pentru a-l susține pe Rareș în politica lui cu puterile străine și-i dau de înțeles că nu vor să-l susțină într-un nou război. Rămas fără sprijinul lui



Sigismund, fără boierii moldoveni, fără Zapolia, care era atunci în bune relații cu Imperiul Otoman, Rareș își caută sprijin departe, tocmai la Împăratul Carol Quintul. Se produc ruperi de nivel, surprări în unitatea sistemului puterii prin care boierimea dorea să-și evidențieze rolul indispensabil în conducerea Moldovei.

Divergența taberelor, a domnitorului și a boierilor, este o stare perpetuă a Moldovei medievale după cum constatăm prin înlănțuirea situațiilor dramatice din 1538 și 1541. La Ștefănești, boierii Troțușan, Huru, Dumșa, Vartic, Jurj, Pogan, Mișu, Barbovski se împotrivesc propunerii lui Rareș de a pleca imediat spre Hotin fără refacerea energiilor după lupta cu tătarii. Determinarea lui Rareș, formulată astfel: „O să ne odihnim pe lumea cealaltă.” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 217] și uciderea pe loc a lui Vartic, pentru că răspunsese negativ, nu dau niciun rezultat în rândul boierilor. Conflictul exterior se dezamorsează prin apariția surpriză a lui Ioniță care nu mai avea nevoie de sprijin la Hotin pentru că Sigismund acceptase pacea.

Când abia încheiase cu victorie, spre dezamăgirea boierilor, lupta cu tătarii, Rareș se mobilizează pentru a întâmpina pe Soliman la Zăhărești. E încrezător în sprijinul ce urma să vină de la Ferdinand și de la armata sa, chiar dacă e puțin numeroasă, având convingerea că inima însuflețită de dragostea pentru moșie a oștenilor aduce victoria pe câmpul de luptă decât sutele de oșteni mercenari ai sultanului. A neglijat categoria boierilor care nu-l țin la curent cu informațiile, că sultanul ajunsese deja la Iași, pregătindu-se să urce spre Suceava, și-l pun în mod intenționat într-o situație fără ieșire pentru a-l obliga să abdice. Acest conflict exterior aduce, cel puțin pentru trei ani, victoria boierilor pentru care Rareș va căuta îndreptarea raporturilor printr-un umilitor sprijin de la Soliman. Situația dramatică din 1538 amplifică dorința de răzbunare a voievodului care revine în 1541, la Galați, solicitând pedeapsa exemplară pentru Troțușan, Mișu și Alexandru Vodă Cornea. Abia astfel a reușit Rareș să instituie o bună conivență cu boierii moldoveni.

Între toate formele pe care le-a creat dramaturgul în privința conflictului exterior, cel mai dureros a fost cel cu Ioniță, care este prezentat, în momentul revenirii lui Rareș la domnie, ca opozant, din moment ce luptase împotriva Porții. Naiv, Ioniță sperase ca modalitatea sa de a ucide pas cu pas pe cei ce intrau la și în jurul domniei, ținându-l pe tatăl său departe de moștenirea bunicului lui, să fie calea cea mai demnă de a elibera tronul Moldovei, neluând însă în calcul implicațiile inextricabile ale otomanilor. Reinstalat ca domnitor, lui Rareș, Ali-beg i-l trimite pe Ioniță ca un trădător al noilor alianțe cu sultanul și se așteaptă să-l ucidă. Situația este ușor despovărată de cererea lui Ioniță de a fi ucis, regretând că a riscat totul pentru un domnitor și tată care a apelat la sprijinul dușmanului neamului lor.

Timpul este o categorie importantă în această piesă cu specific istoric, care, pentru a proiecta cititorul între 1527 și 1546, este mai aproape de real. Timpul ficțiunii este prins într-o ramă ce creează impresia de statuar, de imobilitate. Piesa începe și se încheie cu anul 1546, când, aflându-se la Probota, Rareș își amintește itinerariul său prin viață, depărtările și apropierea de scena politică, legând amintirile de prezentul povestirii sale, cu relația etern complicată a Moldovei cu Imperiul Otoman, pentru ca, ulterior să revină circular la punctul temporal inițial. Această imobilitate este în deplin acord cu sentimentul protagonistului de a-și fi împlinit destinul, de a fi slujit Moldova ca un adevărat Mușatin, așa cum îi ceruse peste timp tatăl său. Dramaturgul accentuează neclintirea protagonistului ce amintește de picturile votive specifice mănăstirilor moldovenești, semn că-și încheiase marea ctitorie: păstrarea Moldovei cât mai aproape de zestrea tatălui său. Însemnătatea acțiunilor lui Rareș a ieșit din timpul curgător și a pătruns în timpul istoric ce eternizează geniile politice. De aceea, în didascalii, dramaturgul insistă pe aspectul în efigie al domnitorului ajuns la senectute: „Stă nemișcat, cu ochii închiși, scufundat în gânduri. (...) Un diac tânăr se uită sfios și curios la fața încremenită a bătrânului, neîndrăznind să se miște.” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 185]. În final, replica lui Roșca trimite la ideea unui timp cu ritm încetinit, ca formă de recompensă pentru implicarea jertfelnică pe parcursul celor două domnii: „Nu mai arde (țara), măria-ta. A ars nouăsprezece ani ca un rug. Acum, pâlpie ca o lumânare.” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 251].

Timpul uman este înțeles de protagonist care nu se atașează obsesiv de domnie, având înțelepciunea că Moldova e conectată la marele timp istoric și că, în timp ce sfârșitul lui este aproape, Moldova trebuie să-și asigure viitorul în politica Europei, eliberând-o pentru a i se găsi un nou Locțiitor: „Putem trece torța mai departe.” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 251].

Frecvent, timpul ficțiunii încetinește când destinul Moldovei depinde de vești ce vin din diferite colțuri ale lumii. Accelerarea este o modalitate de modulare a timpului ficțional al piesei produse prin producerea unor acțiuni așteptate sau neașteptate, precum: cucerirea Ardealului, venirea vărului Bogdan de la Constantinopol, trimiterea propunerii de alianță cu împăratul Carol Quintul (1529), eliberarea lui Gozovski pentru a-i cere lui Sigismund pace, victoria de la Ștefănești, pregătirea pentru a ajunge la Hotin, aducerea lui Ștefan Lăcustă domnitor etc. Accelerării îi corespunde, contrapunctiv, încetinirea prin așteptarea îndelungată a revenirii la domnia Moldovei. Trei ani, Rareș, după ce este salvat de grupul de pescari, ajunge la Constantinopol de unde obține, prin negocieri abile, puterea domniei pentru a o controla cu pierderi cât mai reduse. Dar piesa este creată prin trecere de la încetinire, înapoi la accelerare atunci când Rareș redevine domnitorul: ucide boierii trădători și caută noi alianțe pentru a învinge Imperiul Otoman.

Suspansul există în piesă pentru că Rareș investește tot ce are într-o alianță secretă cu Ioachim care i-ar fi putut mobiliza pe mai marii Europei să se unească împotriva semilunii, dar el se încheie cu cea mai mare dezamăgire. Riscase totul sperând că va câștiga, dar nimeni nu mai suferea la fel de mult ca Moldova de răul otoman pentru a i se asocia prompt.

Concentrarea temporală se creează prin eludarea situațiilor care nu au relevanță pentru problematica puterii, piesa devenind concentrată. Dramaturgul decupează numai anii reprezentativi pentru intențiile lui Rareș de a ține piept turcilor în modul cel mai abil cu putință: 1527 – anul întronării, 1529 - anul cuceririi unui număr important de cetăți din Ardeal și al eliminării rivalului Bogdan, 1536 – anul cuceririi Pocuției, 1538 – anul victoriei asupra tătarilor și al trădării lui de către boieri, pierzând tronul, 1541 – anul revenirii la putere, 1542 – anul tratatului în secret cu Ioachim, 1546 – anul stingerii sale.

Piesa, îndepărtându-se de realismul realist pentru a pune în practică marele mecanism al dramei de idei, este un valoros exercițiu literar în care dramaturgul promeează istoria ca instanță superioară omului care reclamă acestuia excelență, solemnitate, perseverență, cruzime, dar îi oferă și posibilitatea de a-și conserva eul interior, modelat înainte de copleșitoarea experiență a domniei. Dramaturgul se dovedește înnoitor al dramei istorice față de predecesorii romantici, propunând o profundă meditație legată de libertate, destin și putere.

#### **III.4.2. *Patima fără sfârșit* (1977) sau trezirea din letargie**

Acțiunea piesei *Patima fără sfârșit*, „metaforă a iubirii de țară ce se transmite ca un cod din generație în generație”<sup>332</sup>, este creată prin prezentarea a patru destine ce s-au succedat cronologic de-a lungul istoriei, având în comun fidelitatea față de același ideal: participarea la împlinirea României Mari.

Acțiunea principală, lupta împotriva obstacolelor politice care făceau imposibilă reconstrucția administrativă totală a spațiului românesc, apare în episodul ultimului Dumșa. Piesa propune, pentru a arăta calea ce a dus la succesul politic, o retrospectivă din acest punct, recuperând destinul a trei generații. Prezentarea cu decuparea situațiilor relevante este asigurată doar celei de-a doua generații, din jurul lui 1877. Ochiul dramaturgului se oprește la acțiunea secundară a existenței lui Andrei Dumșa, proaspătul avocat, al cărui destin este falsificat pentru a întrerupe seria faptelor eroice ale familiei Dumșa. Generațiile de la 1848, 1918 și de la 1944

<sup>332</sup> Romulus Diaconescu, *Condiția umană în dramaturgia postbelică*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2002, p. 67.

sunt prezentate rezumativ, ele întruchipând modelul de erou care jertfește darul cel mai de preț pentru unitatea națională.

Componenta familială ce ar fi putut întrerupe predarea, de la o generație la alta, a ștafetei luptei pentru demnitatea națională, devine acțiunea secundară. Rolul acesteia, chiar dacă este acțiune secundară, privit la nivelul istoriei, este major.

Acțiunea principală exterioară, combaterea adversarilor Marii Uniri, are ca punct de plecare dragostea față de patrie a lui Andrei Dumșa, tribunul lui Avram Iancu. Un raport de interdeterminare se conturează în cazul acestuia, acțiunea exterioară fiind ulterioară acțiunii interioare. Derularea procesului de configurarea a dăruirii față de țară este eludată în cazul acestuia, în cazul nepotului care va cădea eroic în 1918 și în cazul strănepotului care va muri în 1944. Acțiunea interioară va surprinde itinerariul anevoios al transformării lui Andrei Dumșa, fiul tribunului, dintr-un tânăr rătăcit pe căile vieții într-un misionar al românismului. Ceilalți Dumșa vor apărea prin acțiune exclusiv relatată, dar, pentru tânărul avocat, acțiunea va fi predominant reprezentată. Prin Kati și Mailat, se revelă datele importante ale vieții primului Andrei Dumșa: avocat, emisar la Viena, Pesta și București, trăind mai mult ascuns care a sfârșit în mod misterios, în condiții neelucidate: ori prin asasinat, ori ucis într-un duel, ori prin sinucidere. Povestitorul redă lapidar informații despre cel de-al treilea și cel de-al patrulea Andrei Dumșa: al treilea a murit spânzurat în 1918 din cauză că a vrut să treacă munții spre Regat și a fost tatăl celui de-al patrulea, al locotenentului Andrei Dumșa care a murit împușcat pe front în 1944. Condiția de orfelin, de adoptat de către bunicul său, va fi informația oferită de Kati și de baronul Mailat ce definesc acțiunea relatată pentru a da contur existenței lui Andrei Dumșa.

Revenind la acțiunea secundară, ea pare că se pulverizează, se risipește într-o direcție anodină. Nodul are ca efect trezirea protagonistului din letargie și declanșarea unui continuu asalt spre eliberare, spre înțelegerea rostului în viață. Propunerea, venită din partea bunicului Mailat ca o obligație, de a se căsători cu o tânără de familie foarte bună, fiica locotenentului Kendy, îl expune unei dileme legate de criteriul care trebuie să unească doi oameni prin căsătorie. În timp ce Andrei găsește că iubirea trebuie să fie începutul unui sfânt legământ, bunicul Mailat vede în matrimoniu o oportunitate. Din acest punct, se declanșează un complot matrimonial urzit de bunic și mama lui Irene, sfârșit dramatic însă. Tânărul nu se regăsește pe coordonatele create de cei doi. Acțiunea avansează prin motivul dinamic al sentimentului autentic ce se cuibărește în inima protagonistului, dar nu este insuflat de cineva din clasa aristocratică maghiară, după cum dorea bunicul. Acțiunea interioară, spre care țintește un tânăr cu structură romantică, fusese, pentru mult timp, împiedicată de motive retardatoare; evoluția

În planul conștiinței protagonistului este evaluată ca insatisfăcătoare, un sentiment al inutilității stăpânindu-l. Motive retardatoare apar în momente cu importanță majoră, anulând șansa unei dezvoltări plenare: înfierea lui Andrei Dumșa de către bunicul său, educarea în spiritul renunțării la originile românismului, solicitarea de a răspunde unei căsătorii aranjate. Efectele motivelor retardatoare sunt acaparante, sufocând existența tânărului Andrei până la anii maturității (27 de ani). Acestor motive retardatoare, le corespund motive dinamice care aduc revelații în cascadă: apariția Hoinarului, fuga Marei, dorința de a se căsători cu aceasta. Acțiunea devine progresivă, protagonistul ieșind, pas cu pas, din condiția de om manipulat și ajungând să cucerească, pentru prima dată în viața sa: bucuria de a alege un țel înalt și de a se înregimenta sub stindardul acestuia. Abia astfel, conștiința sa se înfioară de fericirea de a face parte dintr-o poveste cu impact major în care să-și aibă contribuția. Deznodarea acțiunii se produce prin jertfa sa, fără să fi adus o contribuție majoră la împlinirea idealului național. Dar acțiunea piesei este realizată prin înlănțuirea episoadelor, astfel că fiecare personaj, după încercarea sa temerară, lasă ca moștenire urmașului reluarea asaltului până la reușita finală, ceea ce se și întâmplă prin ultimul Dumșa care o consemnează în jurnalul său din 1944.

Palierile acțiunii sunt situațiile dramatice funcționând ca instantanee ce asigură personajelor cadrul pentru manifestare. Situații dramatice sunt – revenirea lui Andrei Dumșa cu prietenul său, Haller, de la studii din Viena, apariția Hoinarului la conacul lui Mailat, confesiunile reciproce pe care și le fac Mara și Kati, anunțul Subofițerului, confruntările lui Andrei cu Mailat, declarația de dragoste și angajamentele lui Andrei pentru Mara și a doua apariție a Hoinarului. Evaluarea lor în parte evidențiază caracterul principal al celor care înregistrează ciocnirile dintre nepot și bunic, pentru că acesta din urmă funcționează ca o piedică în evoluția celuilalt, aspect de care, treptat, cel dintâi își dă seama și începe să mediteze. Ceea ce trebuia să devină situația dramatică definitivă, a înregimentării lui Andrei în rândurile marii aristocrații maghiare prin căsătoria cu Irene, se transformă într-o confruntare care a făcut istorie în literatură: între opinia că matrimoniul este o cale de propulsie socială și opinia că doar iubirea este necesară pentru consfințirea căsătoriei, indiferent de considerentul social, economic etc. Dar această situație dramatică nu este pivotul piesei, dramaturgul amânând întâlnirea protagonistului cu ceea ce va deveni centrul existenței sale. Elementul surpriză este reprezentat de motivul străinului, al călătorului care aduce idei noi în familia condusă cu un mănunchi de idei mărginite. Hoinarul apare în două situații dramatice, dar ele au un efect formativ capital, topind, treptat, toate mistificările inoculate de bunic. În prima situație dramatică, Hoinarul constată gradul înalt de îndoctrinare al lui Andrei pe care încearcă să-l neutralizeze punându-l la curent cu mișcarea generală din Valahia pentru unire. În timp ce Andrei fusese educat să țină la casta lui, a celor care pentru un titlu nobiliar își trădaseră obârșia, Hoinarul îl anunță că

românii de peste munți s-au solidarizat pentru a crea grupuri puternice care să declanșeze și să susțină mișcarea finală mult visată de secole a tuturor românilor. În această situație dramatică, Hoinarul îi împărtășește că românii pregăteau împlinirea unui miracol politic, iar Andrei află că este în afara acestei colectivități care devine tot mai mare, mai puternică și are șanse de triumf. Vieții lipsite de sens i se face propunerea de a-și căuta „o cauză” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 50]. Situația dramatică doar va deschide un orizont, dar nu îl va cuceri total, pentru că îi lipseau din datele existenței sale aspecte importante legate de familia sa. Fără acestea, el se simte mai mult în partea ungarilor din Ardeal, iar cauza valahilor de peste munți și a românilor din Ardeal e privită cu admirație detașată.

În toate situațiile ulterioare în care va dialoga cu bunicul Mailat, Andrei va răbufni. Fidelitatea față de Imperiul Habsburgic pe care i-o reclamă bunicul e resimțită ca o povară mincinoasă, la fel cum pasivitatea familiei lor în vremea în care românii se solidarizau sub variate forme este greu de acceptat de tânăr.

După această scenă dramatică, toate celelalte sunt victorii ale lui Andrei care sunt semnul unei eliberări graduale de cel care-i fusese călău al independenței. Până la situația dramatică finală, capitală prin revelațiile ei, Andrei se comportă ca și cum românismul exista în el fără să aibă confirmarea documentelor. Sângele de român îl determină să-l înfrunte pe Mailat prin mărturisirea faptului că se simte mai aproape de români decât de grupul social de care aparținea bunicul. Cea mai importantă situația dramatică este cea în care, aflat la 26 de ani, Andrei află informații despre familia sa și deduce că este român. Această situație dramatică produce cea mai importantă schimbare și într-un rîm alert: moare Andrei Mailat și se naște Andrei Dumșa, românul adevărat care caută să-și lege existența de „cauza” națională. După o existență ternă, fericirea îi surâde pentru că se simte dezlegat și pentru că e conațional cu Hoinarul și cu toți românii care în secret construiau marele mecanism al Războiului de Independență din 1877, cărora li se va alătura prin acceptarea misiunii de a trece cu un mesaj munții.

O mare prăpastie se descoperă între situația dramatică inițială și cea finală. La început, Andrei este „un june seducător și zurbagiu, student de la Viena” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 23] pentru ca în final să-l descoperim implicat în marele proiect al neamului românesc de luptă pentru eliberare de sub dominația otomană.

Dialectică este relația dintre aceste situații dramatice, cele care înregistrează dialogurile lui Andrei cu bunicul au un caracter static, fiecare definindu-și opinia, în timp ce situațiile dramatice dinamice se construiesc prin acțiunile celorlalte personaje. Dinamică este situația dramatică a apariției la conac a misteriosului călător care va determina crearea multor situații dramatice statice în care Andrei își va declina identitatea, evaluându-i modificările de substanță.

După aceste situații dramatice statice, Andrei intră și el în sfera situațiilor dramatice dinamice prin actul de voluntariat pe care-l face de a se implica în asigurarea circulației secrete a informațiilor necesare pregătirii asaltului împotriva dușmanilor politici.

Piesa este construită prin multe situații dramatice cu valoare de nucleu ce marchează o treaptă urcată spre aflarea adevărului despre sine atât de necesar pentru că existența ne cere să ne raportăm la tot ce ne înconjoară ori pentru că această implicare sau distanțare se declanșează când sinele își cunoaște toate filiațiile cu lumea exterioară.

Personajele centrale ale piesei sunt complementare, Mailat este tipul baronului concesiv, opus lui Andrei Dumșa care ajunge să fie călăuzit de valori axiale, precum sacrificiul pentru patrie, putând fi încadrat în sfera arhetipului. Pentru funcția sacrificială, piesa acumulează mai multe personaje invariante: Andrei Dumșa care moare la 1848, Andrei Dumșa, nepotul lui Mailat, Andrei Dumșa, strănepotul lui Mailat și Andrei Dumșa, locotenentul care se stinge la 1944. Tautologia nu afectează piesa, devine modalitatea prin care dragostea față de neamul românesc apare ca liant neîntrerupt între generații, chiar și atunci când nu se produce predarea concretă a ștafetei de la tată la fiu. Cu toate că piesa aduce multe elemente din realitatea românească din diferite patru epoci succesive ale Ardealului, personajele nu sunt mimetice, apropiindu-se și de sfera imaginară, abstractă. Andrei Dumșa este creat prin simbioza dintre real și imaginar redând subconștientul colectiv al românilor prizonieri în Ardeal vreme de secole. Individualizarea este evitată pentru că ar fi putut dăuna intenției dramaturgului de a lăsa să se întrevadă uriașa dorință a românilor din Ardeal de a se elibera prin luptă eroică. Protagonistul, Andrei Dumșa, se transformă pe parcursul piesei, de la un caracter, tânărul anodin și superficial, către un arhetip, preocupat de principiul existențial al românismului și de căile de apărare a acestuia. Pentru el, componenta socială este superfluă, rămânând pasiv la avantajele pe care le putea avea intrând în rândul marilor familii ale Ardealului. El țintește categoria eternă a românismului, contopirea propriei conștiințe cu cea a neamului cu mult mai vechi decât invadatorii. Unitatea interioară nu face parte din portretul protagonistului, ea este o categorie la care ajunge trecând prin criza aflării rostului în existență. Echilibrul social și economic, lăudat de bunicul Mailat, îi provoacă un gol continuu, simțind că-și irosește anii tinereții și, curajos, se frământă faustic până la momentul când poate spune fericirii să se oprească.

Personajele care gravitează în jurul protagonistului exercită influențe la care nu aderă decât temporar, el trăiește așteptând marea întâlnire care să-l ajute să se descopere și să se împlinească. Personajul meteoric Hoinarul activează latura cea mai nobilă a protagonistului, care fusese împinsă, prin îndoctrinările bunicului, în zone tănuite ale sinelui. Acolo, în lumea

sa interioară, Andrei Dumșa identifică un Hoinar încătușat și-l va elibera prin principiul interrelaționării și al răsfrângerii.

Conflictul din *Patima fără sfârșit* este sintetic, izbutind să concentreze drama seculară a românilor prinși dincolo de Carpați sub dominația habsburgică. Acțiunea acaparatoare nu are voie să nu declanșeze reacțiuni, de aceea, structura piesei surprinde eforturile repetate peste timp ale celor patru generații, pentru a avertiza că fiecare familie de români își are eroii săi anonimi în numele cauzei naționale. Conflictele au un rol pozitiv, de verificare reluată peste timp a valorii principiilor promovate de personaje. Conflictul dominant al piesei este cel dintre bunicul Mailat și nepotul Andrei, conflict reluat având ca efect pierderea autorității de către cel dintâi din cauza argumentelor neconvingătoare. Românilor nu li se ofereau șanse de a ajunge la potențialul maxim în Ardeal și de aceea Andrei Dumșa îi răspunde lui Mailat că nu vrea să fie „o rotiță bine unsă a celei mai birocratice și stupide monarhii” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 30]. În timp ce Mailat admite că Ardealul este singurul tărâm al românilor, Andrei îl contrazice, combătând ideea că Viena ar putea fi capitala românilor. În timp ce Andrei înregistrează punctul de vedere general potrivit căruia românii din Ardeal se simt mai apropiați de cei din Valahia, Mailat încurajează un comportament criminal față de ei. Mailat consideră că toate mișcările politice prin care românii vor solicita eliberarea se vor încheia sângeros și în defavoarea românilor, așa cum se întâmplase în 1848, dar Andrei agreează ideea unei revolte. El însuși mărturisește că se simte mai aproape de românii din Regat auzind că au pornit o mișcare împotriva otomanilor pentru independență. În timp ce Mailat respinge căsătoria lui Andrei pentru că-și va pierde prerogativele, Andrei vede în acea situație oportunitatea de a-și afla obârșiile. De la un dialog conflictual la altul, Andrei descoperă latura arivistă a bunicului care s-a vândut pe sine pentru un blazon și pierde ce este mai important în percepția celorlalți: respectul.

Dominant, conflictul exterior se interferează cu cel interior; în incipitul piesei, Andrei Dumșa oscilează între statutul de student rebel, frivol și seducător cu studiile încheiate la Viena și între statul de bărbat, ancorat în realitate, ținând către un ideal, cu o existență al cărei plan el să-i fi fost arhitectul, respingând o viață „cu împrumut” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 23]. O teamă începe să-l pândească, aceea că nu va găsi, pe măsura ambiției sale, un ideal care să-l satisfacă. Conflictul interior are claritate, în sensul mărturisirii lepădării de direcția insuflată de bunic, ceea ce însemna că nu mai dorea să fie Andrei Mailat, ci să capete o nouă identitate spirituală. Dar, acolo unde ani de-a rândul bunicul fusese câștigătorul asupra orientării nepotului, acolo el va răspunde la vârsta tinereții cu noua latură născută din focul căutărilor interioare: cea ambițioasă, dar urmărind o cauză superioară. Așadar, conflictul interior îl ascute



pe cel exterior și invers, fapt pentru care se instalează între aceste tipuri de conflicte o relație de interdeterminare.

Dincolo de aspectele particulare ale conflictului, el corespunde contradicției dintre două grupuri: între românii din Ardeal care au renunțat la condiția demnă de român pentru a obține avantaje sociale și românii care au rezistat în modestie până la pauperitate mândrindu-se cu statutul de frate cu neamul din Regat, așteptând momentul când vor putea reface unitatea teritorială.

Conflictele piesei, chiar dacă par, la un moment-dat, greu de armonizat, în final, se întrevede posibilitatea reconcilierii lor: unul dintre românii convertiți și dedicați direcției alese reușește, în final, să constate sentimentul înalt propus de nepotul său prin lupta pentru independență și unire. De aceea, el va fi sprijin iubitei lui Andrei Dumșa și strănepotului său. Conflictul exterior a eliberat energii prin care Andrei Dumșa a consolidat mai bine sistemul său de gândire și de acțiune, îndepărtându-se de cel al bunicului, dar, paradoxal, brusc, după moartea nepotului, bunicul se convertește la valorile celui defunct. Conflictul exterior a dus, în final, la o apropiere, dar nu dinspre bunic spre nepot, ci dinspre nepot spre bunic. Conflictul a păstrat piesa în sfera dinamică a transformărilor neașteptate și a dus la stingerea crizei inițiale, căci urmașul, strănepotul, va fi crescut în spiritul dragostei față de România.

Ocultarea conflictului ar fi perpetuat acceptarea umilirii românilor de către alte puteri politice, încurajând acest element ca fiind eliberator de tot ce este retrograd.

Departate de elocința tragediei antice și clasice, de retorica romantică, dialogul piesei *Patima fără sfârșit* are un specific neliterar, concis, care sprijină personajele să-și convingă interlocutorii cu privire la propriile credințe. Conturate ca vectori ai unor funcții, personajele dezvoltă replici într-un regim de contradicții, susținute logic, în crescendo până ce unul dintre personaje își temperează avântul. Cu minuțiozitate, sunt create dialogurile între cei doi opozanți ai piesei, Andrei Dumșa și Mailat; acesta din urmă, constatând, de la un punct, că nepotul se raportează centrifug față de dorințele sale, îl tatonează prin astfel de replici: „(...) Ai cântărit bine urmările gestului pe care vrei să-l faci? Mizerie, declasare și renegare?” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 69]. Rămânând coerent punctului de vedere, Andrei, ieșit din perioada cecității, a acceptării fără ripostă a ideilor-lege ce veneau dinspre bunicul-legislator, dezvoltă replici ca lovituri de sabie prin care ripostează chiar cu prețul rănirii adversarului: „Un om care-și regăsește obârșiile nu e un renegat. Cât despre declasare, de mult nu mai suntem egali domnului Tisza.” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 69].

Piesa promovează textocentrismul, existând pagini întregi unde didascaliiile nu au decât simplu rol narativ, fără să facă concurență replicilor: „Kati (ca arsă, a ajuns la limita destăinuirilor)”, „Kati (cu un surâs ciudat și complice).” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 73].

Înregistrând itinerariul unei ieșiri la lumină, piesa conține un dezechilibru între dialogurile statice și cele dinamice, cele dintâi precumpănind. Protagonistul, pe scurta secvență de viață pe care o urmărește piesa, face, din punct de vedere social, trecerea de la statutul de student la cel de proaspăt avocat, dar ceea ce bunicul său considera un summum al existenței este pentru el un moment de căutare, de zvârcolire spre aflarea adevăratului eu. Replicile sale sunt mărturisiri din care reiese neconcordanța între planul social și cel al conștiinței, inclusiv cei din jurul său îi constată zbaterea și faptul că-i sunt obstacole pe care este pregătit să le înfrunte, căci „patima” sa, neștiută la început, fără chip și nume, se dovedește ca un torent căruia nimic și nimeni nu-i poate rezista. De exemplu, într-unul din momentele de căutare, mărturisirea că se simte așteptat, că nimic din ceea ce face la conacul bunicului nu are importanță pentru el, că este sigur de venirea clipei când va fi chemat pentru o cauză mare, iar el vrea „fără nicio ezitare și cu inima plină de lumină și certitudine, să răspundă: prezent.” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 22].

Monologul este o formă a dialogului pe care se construiește piesa, ajutând la conturarea instanței numite Povestitorul. El propune convenția jurnalului găsit de la care continuă o temeinică cercetare și reușește să urmărească patru destine ale familiei Dumșa. Povestitorul, aflat într-un monolog cu publicul, pleacă de la jurnalul lui Andrei Dumșa, locotenentul care notase, de la un punct, cu propriul sânge ultimele gânduri și sentimente înainte de a muri la 30 octombrie 1944 la Cota 312. Din notațiile locotenentului, Povestitorul este atras de regretul acestuia de a nu fi cunoscut temeinic pe predecesorii săi în linie masculină, simțind că ceva puternic îl leagă de ei, dar fără posibilitatea de a le da chip, nuanțe, așa cum ar fi fost potrivit unui raport familial. Necunoscându-i bine, simte că nu poate intra în comuniune cu ei peste timp. Se simte chemat de ei, simte că îi solicită ceva, dar nu știe ce și asta îl macină. Povestitorul, incitat de acest incomunicabil pe care l-a lăsat Andrei Dumșa, locotenentul din 1944, să crească între el și predecesori, pornește el în aflarea datelor despre ei, pentru a scrie el jurnalul celui mort pe front. Povestitorul își explică procedura scrierii, numind-o „teatrul de reconstruire” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 36], căutând documente, scrisori, acte și ziare. Recunoaște că rezultatul său nu are un caracter perfect. Stilul său este cel al unui documentarist, prezintă personajele cu trecutul lor îndepărtat, ajungând până la înaintași ce au fost contemporani cu Petru Rareș. În monologul său, și poetica textului devine obiectul analizei Povestitorului. Regula celor trei unități, în ciuda materialului acumulat, l-a obligat la ajustări

importante. Garantează autenticitatea multor date, dar realizarea legăturii între ele ca elemente scenice a presupus o intervenție a imaginarului care îi creează sentimentul „de fraudă” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 36]. Controlează intensitatea scenelor, evitând excesul pentru a nu aluneca în naturalism. Contribuția sa la derularea piesei presupune aducerea, în discursuri comprimate, a acțiunilor ce se petrec dincolo de scenă, monologul dobândind un caracter dinamic. Stilul său este specific documentaristului, obiectiv, detașat de subiectul prezentat, dar nu își ascunde dificultățile în a categorisi anumite momente din viața personajului a cărui evoluție este, uneori, derutantă. De exemplu, când nepotul lui Mailat face pași spre independență, Povestitorul consideră că trebuie să intervină onomastic pentru a marca și el transformarea: „Dintr-o scrisoare trimisă a doua zi lui Haller, Andrei Dumșa Mailat, că nu știu cum să-i spun altfel, a avut o întâlnire hotărâtoare.” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 74]. Povestitorul a împlinit visul locotenentului Andrei Dumșa de a afla cât mai obiectiv posibil date despre bunicul său și de a-i afla evoluția și „patima”. Incursiunea Povestitorului are valoare revelatorie, nici Andrei Dumșa, nepotul lui Mailat, nici nepotul lui nu își cunosc foarte bine predecesorii, existând o ruptură între prezent și trecut care cauzează mari sincope nu doar la nivel familial, ci, mai grav, la nivel național, neamul devenind, în relația cu inamicii politici, mai friabil. Demersul recuperator al Povestitorului are valoare imperativă promovând obligativitatea ca istoria să fie cunoscută și asumată, să devină lecție de viață pentru a se evita perpetuarea greșelilor.

Temporal, piesa are o structură modernă, liberă, deschizându-se cu Povestitorul care citește din jurnalul de front al lui Andrei Dumșa ultimele însemnări înainte să fie ucis după 28 octombrie 1944. Jurnalul de front este înmănat Povestitorului care, mișcat de mărturisirile prietenului său privitoare la mustrarea că nu și-a cunoscut foarte bine bunicul, își ia angajamentul să-i îplinească el această dorință. După război, lucrează la strângerea materialelor documentare și la asamblarea lor, dar nu se fac trimiteri în text cu privire la momentul încheierii acestui proiect.

Textul dramatic, încheiat după al doilea Război Mondial, se întoarce în trecutul istoric al unor evenimente majore pentru neamul românesc: 1848 și 1877, 1918. Timpul istoric capătă contur prin raportare la existența umană, astfel încât să se desprindă nu doar însemnătatea evenimentului, ci, mai ales, să nu se uite că el nu ar fi fost posibil fără sacrificiul individual al acelor români care au rămas marii anonimi ai istoriei. Bunicul locotenentului Andrei Dumșa, care este protagonistul piesei, este surprins pentru o scurtă perioadă: în anul 1877, de când revine de la studiile academice de la Viena până la momentul morții, la 7 august când împlinea 26 de ani. Secvențele înlănțuite sunt uneori întrerupte de perioade mai mici (de două zile a

dispărut Andrei Dumșa căutând-o pe Mara) sau mai mari (de două săptămâni când, plecat să se căsătorească cu Mara, Andrei revine, pentru explicații, la casa bunicului) instituind modularea discontinuă.

Încetinirea caracterizează acțiunea piesei atâta timp cât Andrei Dumșa stătea sub semnul așteptării semnului care să-l călăuzească spre o cauză nobilă. Ritmul lent este accentuat de dialogurile familiale în care Andrei simte că se pierde, îl atrag spre o lume care-l limitează. Dramaturgul insistă pe relațiile dintre Andrei și Mailat, Mailat și Doamna Kendy, Andrei și Haller, Andrei și Mara, Andrei și Kati cu rolul creionării unor vieți terne și previzibile cu care urma să semene și viața lui Andrei Dumșa.

Accelerarea va deveni noul ritm al piesei când apare Hoinarul prin ideile care intră în conștiința protagonistului și-l ajută să lucreze cu sine, schimbând, pas cu pas, omul Mailat care fusese cu omul Dumșa. Totul se precipită când o misiune fusese compromisă și avea nevoie de un înlocuitor, iar Andrei Dumșa nu ezită să se implice. De pe coordonatele unei existențe modeste, intră pe cele ale marii istorii care se clădea atunci prin implicarea a mii și mii de români din Ardeal care se alăturau fraților din Regat pentru eliberarea de sub dominația otomană. Prin „patima” sa, construiește viitorul României Mari și iese din mecanismul mercantilor cărui îi slujise toată viața bunicul său.

Accelerarea ajunge la un nivel superior când flash-backul intră în ampla construcție temporală, necesar protagonistului văduvit intenționat de adevăr de către bunic, ajungând să dezvolte sentimentul că este o enigmă. Trecutul strangulează, la un moment dat, evoluția și doar un dialog pe această temă, chiar și conflictual, poate aduce lumină. Informațiile lipsă legate de statutul tatălui său (român, avocat, tribun al lui Avram Iancu), primite abia la vârsta tinereții, îi dau un sens, o responsabilitate și o înălțime la care să-și trăiască viața.

În concluzie, *Patima fără sfârșit* îmbogățește dramaturgia originală postbelică prin sfidarea canonului impus, printr-o formă dramatică evoluată, complexă, cu amplă viziune asupra istoriei, cu o metamorfoză sublimă a eroului în slujba împlinirii idealului secular al reîntregirii neamului.

#### **III.4.3. *Negru și roșu* (1983) – un fals manifest**

Dinamica acțiunii piesei se bazează pe actele care creează reacție. Roma antică, din secolul VI î. Hr., apare ca un tărâm al ororilor, în care conduita morală este o slăbiciune. Acțiunea aparține celor lacomi și cinici. Un cuplu monstruos ajunge să conducă Roma prin fapte abominabile. Regele Servius Tullius este ucis de unul din gineri prin complicitate cu una

din fiicele sale. Tarquinius Superbus își întinează puritatea familială acceptând calineriile cumnatei sale, Tullia, și ambițiile ei de acaparare totală a puterii. Niciuna din propunerile ei, de a-i ucide sora, de a-și ucide fratele și de a-și ucide socrul, nu sunt pentru el niveluri de cruzime de neacceptat. Parteneriatul cu Tullia îl păstrează în zona cea mai decăzută moral și, neavând termen de comparație, uită, fără remușcări, de echilibru. Acțiunile lui sunt ale unui „lup tot atât de hămesit ca și ea.” [Lovinescu, NR, p. 23]. Nimic din ce fac ei nu rămâne, chiar dacă ei fac eforturi, sub un obroc și provoacă, la acțiunile lor, reacțiune. Poporul, cu toate edictele emise de noul rege, vede, vorbește și se pregătește de ripostă. Când intră în marele mecanism al puterii, unii conducători pierd controlul asupra rațiunii, crezându-se făpturi divine ale căror acțiuni au motivații îndreptățite, imposibil de înțeles de mințile supușilor. Dar tocmai aici apare greșeala lor pentru că, prin puterea politică, uită că sunt oameni și că greșelile lor vor fi, la un moment-dat, cu siguranță, supuse unei judecăți obiective. Atunci, cu prerogativele suspendate, conducătorul recăzut printre oameni se confruntă cu legea umană în care măsura e dată de componenta morală. Tarquinius nu va cunoaște altă soartă, pentru păcatele sale va fi obligat să părăsească Roma și nu va mai fi primit niciodată înapoi.

Concretă, de la un punct, acțiunea are un aspect simbolic. Când Tarquinius îi testează lui Brutus ambiția de a-i prelua puterea, îi oferă coroana lui, în locul celei de urzici, dar nepotul se prăvălește ca și când dureri teribile i-ar fi zguduit tot corpul. Momentul are valoare simbolică, evidențiind bornele obligatorii prin care trece acela care primește pe cap coroana adevărată din care nu lipsesc: responsabilitatea, sacrificiile, lupta continuă, conflictele cu lumea și cu sinele, suferința, concesiile și sacrificiul suprem. Cel care conduce este ocrotitorul căruia i se refuză mijloacele blânde, fiind obligat să se sprijine doar pe ceea ce rănește, distruge, ucide. Istoria nu lasă niciun conducător să rămână cu mâinile curate și conștiința împăcată, de aceea, Brutus mărturisea că Tarquinius i-a pus pe cap „un cerc de foc” [Lovinescu, NR, p. 28]. Puterea nu se atașează de nimeni, nu dezvoltă o slăbiciune pentru un conducător sau altul; ea nu are preferați, ea face victime. Este un mare mecanism ce crește fără să dezvolte rădăcini, putându-se desprinde cu ușurință ba de un conducător, ba de altul. Simbolic este detaliul povestit de Brutus că, scăpând coroana, aceasta „s-a dus de-a dura până în colțul sălii.” [Lovinescu, NR, p. 28].

Toate acțiunile exterioare sunt ulterioare acțiunilor interioare ale personajelor. Ambiția lui Tarquinius fusese nobilă față de poporul său: visase să-i asigure Romei statutul de „stăpână a lumii” [Lovinescu, NR, p. 58]. Visul său, împlinit abia de urmașii săi, va genera acțiuni exterioare ignobile precum farsa pentru cucerirea cetății Gabii care s-a aflat, la vremea aceea, la un nivel superior de dezvoltare față de Roma. Intervenind asupra realității, punându-i tatălui, prin cruzime extremă, la dispoziție toate resursele acelei cetăți, Sextus confirma că este fiul cel

mai potrivit pentru a fi pregătit să-l urmeze la tron. Se urzea astfel o succesiune monstruoasă și crearea unei dinastii. Îmbogățirea obținută prin cucerirea cetății Gabii stimulează lăcomia, noi acțiuni exterioare precum aceea de a cuceri cetatea Ardeea. Zonele obscure ale lăcomiei urzesc comportamente ce par de neoprit (ale tatălui, regele Romei, ale lui Tarquinius și ale fiului său, moștenitorul).

Acțiunea se derulează ascendent urmărind prin relatare și reprezentare cei doi poli ai puterii: al familiei regale și al opozantului ei. Evenimentele legate de rege sunt recuperate prin acțiune relatată, mai ales prin dialogul din incipitul piesei unde cetățenii, chiar dacă sunt monitorizați de gărzile lui Tarquinius, tot creează modalități de a comunica. Trecutul îndepărtat și mai apropiat al regelui este adus pe scenă prin relatarea cetățenilor legat de: ambițiile lui de a face construcții monumentale în Roma, implicarea în războaie prin care urmărea să scape de romanii bogați pentru a le lua el averile, exilul celor bogați pe care-i gonia păstrând pentru el proprietățile lor. De la un punct, acțiunea își păstrează ascendența, dar schimbă planul urmărit, cel al fiului, Sextus, cu aviditatea de putere, forța brută ce-l face de neegalat pe câmpul de luptă la Ardeea și cu dorința de a cuceri tot ce e pur și frumos. Comportamentul tatălui și al fiului este explicabil când, prin acțiune relatată, se relatează faptele unui înaintaș al lor: tatăl lui Tarquinius, cel care a dat dovadă de cruzime și capacitatea de a ignora toate reperele morale în numele ascensiunii politice și sociale. Brutus povestește că acela a fost un negustor grec din Lucumo și că, prin crime și bani, a ajuns regele Romei. Pe o continuă linie ascendentă se înscrie și acțiunea lui Brutus care, înlăturând monarhia, declară republica. Piesa are o mare elasticitate până la a se apropia de concluzie, asimilând evoluția republicii care nu este, cel puțin în practică, la un moment-dat, net diferită de monarhie prin: starea de urgență, deciziile consulilor luate fără consultarea poporului și educarea de către Collatinus a celor doi fii ai săi pentru a-l urma, ca într-o nouă dinastie. Acțiunea piesei înregistrează o mișcare ciclică pentru a deveni punct de evaluare temeinică a noii forme politice. Brutus, pentru o mai bună apropiere de popor, recurge la plimbări incognito după lăsarea seriei, ceea ce îi amintește de aceeași metodă folosită de Tarquinius când era regele Romei. Riscul de a păstra Roma în același cadru stagnant, pândit de pericolul tiraniei, este conștientizat de Brutus prin invocarea principiilor inițiale călăuzitoare redescoperite în toate demersurile ulterioare nașterii noii forme de organizare statală. Pe această construcție ascendentă, piesa rămâne până la sfârșitul ei prin solicitarea lui Tarquinius de a fi despăgubit, prin conspirația antirepublicană la care participă fiii de negustori, foștii romani din camarila regelui și fiii lui Brutus, Titus și Tiberius. Când se pregătește intrarea pe linia descendentă, ca urmare a deconspirării complotului de către sclavul angajat în casa fraților Vitellus, piesa continuă să surprindă prin asasinarea lui Brutus de către Sextus și sinuciderea

lui Sextus în Forum. Acțiunea intră pe direcția descendentă abia când puterea este preluată de Valerius ca un antract dincolo de care se va relua apriga luptă pentru putere.

Acțiunea avansează prin alternarea motivelor dinamice cu cele statice. Prezentarea modului tiranic în care conduce Tarquinius devine motiv static în incipitul piesei unde cetățenii enumeră, din experiența directă sau indirectă, particularitățile vieții lor ca cetățeni care trăiesc într-o falsă libertate. Modul în care a înțeles să acționeze timp de 20 de ani Brutus se constituie ca motiv static; își însușise, de la un preot din Delphi, o strategie pentru a supraviețui într-o lume absurdă: „Acolo unde legea și dreptul sunt călcate în picioare și nu mai e nicio nădejde de viață, numai disprețuit de toți ești în siguranță.” [Lovinescu, NR, p. 29]. Lumea cu care este contemporan pare fără scăpare din punct de vedere moral; pentru a nu atrage atenția, nu va fi diferit în sens superior, ci în mod inferior, putându-și pregăti acțiunile subversive și atrage de partea sa poporul. Amânarea și chiar anularea acțiunilor pentru personaje individuale sau colective se realizează prin motivele retardatoare. Tarquinius dorește să stopeze eventuale revolte în viitor introducând în școli imaginea sa de conducător perfect a cărui domnie a fost cerută de Senat, după moartea printr-un accident a fostului rege. Demistificarea îl păstrează în gândirea tinerei generații în sfera conducătorilor respectabili și, deci, le inhibă porniri la revoltă. Pentru generația matură care a fost martoră instaurării sale prin asasinatul public al socrului său, Tarquinius intervine prin obsesiva monitorizare a vieții publice. Conștient de excesele sale în rău, își înlătură adversarii prin exil, diminuând vocile adevărului. Acestea sunt câteva din motivele retardatoare prin care Tarquinius își apără monarhia, dar se vor dovedi insuficiente pentru că, de cealaltă parte, acțiunile opozițivilor lui dau contur motivelor dinamice. Cetățenii, prinși în mângina monarhiei, se impulsionează cu replica ce are valoare de sentință și imperativ: „Mânia zeilor e mânia oamenilor.” [Lovinescu, NR, p. 26]. Până la abolirea monarhiei, cetățenii romani sunt victimele unei noi suite de motive dinamice din partea casei Tarquinius: pariul câștigat de Sextus cu patricienii și violul Lucreției. Vor urma, pentru echilibrul piesei, motive dinamice construite de adversarii monarhiei: instaurarea republicii, propunerea de a trece prin Senat solicitarea lui Tarquinius de a primi despăgubiri.

Între calitățile acțiunii dramatice, nu lipsește surpriza: scenariul lui Sextus de după violul Lucreției, în care el voia să includă umilirea ei publică intervenind în locul crimei pentru a se înțelege că fusese vorba despre un adulter, este contrazis de mărturisirea pe care o face tatălui. Este neașteptat ceea ce s-a întâmplat, față de ceea ce el și-a propus: crima și măsluirea ei nu s-au produs, căci Sextus a fost copleșit de propria bestialitate și de „puritatea ei (a Lucreției) murdărită.” [Lovinescu, NR, p. 62].

Subordonate acțiunii sunt situațiile dramatice, elemente din structura piesei ce stabilesc conflictele și relațiile dintre personaje. Situația generică are un caracter static, o Romă înfricoșată de propriul conducător își caută căile de comunicare, în ciuda cenzurii, pentru a nu uita trecutul și pentru a mobiliza viitorul. Condiția cetățeanului roman pierduse libertatea și demnitatea, situație dincolo de care urma infernul. De altfel, Tarquinius, insașiabil, epuizând posibilitatea de a prelua averile bogaților pentru că-i omorâse sau îi exilase, consideră convenabil pentru el să înceapă a-și vinde cetățenii etruscilor ca sclavi. Drama dezumanizantă la care sunt supuși reiese din relatările lor. Teroarea invadase viața romanilor prin variate mijloace ale regelui, precum aducerea de fiare sălbatice ale căror urlete să înfricoșeze orice spirit revoluționar. Durerile fizice, oricât ar fi fost de mari, erau suportabile, inclusiv cancerul, ceea ce copleșea era tăcerea care mai apăra de moarte trupurile slăbite de muncă și foamete umiltoare: „Călușul pe care ni l-a băgat Tarquinius în gură nu-i nimic pe lângă cel pe care ni l-a băgat propria noastră frică.” [Lovinescu, NR, p. 22]. Cel care va prelua pe umerii săi drama colectivă, dându-i o șansă spre domolire este Brutus, personaj a cărui apariție surprinde prin descrierea cetățenilor și înfățișare. Deși este legat prin sânge de regele Romei, Brutus împărtășește suferința celor mulți în rândul cărora este mândru să fie acceptat.

Din această situație dramatică inițială reiese conflictul principal al piesei, cel dintre monarhie și popor, și tot din ea se vor desprinde celelalte situații dramatice care vor duce, în finalul piesei, la un raport nou între cei doi poli: monarhia se retrage de pe scena politică, în timp ce poporul rămâne în căutare de forme noi de guvernare care să-i asigure o viață spre echilibru. Destinul celui care s-a legat de lupta pentru recuperarea libertății și a demnității cetățenilor romani intră în marele mecanism istoric în care sunt devorați și conducători ticăloși, dar și cei care iubesc masele și dovedesc spirit umanist.

Acestei situații statice îi corespunde complementar cea care redă relațiile dintre tinerii patricieni și fiul regelui, Sextus cu ocazia atacului asupra cetății Ardeea. Personajul colectiv este individualizat în cazul lor, spre deosebire de cel al cetățenilor romani redați prin formula: Cetățeanul I, Cetățeanul II etc. Tinerii patricieni (Aquilleus, Collatinus, Tigellinus, Appius, Metellus) au învățat că relația cu regalitatea este strict o modalitate prin care îmbogățirea este posibilă. Nici de o parte, nici de cealaltă nu există emoție sinceră, patriotism în acțiunile cu impact major. Dacă din relația poporului cu monarhia lipsește comunicarea și demnitatea, ele capătă forme mutilante în relația camarilei cu monarhia. În locul comunicării autentice, se instaurează suspiciunea, minciuna, trădarea, iar, în privința demnității, cu toții renunță la ea, într-o proporție mai mare sau mai mică, acceptând rămășaguri indiscrete. Confesiunile lui Sextus, despre farsa care a stat la baza cuceririi cetății Gabii, mult mai puternică decât Roma,



nu sunt semnul unei legături de încredere cu tinerii patricieni, ci modalitate prin care el vrea să evidențieze forța pe care o are cu tatăl său, putând să obțină tot ce-și doresc.

Situațiile statice le declanșează pe cele dinamice în care conflictul se desfășoară și evoluează. Situația dinamică a atacului cetății Ardeea a provocat o nouă ambiție lui Sextus: cucerirea Lucreției, întruchiparea purității. Incitat de mărturisirile lui Collatinus că Lucreția este, ziua, ca Minerva, iar, noaptea, devine Venus, Sextus acționează potrivit universului uman în care s-a maturizat. Dobândise totul prin crime, învățase din povestea de dragoste cu Tullia că femeile iubesc puterea cu orice preț și, în consecință, se pregătește să repete acest comportament pentru a o seduce pe cea mai virtuosă dintre femei. Situația dramatică revelă o viziune pesimistă asupra vieții în care cavernele devorează lumina. Nu doar Lucreția îi ține piept, fiind glasul rațiunii, el însuși își conștientizează demonul ce-l domină, dar nu-l poate îmblânzi. Situația dramatică este o constrângere pentru Lucreția care va plăti cu viața pentru neconcordanța dintre modul ei și al lui Sextus de a înțelege relația între iubire și putere. Prin sinuciderea ei, dă o replică mai solidă decât orice discurs despre importanța neîntinării demnității umane. Actul ei înalță exponențial conflictul și propune o retragere exemplară și un testament pentru omenire. Din acest punct, criza este preluată de Brutus și de popor care, constatând încălcarea atâtor norme morale, declară moarte monarhiei. Fără această situație limită a piesei, mobilizarea pentru prăbușirea sistemului monarhic nu s-ar fi produs.

Acțiunea și situațiile dramatice dobândesc concretețe prin personaje. Piesa *Negru și roșu* propune idei sintetizate și întrupate de acestea. Tirania este redată prin invarianții Tarquinius și Sextus, ideea cetățeanului, prin invarianții Cetățeni, ideea acoliților puterii corupți și indiferenți la suferințele vulgului, prin invarianții din camarilă, ideea vizionarului care împletește meditația cu acțiunea, prin Brutus, ideea purității, prin Lucreția, iar ideea lăcomiei, prin Tullia. Complementaritatea face parte din principiul care a stat la baza creării lor: lui Tarquinius și Sextus le corespunde Brutus, tinerilor patricieni le corespund cetățenii, Tulliei îi corespunde Lucreția. După criteriul moral, ele pot fi grupate în caractere: lacomul (Tarquinius, Sextus, Tullia), inocentul (Lucreția), voluntarul (Brutus), oportunistul (Aquilleus, Collatinus, Tigellinus, Appius, Metellus), iar, după criteriul social: tipul conducătorului tiran (Tarquinius, Sextus), conducătorul lucid și preocupat de binele poporului (Brutus), tipul cetățeanului (Cetățeanul I, Cetățeanul II, Cetățeanul III etc.), tipul negustorului îmbogățit (Tanuleius și Macerinus) etc. Unitatea interioară se indentifică în portretul lui Tarquinius, Sextus și al Lucreției, nu și în cazul lui Brutus. Previzibili prin monstruoșitate, prin lipsa de respect față de orice ființă umană, Tarquinius și Sextus se opun Lucreției a cărei sinucidere era formă de sfidare față de instinctualitate. Brutus are o evoluție sinuoasă: de la deplina departajare față de

regulile unchiului său, pentru care este recunoscut ca reprezentant al poporului cu dreptul deplin de a-l conduce ca și consul, ajunge să preia din edictele celui hulit, ca mijloc de a păstra republica viabilă în condițiile în care numărul dușmanilor ei crescuse. Moartea lui pe altarul republicii îi reconfirmă dăruirea față de idealul politic și binele poporului.

Motorul acțiunii îl constituie conflictul care departajează personajele în funcție de credințe dispunând, de o parte, forțele retrograde, iar, de cealaltă parte, forțele progresiste. Chiar dacă piesa coboară în viața Romei secolului al VI-lea î. Hr., chiar dacă realitatea politică de atunci se cutremura sub lupta dintre adepții monarhiei tiranice și cei ai republicii, conflictul lasă să se poată oglindi în el orice perioadă de tensiune politică între vechi și nou. În marea ciocnire, cei doi exponenți ai celor două tipuri de guvernare participă până la a fi devorați de elementul suprem, istoria, pe care fiecare urmărește să o cucerească diferit: prin falsificare și crime (Tarquinius), prin jertfă și umilință (Brutus), prin dispreț față de oameni (Tarquinius) și prin respect față de semeni (Brutus).

Conflictul asigură o dezvoltare continuă a acțiunii, o perpetuă modificare a situațiilor dramatice. Personajele aflate în conflict se tatonează, se provoacă, se expun, se extenuază și se înving. Tarquinius și Brutus au purtat subteran o luptă de două decenii, cea mai longevivă pentru Tarquinius, prin strategia lui Brutus care a întruchipat rolul bufonului în baza căruia nu a fost perceput drept adversar de temut la conducere. Unchiul a testat existența unei dorințe ascunse a nepotului de a-l urma la tron când i-a pus pe cap coroana lui. Atunci, l-a marcat gestul de respingere categorică a lui Brutus pizmuindu-l pentru detașarea față de putere, în timp ce el, regele, pentru a ajunge conducător al Romei și a păstra coroana, se dezumanizase. Confrunțați cu situații dramatice extreme, ei acționează diferit, conflictul având rolul de a scoate la suprafață caracterul fiecăruia: Tarquinius dovedește stăpânire de sine și, când este în pericolul de a pierde puterea, deturneză atenția mulțimii de la solicitarea lor principală către aspecte secundare (promițându-le un templu al castității), în timp ce Brutus este deschis, onest în modul în care acționează și replică: „Nu mi-am apărât viața, ci o idee: distrugerea tiraniei.” [Lovinescu, NR, p. 67]. Înlăturarea propriu-zisă de la tron nu garantează anularea ambițiilor de revenire, fostul rege, asociindu-se cu etruscii, îl infiltrează pe Sextus în rândul trimișilor confederației pentru a intimida pe noul consul Brutus. Sfârșitul conflictului principal, cu ștafeta predată de tată fiului, este sângeros așa cum au fost toate acțiunile încredințate lui Sextus. Lipsit de măsură, de capacitatea de a regla tensiunile și prin discurs, Sextus, văzând cât de dăruit este Brutus republicii dacă a putut sacrifica pe fiii săi, intervine brusc și-l asasinează, iar, apoi, rămas fără sprijin, se sinucide. Moare părintele republicii, dar ucenicul lui, Valerius, o va proteja, ducând mai departe visul politic.

Conflictul politic este cardinal față de cel familial, atâta timp cât membrii familiei nu sunt dispuși să adere la o morală înnoită. Brutus va da ordin să-i fie uciși fiii, Tiberiu și Titus, alături de ceilalți complotiști, acționând cu toată răspunderea în numele idealului politic pe care dorea să-l aducă mai aproape de realitate. El se deosebește de Tarquinius prin faptul că, în timp ce regele provoca o serie de crime, de la soție, frate, cumnat, socru, până la apropiați politici, numai pentru a-și extinde puterea pentru sine, Brutus, prin moartea fiilor, reda puterea Romei poporului, crea condiții ca Legea să domnească unitar și obiectiv, nu dorința unuia sau altuia dintre muritori. Astfel, Brutus pune capăt celor 244 de ani de monarhie care călcase în picioare demnitatea umană.

Interferența forțelor aflate în conflict surprinde schimbările lor pe parcursul acțiunii; Tarquinius, care luptase inițial alături de Tullia, excluzând-o pentru că muștrările de conștiință o fac incapabilă de noi fapte criminale, își va găsi pe cel mai de temut aliat, pe fiul său Sextus, iar, mai apoi, pe etrusci. Collatinus se dovedește un oportunist inveterat care, inițial, luptă în tabăra regelui până ce fiul acestuia atentează la demnitatea lui familială, trecând în tabăra republicii ca formă de protest, dar, în final, are tendința de a participa la reconstrucția monarhiei pentru că avea mai multe avantaje prin legătura de sânge cu fostul rege. Nici Brutus nu este constant pe calea republicii, provocând, de la un punct, îndoieli din cauza impunerii unor norme ce aminteau de cele ale lui Tarquinius. Cel mai puțin imprevizibil în conflicte este Sextus aderând la forme de manifestare grobiene, scaldându-se doar în apele depravării.

Schimbările personajelor pe parcursul conflictelor le revelă caracterul instabil și accentuează lumea nesigură a secolului al VI-lea î. Hr. și nepregătită de progres social și moral.

Multiplicarea conflictelor exterioare ilustrează dificultatea întâmpinată în istorie de orice tentativă de a instaura ca valoare adevărul. O țesătură deasă de conflicte acoperă piesa: Tarquinius și Servus, Tarquinius și Tullia, Tarquinius și Brutus, Sextus și Brutus, Collatinus și Brutus, Brutus și fiii săi.

Experiențele personajelor, dincolo de manifestările lor trăite la vedere, ajung până în ființa profundă și aduc la suprafață gânduri care umanizează nu doar pe Brutus, care se simte vulnerabil față de angajamentul luat față de popor (crede despre sine că este o „punte fragilă între două lumi” [Lovinescu, NR, p. 77]), ci și pe Sextus a cărui forță provine de la un demon care-l domină permanent, făcându-l brutal și inuman.

Dialogul acestei piese istorice care evocă un timp în care se lupta pentru înlăturarea monarhiei capătă forme duale: pe de o parte, cea agreată de cenzură, oficială, rostită sub amenințarea gărzilor regale în piețele publice, fiind în opoziție cu gândirea cetățenilor, iar, pe de altă parte, cea onestă, neoficială, rostită în taină numai semenilor modești socialmente, în

acord cu sentimentele și gândurile cetățenilor. Opreliștile în comunicare sunt depășite prin ingeniozitatea umană; ideile circulă, deși erau permise doar grupuri de trei cetățeni, prin mutațiile făcute permanent între ei. Solidaritatea cetățenilor este atât de puternică, încât, dorind să-și dezvolte poliția secretă, Tarquinius nu găsește voluntari între romani și este pus în situația de a aduce oameni din alte provincii. Riscul ca ideile lor sincere, rostite în grupurile lor, să ajungă la rege este minim, căci ei se cunosc foarte bine și asociază pe toți veneticii cu iscodirea. Dialogul în piețe a rămas ultima formă de manifestare a demnității de cetățean, căci Adunarea Poporului și Senatul fuseseră instituții închise de Tarquinius. Glasul poporului, afirmat chiar și în mare taină, este forma de a lupta cu întreg sistemul care se ocupa cu falsificarea imaginii regelui ce trebuia să fie pentru tineretul roman și generațiile ulterioare un exemplu de conducător reformator. Dialogul din piețe reprezenta ultimul mod de a se împotrivi cărților de istorie cu puterea lor extraordinară de a immortaliza. Cetățenii, numiți generic Cetățeanul I, Cetățeanul II, Cetățeanul III etc., sunt însuși poporul care a participat la marile evenimente ale istoriei, a fost martor al atrocităților celor bogați pentru a dobândi puterea, și tot ei sunt ultima redută a adevărului. Deși regele încearcă să destrame legăturile dintre cetățeni prin regulile impuse de edicte, ei își conștientizează drama și consecințele perpetuării stării de obediență. Într-un mod plastic, descrie Cetățeanul VII condiția la care îi adusesese cenzura monarhiei lui Tarquinius: „Trebuie să afle și tineretul adevărul pe care-l ținem îngropat în suflete ca o crimă făptuită de noi înșine.” [Lovinescu, NR, p. 22]. Forța dialogului este extraordinară, prin el sunt verificate convingerile, se încheagă frăția și se inițiază revolta.

Planurile de revoltă se pregătesc prin dialoguri mobilizatoare ale personajelor colective, cetățenii și inamicii republicii, creând condiții propice adevăratei tensiuni dramatice a mult așteptatului dialogul direct dintre protagoniștii conflictului principal: Tarquinius și Brutus. Plasat abia în actul IV, dialogul capătă intensitate, replicile sunt mai percutante, decât dacă ar fi fost redată în actul I. Replicile celor doi sunt tăioase, esențializând concepția despre situația în care se găseau: în timp ce Tarquinius limitează analiza la moartea tragică a Lucreției din cauza gestului nesăbuit al fiului lui, pentru Brutus, situația este punctul culminant al insolenței monarhiei. Dialogul devine mijloc de a se evidenția gradul de pătrundere a gravității situației: dacă Tarquinius anunță cu promptitudine că va pedepsi pe propriul fiu prin exil și renegare, urmărind să minimizeze severitatea actelor acestuia, Brutus percepe situația la nivel politic care, ajuns în mâinile unei singure familii, dispune discreționar de el și, pentru evitarea repetării acestui tip de eroare, Brutus propune abolirea imediată a monarhiei. Discreditarea interlocutorului este strategia lui Tarquinius în dialogul ce se desfășoară ca o confruntare publică la care Brutus răspunde prin replici cu valoare de sentință care esențializează starea cetățenilor romani sub regele tiran în care „moartea atârnă clipă de clipă deasupra capului”, iar

cea mai valoroasă „avere a omului: demnitatea și libertatea” este strivită sub „câlcâiul monarhiei” [Lovinescu, NR, p. 68]. Dialogul, desfășurat sub privirile cetățenilor, are efect de coagulare a auditoriului, care se detașează de rege și se înregimentează de partea celui care le apără cauza, de partea lui Brutus și intră împreună într-o nouă epocă, instaurând republica. Pornind de la descrierea condiției cetățeanului roman sub tiranie, de la un dialog static, el se transformă în dialog dinamic prin mutația produsă în sistemul de guvernare.

Element important pentru a măsura evoluția conflictului, timpul este în piesa *Negru și roșu* caracterizat prin discontinuitate ca urmare a alternanței între diferite planuri: de la secvența dramatică a pieței publice („Roma”) se trece pe câmpul de luptă de la „Ardeea”, se revine la Roma, la vila Lucreției („Lucreția”), cadrul se deschide apoi pentru a prezenta terasa și palatul regal unde se vor strânge romanii și vor aboli monarhia instalând republica („Brutus”), urmează o piață romană („Republica”), „Conspirația” se va desfășura în casa fraților Vitellus, pentru ca finalul să fie plasat „În Forum”. Pentru că eliberarea romanilor se produce cu dificultate, acțiunea trenând aducerea pe scenă a momentului salvator, timpul capătă ca modulare încetinirea. Concentrarea s-a obținut ca particularitate a timpului acestei piese prin eludarea evenimentelor intermediare care ar fi prelungit inutil acțiunea. Există multe întâmplări care se petrec după exilul lui Tarquinius și al lui Sextus, dar dramaturgul nu le selectează în planul dramatic și astfel textul devine dinamic prin aducerea rapidă a lor pe scenă prin trimișii confederației etrusce prin care se pregătește punctul culminant.

Pentru Horia Lovinescu, această piesă reprezintă ultima lui formă de manifestare artistică și ea demonstrează maturitate și profunzime, căci, chiar dacă se apleacă asupra istoriei antice romane, surprinde comportamente umane eterne cu monstruoșitatea și frumusețea lor, existența fiind perpetuu o asociere conflictuală, generatoare de tensiuni.

### III.5. Dramele de idei ale lui Horia Lovinescu

Horia Lovinescu este considerat un important continuator al acestei formule camilpetresciene prin: *Omul care și-a pierdut omenia* (1957), *Hanul de la răscruce* (1957), *Moartea unui artist* (1964), *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* (1968), *Și eu am fost în Arcadia* (1971).

#### III.5.1. *Omul care și-a pierdut omenia* sau „logodna cu lucrurile simple ale vieții și pământului”

O piesă despre nevoia de absolut este *Omul care și-a pierdut omenia*. Mitul romantic al solitudinii care învăluie superior creatorul este combătut demonstrând că drumul spre creația ideală este steril, dacă relația artistului cu socialul nu este prețuită. Scrisă la patru ani de la debut, în 1957, piesa se dorește a fi un salt spre drama de idei în care profunzimi sunt căutate și aduse sub ochii cititorilor.

Într-o ramă mitică, povestită de un cântăreț popular, răsare istoria prințului puternic și mândru, Manole, a cărui viață a fost marcată de o dorință neobișnuită: de a înălța Turnul Lunii. Ideea pentru care se angajează pe drumul creației este că frumusețea și îndrăzneala artistică transpuse în operă vor face pe oameni mai buni și mai înțelepți. Aspirând, ca în basmele populare, spre ce era imposibil de atins, eroul va aduce în lumea sa doar deznădejde, moarte și timide împotriviri.

Piesa este un exercițiu artistic menit să avertizeze că amputarea umanului din orice proiect artistic sau științific este pernicioasă, că niciun ideal nu poate fi atins când tocmai umanul este ignorat.

Obstacolul de care se lovește personajul-idee este încredințarea că doar el poate depăși limitele cunoașterii, iar ceilalți îi sunt umile instrumente.

Orgoliul de a fi unic și disprețul față de oameni îi întunecă portretul aspirantului la titlul de creator durabil.

În piesă, apare creatorul și creația, aceasta din urmă fiind avidă să absoarbă tot; pe creator, creația îl fură oamenilor și, pe oameni, îi pune în slujba ei. Creația ideală, Turnul Lunii, există doar ca prototip rațional, refuzând să se întrupeze, nici dăruirea totală a creatorului pentru treizeci de ani, nici încolonarea comunității care aluneca spre moarte sigură nu o îmbunează.

Această creație excentrică și-a revelat și latura sa neproductivă pentru că nu a mai îngăduit niciun alt proiect să se desfășoare pentru a marca modernizarea moderată și gradată a vieții. Creația aleasă de Manole este dincolo de limita posibilului, dar creatorul crede că, prin modalitatea sa de a se implica, ar putea integra imposibilul în universul uman. De aceea, suita de pierderi de vieți omenești e considerată de el un preț care să convingă cu privire la fermitatea și fidelitatea lui față de creație. Față de strămoșul său literar din literatura populară, el sacrifică și pe soție, și pe copil, și pe sclavi, fără să se înduioșeze vreo clipă. El vrea să instituie o nouă viziune față de creație, căreia i cuvin toate sacrificiile atunci când ținta creatorului este temerară. Așadar, monstruoșitatea ajunge parte integrantă din profilul creatorului.

Văzut ca element ascensional, ca legătură între cer și pământ, turnul, prin amploare și înălțime nemaiaținsă de ființa umană, are potențial extraordinar de a uni comunitatea ce dorește să facă parte dintr-o proiect memorabil, dar prinde, în urma prăbușirilor succesive, în capcana morții pe mulți dintre ei. În loc de legătură cu transcendentul, aduce o nedorită legătură cu dimensiunea thanatică.

Sucesivele prăbușiri sunt moduri prin care Turnul Lunii îi vorbește lui Manole despre erorile săvârșite, despre ignorarea factorului uman pus în slujba atingerii idealului. La a șaptea prăbușire, Manole însuși a fost prins pe schele ca un avertisment care îl atenționează că nu mai poate continua. Cariera de creator se încheie în acel punct, începând de acolo o călătorie pentru a-și afla culpa.

Moartea face parte și din traseul său prin lume, fiul, bătrânul, soldatul care îi rămâne fidel, Elonam, fata sunt victime care vor contribui la un lanț succesiv de revelații în conștiință.

Revenirea în lumea reală are aspectul unui labirint din care Manole cu greu desprinde sensurile.

Situațiile dramatice care vor urma, șapte la număr ca și numărul prăbușirilor Turnului Lunii, au rol compensatoriu, propunând un nou ciclu existențial, de la cel distructiv asupra planului material ce se împotrivea la cel constructiv asupra planului spiritual al protagonistului. Cele șapte întâlniri cu diferite personaje au valoarea unor trepte inițiatice prin dialoguri în care se conturează două rezolvări ale problemei lui Manole. Pas cu pas, i se dezleagă sensul vieții: recuperarea omeniei și zidirea sinelui pe coordonatele echilibrului.

Călătoria are ca țintă verificarea corectitudinii proiectului său îndrăzneț, de aceea, el va fi analizat prin succesiune de dialoguri realizate din variate unghiuri, încercând să acopere problematica.

Numai după ce este învins de șapte ori, Manole se retrage din câmpul creației începând să mediteze asupra condiției sale de *Homo tehnicus sau Homo abstractus*. Plecând la drum pentru a cerceta cauzele eșecului, Manole devine, din ființă doritoare să descopere adevărul, un acuzat, iar personajele cu care dialoghează devin reprezentantele acuzării, întocmai ca-ntr-un proces. În timp ce Manole pornește de la certitudinea infailibilității, ajunge în final să recunoască corectitudinea viziunii celor cu care a interacționat și s-a confruntat la nivelul ideilor.

Plecând din cadrul stabil, controlat al calculelor matematice, în care trăise pentru a ridica Turnul Lunii, se simte nesigur în lumea mare care i se deschide în față. Fără creație, fără automatismele oferite de datele științifice, se simte fără direcție, fără sens. Întrebările celor cu care se va întâlni îl vor ajuta să conștientizeze cât de greu se iese din întunericul în care trăise treizeci de ani.

Caută să renunțe la omul care fusese, înțelegând că prin modestie și anonimată i se va revela răspunsul mult așteptat; de aceea, nu va epata nicăieri cu statutul social de prinț, ci se va recomanda ca un om obișnuit.

Plecarea din zona în care Turnul Lunii îl domina se face sub semnul întoarcerii, al revenirii la momentul de dinaintea începerii proiectului măreț, adică în mediul familial pe care îl găsește distrus. Egoismul său ofilise dragostea soției, stinsă de durere, dar și dragostea fiului care se topise în dorința de a-l ucide. Confruntarea ideatică dintre tată și fiu trezește ecouri camilpetresciene, amintind de Gelu Ruscanu și tatăl său, Grigore Ruscanu, căruia fiul îi reproșea, dincolo de moarte însă, că nu reușise să trăiască plenar la înălțimea absolută a moralității.

Dialogul cu bătrânul îi revelă greșelile tinereții, aroganța lipsită de temeii, peste care, ca o lecție de viață, înțeleptul trece și-i rostește misterul legat de prăbușirea Turnului Lunii: „Finis coronat opus” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 418], adică riscul catastrofei finale. Construcția lui măreață și unică nu se putea sprijini doar pe calcule matematice și doar pe materie, presupunea și omenia creatorului care fusese cu totul absentă. Focalizat pe rezultat, Manole uitase de oameni și aproape îi transformase și pe ei în mașini.

Drama creatorului care țintește perfecțiunea și originalitatea e dublată de cea a singurătății, întocmai ca cea a personajelor camilpetresciene. Vrând să iasă din zona turnului de fildeș, știindu-se o fire specială, vrând să se integreze între semeni, caută compania proscrisilor cu care ar avea ceva puncte de asemănare, dar este respins. Hoții din pădure care formau Frăția oamenilor liberi nu-l pot accepta pentru că intuiesc forța pe care o ascunde, tăria pe care e dispus să o arate pentru a-și afirma ideile.



Ciocnirea de idei continuă și în situația dramatică a iarmarocului păcatelor unde se rostește ca adevăr general al omenirii pornirea liderilor spre progres cu orice preț din care afectul este exclus: „Crima este legea progresului.” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 427]. Deși Manole se prezintă cu discreție, modest, este recunoscut dintre atâția oameni pentru ambiția sa creativă cu nuanțe criminale: „Când s-a mai pomenit ca un om să fie numai cap, fără suflet?” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 429]. Această nouă deschidere asupra sinelui pe care o face Vătaful (Elonam) aprinde în Manole dorința de a reduce distanța pe care o îngăduise să crească între el și oameni, solicitând, ca toți ceilalți, un păcat în care vede șansa spre umanizare. I se va refuza dorința prin argumentul principal formulat de Vătaf, al faptului că, prin păcatul său de a-și fi pierdut omenia, a ieșit din sfera umanului și nu mai poate primi, ca orice om, un păcat obișnuit.

O nouă treaptă în evoluția ideilor este marcată de intrarea lui Manole în Cetatea fără soare în slujba căreia se va mobiliza pentru a înfrunța pe Omul Negru ce ascunsese soarele într-o brazdă. Aducând aminte de basme, secvența îl prezintă pe Manole în ipostaza voinicului care vrea să provoace antagonistul la luptă, doar că este, și în acest caz refuzat, căci este acuzat că râvnise măreția umană uitând că nu poate fi separată de slăbiciunile ei.

Ultima și cea mai înaltă treaptă a itinerariului spiritual se leagă de viața pe care o găsește Manole la o fermă săracă, amenințată, ca întreg pământul, de căruța morții. Manole intervine asupra acestui mediu așa cum știe el cel mai bine, prin spiritul său de întemeietor, pornind o adevărată reformă cu deschidere spre a pune bazele unui nou oraș. Doar că această pornire urma să-l direcționeze tot spre acel Manole de altădată care se putea concentra pe opera materială, exterioară, uitând din nou de oameni. Situația care îi pune la încercare temeinicia celor învățate pe parcursul călătoriei este cea în care Liza, fata de 14 ani care, îngrijindu-l când ajunsese la fermă, se îmbolnăvește. El urmărește stările acesteia care povestea, cuprinsă de fericire, că a salvat mărul uscat din livadă, cu care el se identificase și pe care ea l-a făcut să înfrunzească iar. Bolnavă în mod evident, fata își descrie starea ca o eliberare, ca o înălțare deasupra contingentului. Sub ochii săi, Manole află cât de înălțătoare este jertfa pentru altcineva și, atunci când sunetele căruței morții sunt tot mai aproape, confirmând că fata este în pericol iminent, își revelă, după treizeci de ani, latura sa umană: se va jertfi pe sine pentru salvarea fetei. Fericirea se instalează spontan, Manole înțelege toate replicile pe care le primise pe parcursul acelei călătorii: că adevărata piatră a unghiului este blândețea, apropierea și înțelegerea față de oameni. Abia acum desăvârșește, ca un mare arhitect, o impresionantă construcție, dar ea nu este exterioară, ci interioară. Oamenii o vor descoperi din comportamentul eroului, din interacțiunea lui cu ei, nu din triumful pietrei asupra gravitației.

Această călătorie are valoare inițiativă pentru că personajul, deși la vârstă matură, se comportă de la un punct ca un ucenic ce-și caută mentorul. Va învăța de la cei vârstnici, dar și de la cei tineri, semn că înțelepciunea este floarea minții și sufletului ce rodește unde găsește comuniune între cele două.

El, care abandonase la vârsta tinereții pe tânăra soție, avea să cunoască în cascadă respingerea din partea fiului, a hoților din pădure, a vătafului din iarmarocul păcatelor, a Omului Mare Negru și chiar a tatălui Lizei.

Creația nu i-a anulat doar legătura cu semenii fideli, dispuși la jertfă precum soția lui Manole din balada populară, ci și legătura cu sinele, îngăduind să crească în conștiință dublul său grotesc. El este concurat și devansat de la un punct de Elonam cel plin de vitalitate care promovează ura față de oameni, față de știință și față de frumusețe.

Deși lucrul la Turnul Lunii începuse de treizeci de ani, Elonam ajusese un sfetnic al lui Manole de douăzeci de ani, semn al unei involuții gradate. Manifestarea lui Elonam este, la început, discretă, dar apoi devine curajoasă luptând să detroneze latura rațională a lui Manole. De la Elonam timidul, care rămânea să se joace cu copiii oamenilor când Manole prezenta părinților lor proiectul Turnului Lunii, Elonam ajunge să dorească să-și detroneze stăpânul, după cum descoperim în secvența din Cetatea fără soare unde se instituie ca profet al Omului Negru promovând o nouă religie, cea a deznădejdiei. Lupta lui Manole cu Elonam se încheie când cere călăului din Cetatea fără soare să-l decapiteze pe Elonam, eliberându-se și devenind stăpân pe întreaga sa conștiință. Din acest punct, conflictul interior se stinge, Manole redevine unitar și puternic.

Nu supraom, nu om sub semnul binelui absolut sau al răului absolut, ci om ca oricare altul, acesta este sensul pe care l-a aflat Manole devenit personajul-idee. Și-a conștientizat, prin dialogurile conflictuale cu ceilalți, chipul egoist, cerând mereu suport celorlalți în numele creației excentrice și puțin înțeleasă și nu a oferit în schimb nimic înapoi. Jertfa pentru un semen de-al său îl va elibera și-l va ajuta să pună piatra unghiulară, dar nu Turnului Lunii, ci în viața sa lăuntrică unde valorile s-au reasezat în perfect echilibru. Rama de basm a asigurat dramei de idei suport pentru fluctuațiile conștiinței protagonistului.

Dramaturgia lui Horia Lovinescu a câștigat prin *Omul care și-a pierdut omenia* o piesă care demonstrează că, prin acțiune și angajament, omul orgolios și crud poate deveni nobil și decent. Doctrina filosofică din care își trage seva textul este existențialismul sartrian. Compozițional, dramaturgul surprinde protagonistul în două etape: prima, în care Manole este fecior de Domn, inițiator al unui proiect grandios de ridicare a Turnului Lunii și a doua etapă

în care Manole părăsește cetatea din cauza imposibilității de a duce la bun sfârșit ce a început, căutând în diferite zări răspunsuri și un nou început.

Punctul maxim al deznădejdiei eroului zguduie, până la decizia renunțării, cea de-a șaptea încercare de încheiere a Turnului Lunii, ideal care s-a dovedit ofertant doar pentru a produce puternice lovituri în structura interioară a lui Manole care ajunge, potrivit viziunii existențialiste a lui Jean-Paul Sartre, la concluzia că „l'univers objectif n'est, pour l'homme existentialiste, qu'occasion de déboires (...)”.<sup>333</sup> Dedicat visului său, el și-a asumat până la ultima consecință acest parcurs al creației absolute care i s-a refuzat totuși. Precaritatea lumii materiale s-a revelat, de la un anumit nivel al ascensiunii, printr-un „univers d'ustensiles, d' obstacles malpropres, enchaînés, appuyés les sur les autres”<sup>334</sup>. Confesiunea lui Manole în fața eșecului este o anamneză în care trufia nu este inclusă ca mobil al acțiunilor: „Părăsesc construcția pentru totdeauna. Și puterea. Nu mă mai interesează, nu era pentru mine un scop, ci un mijloc.” [Lovinescu, T, 1978, vol. I, p. 404]. Automistificarea nu se topește nici în momentul confruntării cu oroarea ruinei care ajunsese idealul său. Teama de a da piept cu sinele autentic, ce a provocat înfrângerea irecuperabilă, vine din perpetuarea unei existențe similare cu cea pe care o recunoștea și eroul sartrian, Antoine de Roquentin, de a nu se evalua „într-un mod absolut sincer”<sup>335</sup>.

Culpa respingerii adevărului, care acumulează gradat deformarea percepției corecte asupra realității, este trăită cu maximă intensitate. Impactul cu eșecul este, în termeni existențialiști, o binecuvântare provocând o rodnică stare de neliniște care va călăuzi, în timp, eroul pe calea eliberării, întocmai ca Sartre în ipostaza memorialistului din *Les Mots*: „vedeam în neliniște garanția propriei mele liniști; eram fericit.”<sup>336</sup> Tocmai din această suită de frustrări, se naște dorința de a recrea o nouă identitate, de angajare spre un nou ideal, care la acel moment nu se întrezărește: „Încotro să plec?” [Lovinescu, T, vol. I, p. 404]. Prin tatonări, din care respingerile de către ceilalți sunt inerente, Manole va ajunge să descopere unde a greșit și se va încadra pe drumul salvator. Statuându-se sub egida „l'existențialisme est un optimisme, une doctrine d'action”<sup>337</sup>, omul existențialist nu are limite niciodată, el este „ce dépassement”<sup>338</sup>,

<sup>333</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un Humanisme*, Les Éditions Nagel, 7, R. de Savoie, Paris-VI, 1946, p. 125.

<sup>334</sup> Ibidem, p. 125.

<sup>335</sup> Jean-Paul Sartre, *Greața*, Editura Univers, București, 1990, p. 27.

<sup>336</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Gallimard/Blanche, pp. 209-210 în *Greața*, Sartre, Jean-Paul, Editura Univers, București, 1990, p. 9.

<sup>337</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un Humanisme*, Les Éditions Nagel, 7, R. de Savoie, Paris-VI, 1946, p. 95.

<sup>338</sup> Ibidem, p. 93.

pentru care viața nu este un dat împietrit, ci o transformare care depinde numai de imaginația și disponibilitatea spre acțiune a subiectului.

În noua etapă a existenței, Manole va descoperi, drept condiție, respectul față de „celălalt”<sup>339</sup>. Trebuie exclusă viziunea unidirecțională, nu doar subiectul poate influența pe ceilalți, dar și ceilalți sunt puncte de sprijin pentru subiect pentru a obține un adevăr despre sine, căci „l'autre est indispensable à mon existence”<sup>340</sup>. Descoperindu-și intimitatea, Manole află și particularitățile lumii. Această „inter-subiectivitate”<sup>341</sup> îl așază pe Manole față în față cu libertatea celorlalți și trebuie să țină cont de ceea ce sunt ei. Robii Turnului au jertfit tot ce au avut în numele înălțării lui: efortul, meșteșugul și chiar viața. Se va distanța de ei când nu va avea ce să le ofere în schimbul acestei dăruiri totale de 30 de ani. Fiul său trăiește doar pentru confruntarea cu tatăl, vrând să răzbune pasivitatea de care a dat el dovadă când, în urmă cu ani buni, oamenii din cetate au alungat-o pe soția lui. Ea va muri așteptându-și soțul, iar fiul va muri în confruntarea cu Manole care își va dezvălui inabil identitatea, nereușind să atenueze pofta de răzbunare a tânărului. Hoții din pădure trăiesc agreând o filosofie existențialistă, potrivit căreia societatea este dușmanul comun, e „un șobolan prins în capcana condiției umane” [Lovinescu, t, vol. I, p. 413]. În frăția oamenilor liberi, pe care ei vor să o întemeieze, nu îl vor primi pe Manole. În timp ce hoții sunt „oameni adevărați”, Manole este un om liber și „Asta nu se poate îndura.” [Lovinescu, T, vol. I, p. 416]. Lipsit de orice condiționare, ieșit de sub vraja idealului artistic, Manole apare hoților ca un om capabil de orice imprudențe.

Revenirea la Bătrânul alchimist îi oferă o lecție necesară despre omenie ce l-ar fi ajutat să încheie Turnul Lunii, dar pe care continuă să o ignore. Piatra unghiului era „simțul umanului. Solidaritatea cu omul.” [Lovinescu, T, vol. I, p. 419]. Ca lider, văzuse în oameni doar mijloace prin care putea clădi, nu i-a văzut ca scop în sine, stingând „flacăra din ei”. Bătrânul nu îl iartă și îi dezvăluie consecințele asupra lucrătorilor lui: „Răspândești în jurul tău moarte, și gândirea ta e stearpă pentru că însuți ți-ai pierdut, fără să știi...(...) omenia.” [Lovinescu, T, vol. I, p. 421]. În Iarmarocul păcatelor, este respins pentru că „păcatul dumitale e absolut, pe când cele de care dispunem noi sunt relative” [Lovinescu, T, vol. I, p. 432]. E bănuțit că a țintit păcatul titanesc: „Stăpânirea pământului!” [Lovinescu, T, vol. I, p. 432]. I se oferă un singur lucru salvator: ștreangul, pe care îl refuză, căci a descoperit că, trăind, poate fi sprijin umanității. În Cetatea fără Soare, Omul Negru nici nu-l poate înfrunța pe Manole, căci venise la el fără omenie. Lui Manole, Omul Negru îi reproșează că a „vânat grandoarea omului” [Lovinescu, T, vol. I, p. 442], uitând de lucrurile modeste. Această oglindire în ochii celorlalți este necesară,

---

<sup>339</sup>Ibidem, p. 66.

<sup>340</sup>Ibidem, p. 67.

<sup>341</sup>Ibidem, p. 67.

la fel cum Goetz solicita: „Am nevoie să fiu judecat. (...) mă cunosc prea bine ca să mă încred în mine. Nu-mi văd sufletul fiindcă stau cu nasul în el: trebuie ca cineva să-mi împrumute ochii lui.”<sup>342</sup>

Manole își va construi noul proiect fiind, pentru prima dată, atent la proiectul celorlalți din care bunătatea, spiritul meditativ și curajos, măsura și modestia făceau parte. Scopurile concrete ale celorlalți conțineau inerent și libertatea. „En voulant la liberté, nous découvrons qu'elle dépend entièrement de la liberté des autres et que la liberté des autres dépend de la nôtre.”<sup>343</sup> Abia din acest moment, el începe să trăiască în deplină armonie cu oamenii.

Ca erou ce urmărește depășirea eșecului prin angajarea în acțiune, Manole se înscrie în seria eroilor sartrieni: Oreste din *Muștele* și Goetz din *Diavolul și Bunul Dumnezeu*. Omul există mai întâi și apoi se definește. „Il n'est d'abord rien. Il ne sera qu'ensuite et il sera tel qu'il se sera fait”<sup>344</sup>. Potrivit existențialismului ateu, „Existența precede esența”<sup>345</sup>. Admițând că Dumnezeu nu există, omului îi rămâne libertatea de a alege ce dorește să devină, chiar și după unul sau mai multe eșecuri. Omul este un proiect în devenire care își apără continuu demnitatea.

Aflat la sfârșitul unui proiect eșuat, pentru care se pare că nu a fost înzestrat, Manole își reevaluează acțiunile viitoare cu mai multă responsabilitate. Dacă primul eșec aruncă o umbră de îndoială cu privire la abilitățile lui Manole, al doilea eșec l-ar confirma în rândurile perdanților. Pentru că primul ideal a transformat în victimă și pe inițiator, și pe cei ce au slujit lui, în al doilea proiect, angajarea nu se poate realiza fără o severă precauție. Responsabilitatea este dublă: față de individualitatea sa și față de ceilalți. Manole trebuie să țină cont că, atunci când alege noul proiect, alege pe toți ceilalți. Nimic din ce a ales el nu poate fi bun pentru el provocând rău celorlalți. Manole, după primul eșec, s-a confruntat cu adevărul potrivit căruia „notre responsabilité est beaucoup plus grande que nous ne pourrions la supposer, car elle engage l'humanité entière”<sup>346</sup>. Astfel, Manole alege ca valoare umană, pentru sine și pentru întreaga epocă, omenia. Responsabilitatea față de cei morți, preț ce atârnă greu pe conștiința lui Manole și pe sufletele ce se simt conduse cu asprime, amintește de morții din piesa dramaturgului existențialist, *Muștele*, ce revin anual din peștera din Argos, însoțiți în serbarea

<sup>342</sup> Jean-Paul Sartre I, *Diavolul și Bunul Dumnezeu în Muștele, Cu ușile închise, Morți fără îngropăciune, Diavolul și bunul Dumnezeu, Sechestrații din Altona*, Editura Rao International Publishing Company, București, 1998, p. 334.

<sup>343</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un Humanisme*, Les Éditions Nagel, 7, R. de Savoie, Paris-VI, 1946, p. 83.

<sup>344</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>345</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>346</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un Humanisme*, Les Éditions Nagel, 7, R. de Savoie, Paris-VI, 1946, p. 26.

închinată lor de puzderia de muște simbolizând remușcarea. Manole se teme că morții vor invada viața lui viitoare devenind „paznicii incoruptibili ai crimelor”<sup>347</sup> lui.

Așadar, consecința împotrivirii generalizate a universului obiectiv, material a fost îmblânzirea conștiinței protagonistului.

Protagonistul a trecut de la imperiul lui „a exista” la imperiul lui „a fi”, de la existență la esență, când părea că îi este cel mai greu. Ca Oreste, Manole capătă ecouri sartriene când descoperă că viața lui a început abia când a abandonat ridicarea Turnului Lunii, abia dacă existase până atunci. „Din toate stafiile care vagabondează azi prin oraș, nici una nu e mai stafie decât mine.”<sup>348</sup> Umanizarea lui Manole este declanșată de înțelegerea faptului că și ceilalți au pasiuni, dar că el, tiranic, i-a încolonat pe toți pe drumul pasiunii sale. În acest mod, s-a înstrăinat de cei apropiați, întocmai ca Oreste: „Am cunoscut iubiri fantasmagorice, șovăielnice și risipite ca fumul, dar nu cunosc pasiunile dense ale celor vii”<sup>349</sup>, a rămas „străin celorlalți”<sup>350</sup> și sieși.

„Chietismul”<sup>351</sup>, de care fusese acuzat Existențialismul sartrian, nu se mai regăsește în structura lui Manole care ajunge un perseverent arhitect de proiecte. Când materia Turnului refuză să se consolideze, protagonistul tatonează numeroase experiențe investite cu putere revelatorie. Revenirea la familie, tentativa de a se infiltra între proscrisi, reîntorcerea la Bătrânul alchimist, vizitarea Iarmarocului Păcatelor, a Cetății fără Soare, adăpostirea la ferma sărăcăcioasă din ținutul pustiu sunt disponibilități ale eroului pentru a descoperi sensul existenței. Dar Manole ajunge la acest parcurs al acțiunii după ce în prealabil fusese căutător al ideii testate la nivel rațional. Turnul Lunii fusese un angajament pe care îl îmbrățișase numai după o îndelungă proiectare. Toate etapele înălțării fuseseră depășite de mintea iscoditoare a lui Manole, deși Bătrânul ales pentru a-l călăuzi avusese rezerve. Ucenicul reușea să-și depășească Maestrul și s-a îndepărtat în final de cel care îi sugruma spiritul. Manole se simte un ales, un vizionar care va demonstra că „posibilitățile științei sunt tot atât de nelimitate ca și materia la care se aplică.” [Lovinescu, T, vol. I, p. 418]. La acest rezultat, va ajunge și Bătrânul, dar după mult timp: „După ani de meditație, aici, în singurătate mea, am ajuns să înțeleg că aveai dreptate.” [Lovinescu, T, vol. I, p. 418]. Urmau să descopere totuși amândoi, unul trăind

<sup>347</sup> Jean-Paul Sartre, *Muștele în Muștele, Cu ușile închise, Morți fără îngropăciune, Diavolul și bunul Dumnezeu, Sechestrații din Altona*, Editura Rao International Publishing Company, București, 1998, p. 42.

<sup>348</sup> Jean-Paul Sartre, *Muștele în Muștele, Cu ușile închise, Morți fără îngropăciune, Diavolul și bunul Dumnezeu, Sechestrații din Altona*, Editura Rao International Publishing Company, București, 1998, p. 51.

<sup>349</sup> Ibidem, p. 51.

<sup>350</sup> Ibidem, p. 51.

<sup>351</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un Humanisme*, Les Éditions Nagel, 7, R. de Savoie, Paris-VI, 1946, p. 9.

în câmpul acțiunii, celălalt în cel al meditației, că există un nivel dincolo de care materia se împotrivesc. Proiectele mărețe se blochează în „catastrofa finală” [Lovinescu, T, vol. I, p. 418]. Fără corporalitate, ideea nu are valoare. Manole a înțeles că, doar prin ultima piesă adăugată, Turnul Lunii putea trece din planul rațional în cel real. Toată acțiunea în care mobilizase mii de sclavi se realizase cu gândul la „ultima cărămidă” [Lovinescu, T, vol. I, p. 419]: „Pentru ea am zidit Turnul, și ea e Turnul.” [Lovinescu, T, vol. I, p. 419]. Abia la capătul acțiunii putea fi apreciată valoarea Turnului: „Finis coronat opus” [Lovinescu, T, vol. I, p. 418].

E posibil ca acest eșec să nu fi fost o surpriză pentru Manole pe care îl scrutase de mult cu rațiunea sa, dar nu se blocase din actul construirii. Metoda sa înnoită de a crea adăuga chietismului și acțiunea și spera că astfel ar fi putut cuceri noi frontiere. Și totuși și dincolo de eșec, există reușită. Manole a înțeles astfel că cerul nu este un punct geografic și că nu se cucerește cu turnuri, ci cu iubire față de oameni, adevărata piatră a unghiului cu putere unificatoare fiind „simțul umanului, solidaritatea cu omul.” [Lovinescu, T, vol. I, p. 419].

În cheie sartriană, „l'homme est condamné à être libre”<sup>352</sup>, învățând să trăiască fără sprijin divin, ceea ce are un puternic efect mobilizator spre creativitate. „Un avenir vierge”<sup>353</sup> îl detensionează pe Manole care, cu toate remușcărilor, caută un drum pentru a-și răscumpăra greșelile primei alegeri. Manole este fecior de Domn, ca eroul lui Sartre, Oreste, care e fiu de prinț, un om superior. „Există oameni care se nasc angajați: ei nu au putința să aleagă, au fost alungați pe drum, și la capătul drumului îi așteaptă fapta, fapta lor (...).”<sup>354</sup> Nici unul, nici altul nu s-a născut angajat, fiecare a avut posibilitatea, ținând cont de o serie de condiționări dramatice, să aleagă. Fiecare a asociat libertatea cu responsabilitatea, cu devotamentul față de ceilalți. „Oh, cât de liber sunt!”<sup>355</sup>, exclamă Oreste care nu risipește resursele egoist, el le va închina comunității oropsite, întocmai ca Manole: „Pe pământul ăsta, nu există decât un singur om cu adevărat liber. Total liber. Și acela sunt eu...” [Lovinescu, T, vol. I, p. 416].

„Oamenii sunt liberi. Tu știi asta, dar ei nu știu.”<sup>356</sup>, spune Jupiter lui Egist. Aceasta este o lege a firii pe care sclavii lui Manole o intuiesc, dar nu o pot articula ca axiomă. Ei doar protestează sub diferite forme, până ce reușesc să înlăture acțiunea dominantă a lui Manole, liber și el să înțeleagă condiția lui și a celorlalți. Nobil, Manole devine atunci când pleacă din cetate căutând adevărul existenței. Manole se eliberează, în final, de patima ridicării marii

<sup>352</sup>Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un Humanisme*, Les Éditions Nagel, 7, R. de Savoie, Paris-VI, 1946, p. 37.

<sup>353</sup>Ibidem, p. 39.

<sup>354</sup> Jean-Paul Sartre, *Muștele în Muștele, Cu ușile închise, Morți fără îngropăciune, Diavolul și bunul Dumnezeu, Sechestrații din Altona*, Editura Rao International Publishing Company, București, 1998, p. 22.

<sup>355</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>356</sup> Ibidem, p. 64.

construcții și abia atunci începe să privească spre oameni și să-i ajute cu adevărat. Privirea lui este mobilă, dinspre idealul artistic spre ființa umană ca scop în sine, săvârșind fapta. El o va salva pe fata care, înainte, îl îngrijise și-l ajutase să se însănătoșească precum o făcuse și cu mărul „cu lemn mort” [Lovinescu, T, vol. I, p. 450] căruia îi crescuseră „frunzulițe lucioase și tari.” [Lovinescu, T, vol. I, p. 450]. Ieșit de sub tirania Turnului Lunii, Manole este mai puternic și mai convingător decât înainte: „Un om liber într-un oraș e ca o oaie râioasă într-o turmă.”<sup>357</sup> Abia din acest moment, e liber să întreprindă cu adevărat binele pentru semenii săi: „Din clipa în care libertatea a făcut explozie în sufletul unui om, zeii nu mai pot nimic împotriva lui.”<sup>358</sup> Libertatea trebuie protejată pentru fiecare, mai ales în societate, la modul generalizat, ea este mereu privită de ceilalți ca un bun ce trebuie vânat: „Nu uitați că avem același dușman, societatea, și același steag, libertatea.” [Lovinescu, T, vol. I, p. 413]. Întotdeauna, unde există libertate, există și detractori ai ei: „Trăiască libertatea de a nega libertatea!” [Lovinescu, T, vol. I, p. 413].

Libertatea absolută poate fi o povară; Manole simte că nu există o predestinare, că nu poate să identifice semne ale unei gândiri superioare care i-a ales calea. Această absență a jaloanelor fixate dinainte consumă dramatic ființa care e astfel obligată să ia decizii, să acționeze și să-și asume consecințele. Percepând astfel existența, ca o totală asumare, ea pare un blestem: „Am fost blestemat să n-am pe lume cărare.” [Lovinescu, T, vol. I, p. 419].

Omul total liber este înfricoșător pentru ceilalți și de neacceptat printre ei. Manole se declară „singurul om cu adevărat liber” [Lovinescu, T, vol. I, p. 416] și tocmai această singularitate îl face indezirabil printre hoți.

Renunțarea la inocență face parte din itinerariul devenirii eroilor existențialiști, Oreste și Manole. Acesta din urmă alege pactul faustic pentru a ridica Turnul Lunii, iar Oreste alege crima pentru a putea demonstra atașamentul față de Argos. Amândoi doresc înălțarea comunităților lor, dar aleg, mai întâi, să coboare în apele sulfuroase ale crimei. „Trebuie să cobor până la voi – sunteți în fundul unei văgăuni, tocmai la fund.”<sup>359</sup>, declară Oreste pregătindu-se pentru a săvârși fapta eliberatoare, idee pe care o îmbrățișase și Manole, sub forma acceptării robilor ce deveniseră victime ale Turnului.

<sup>357</sup> Ibidem, p. 65.

<sup>358</sup> Jean-Paul Sartre, *Muștele în Muștele, Cu ușile închise, Morți fără îngropăciune, Diavolul și bunul Dumnezeu, Sechestrații din Altona*, Editura Rao International Publishing Company, București, 1998, p. 66.

<sup>359</sup> Ibidem, p. 54.



Crimele celor doi îi transformă în „leproși”<sup>360</sup> în ochii comunității - și Oreste, și Manole sunt respinși de comunitate. Există la amândouă personajele o căutare a libertății, o stare ce îi determină să se simtă ca niște „venetici”<sup>361</sup>, „ca așchia în carne sau ca branconierul în pădurea stăpânului.”<sup>362</sup> Chiar dacă este admisă o putere divină creatoare a omului, eroul existențialist iese de sub tutela stăpânului, după cum o spune explicit Oreste în confruntarea cu Jupiter: „Eu sunt libertatea mea! De îndată ce m-ai zămislit, am încetat să mai fiu al tău.”<sup>363</sup> Omul existențialist are capacitatea lui Oreste de a simți că în Cer nu mai era nimic, nici Binele, nici Răul, nimeni care să mai dea porunci.”<sup>364</sup> Libertatea primită de Manole prin pactul faustic era limitată, ca „un surghiun.”<sup>365</sup> El a trebuit să se elibereze cu adevărat, să aleagă un drum cu grija de a nu se întoarce la drumurile nenumărate care duc către pactul faustic, la fel cum pentru Oreste multe duceau către Jupiter. Pentru că „fiecare om trebuie să-și nascocoască drumul”<sup>366</sup>, și el, Manole, trebuie să încerce mai multe căi de eliberare. Va verifica astfel ce înseamnă să fii liber. Va înțelege că libertatea aduce cu ea spaima, însingurarea, va ieși din zona în care, prin pactul faustic, avea odihna asigurată. Când decide să se ofere morții, Manole diminuează puterea Bătrânului cu puteri mefistofelice, la fel cum Oreste vestea amurgul lui Jupiter. Ambele personaje sunt purtătoare de mesaj existențialist: „Viața omenească începe de partea cealaltă a disperării.”<sup>367</sup>

Sunt similari prin dorința de a fi „un om printre oameni”<sup>368</sup>, prin Fapta care să-i individualizeze. Dar, la început, unul este neprihănit, iar celălalt este pervertit. Pe Oreste, nu-l vrea nimeni, este un exilat, din cauza „stânjenitoarei nevinovății”<sup>369</sup>, în timp ce Manole este respins pe rând de fiul său, de hoți și apoi de cei din Iarmarocul Păcatelor din cauza rigorii cu care s-a consacrat idealului său. Nimeni nu putea rezista acelei țării dezumanizante, venite dintr-un pact faustic. Sunt doi sfinți surghiuniți, alungați de semenii lor.

O diferență există între Oreste și Manole; în timp ce fapta lui Oreste presupune ca el să fie un ucigaș după ce fusese un inocent, în cazul lui Manole situația este inversată, după ce a îngăduit moartea pentru creație, a ajuns la a se oferi pe sine morții pentru a-i salva pe ceilalți.

---

<sup>360</sup> Jean-Paul Sartre, *Muștele în Muștele, Cu ușile închise, Morți fără îngropăciune, Diavolul și bunul Dumnezeu, Sechestrații din Altona*, Editura Rao International Publishing Company, București, 1998, p. 81.

<sup>361</sup> Ibidem, p. 81.

<sup>362</sup> Ibidem, p. 81.

<sup>363</sup> Ibidem, p. 82.

<sup>364</sup> Ibidem, p. 83.

<sup>365</sup> Ibidem, p. 83.

<sup>366</sup> Ibidem, p. 84.

<sup>367</sup> Jean-Paul Sartre, *Muștele în vol. Muștele, Cu ușile închise, Morți fără îngropăciune, Diavolul și bunul Dumnezeu, Sechestrații din Altona*, Editura Rao International Publishing Company, București, 1998, p. 85.

<sup>368</sup> Ibidem, p. 52.

<sup>369</sup> Ibidem, p. 52.

Amândoi reafirmă forța omului ce vine din libertatea de a alege. Oreste pedepsește, prin crima sa asupra lui Egist, un adulter și prelungirea subordonării tuturor cetățenilor din Argos prin exploatarea căinței lor, iar Manole, prin acceptarea morții sale, pune capăt pactului faustic și lasă urmașilor un mesaj optimist. Urmașii lui vor înțelege că eșecul lui este semnul clar că doar prin ei înșiși oamenii vor izbuti să se purifice, având încredere în puterea lor interioară unificată.

Schimbarea este în puterea omului, cu atât mai mult cu cât prima alegere a dus la tulburarea vieții sale și a celorlalți. La Iarmarocul Păcatelor, Manole cere o patimă omenească: „nu cer decât o scânteie de dorință, ca să aprind inima asta de iască. Trufie, răutate, invidie, orice!” [Lovinescu, T, vol. I, p. 432]. Lui Manole, pentru că își pierduse omenia în pactul faustic, „păcat absolut” [Lovinescu, T, vol. I, p. 432], nu i se poate oferi nimic decât un ștreang pe care el îl respinge și care are valoarea unei noi alegeri.

Parcursul vieții îl va determina pe Manole să aleagă a doua oară, astfel încât să evite suferința în numele idealului, oricare ar fi el. El „nu poate să nu aleagă”<sup>370</sup>, să nu se implice într-un nou proiect, care va avea un impact mai modest, dar va fi mai pătrunzător, reușind să ajungă la sufletul oamenilor.

E necesară schimbarea categoriei în care a evoluat până atunci eroul; din rândul călăilor, trebuie să treacă în cel al salvatorilor. Speră că viitorul proiect nu va mai avea victime, intrând în rândul „nebunilor”, singurii care „nădăjduiesc” [Lovinescu, T, vol. I, p. 436]. Va face alegeri pe măsura recomandărilor Omului Negru: să aducă soarele ascuns în brazdă, să ajute familia săracă ce locuia la fermă, să întemeieze „un oraș” [Lovinescu, T, vol. I, p. 447]. Sprijinul adus este evident, încât „Ogoarele rodesc întreit, vitele s-au îngrășat, până și ei (cei de la fermă) au mai prins puteri. Căruța morții nu le mai dă târcoale.” [Lovinescu, T, vol. I, p. 442]. Reintegrarea între oamenii simpli se face cu blândețe: „La ușa celor umili, se bate cu umilință.” [Lovinescu, T, vol. I, p. 442]. Existența omenirii este vulnerabilă, nicio zeităte nu se înduplecă să sprijine planul uman potrivit lui Elonam, profetul de la Iarmarocul păcatelor: „M-am întors cu fața spre cer și am deschis o poartă mare. Am intrat și n-am văzut pe nimeni. Am strigat și n-a răspuns nimeni. Prin colțuri își întindeau pâna păianjenii și în creștet cântau cucuvelele. Adevăr grăiesc vouă: Dumnezeu e deșertăciune!” [Lovinescu, T, vol. I, p. 437]. În condițiile acestui abandon divin, doar un seamăn poate salva făptura inocentă a fetei sârmanilor fermieri și, de aceea, Manole face alegerea finală: „logodna cu lucrurile simple ale vieții și pământului!” [Lovinescu, T, vol. I, p. 452], adică jertfa personală.

---

<sup>370</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un Humanisme*, Les Éditions Nagel, 7, R. de Savoie, Paris-VI, 1946, p. 78.

Angajarea lui în proiectul ridicării Turnului se datorează credinței sale că omenirea se va schimba: „Spunea că Turnul o să-i facă pe oameni mai buni și mai înțelepți.” [Lovinescu, T, vol. I, p. 392]. O schimbare radicală înregistrează cei din jurul său; la început, era blând, potrivit mărturisirii unui sclav: „Intra din casă în casă. Nu se temea de cele sărace, și când vorbea, ni se încălzeau inimile.” [Lovinescu, T. vol. I, p. 392], iar, mai târziu, capătă privirea rece, potrivit Hoțului III: „Dacă o să se uite la voi, o să înnebuniți de spaimă și au să vă înghețe inimile.” [Lovinescu, T, vol. I, p. 416]. Proiectul inițial este violent, crud și oamenii se plâng de gradul mare de exigență pe care li-l cere Manole pentru Turnul Lunii, efort solicitant și chiar moarte: Sclavul II: „Cinci copii mi-au pierit sub schele.” [Lovinescu, T, vol. I, p. 392] și Sclavul IV: „De trei ori, am fugit. În noaptea asta, mai încerc o dată.” [Lovinescu, T, vol. I, p. 392].

„Spectacolul fricii”<sup>371</sup> pândește constant pe omul care știe că este obligat să facă numai acte exemplare. Angoasa face parte din orice act de angajare pentru că: „tout se passe comme si, pour tout homme, toute l'humanité avait les yeux sur ce qu'il fait et se réglait sur ce qu'il fait.”<sup>372</sup> Angoasa sartriană apare atunci când există „speranță”<sup>373</sup>, „făcând parte din acțiunea însăși”<sup>374</sup>. Manole va acționa ca și când Divinității, dacă ar exista, nu i se poate cere să aranjeze lumea după dorințele noastre.

Înainte de a fixa ultima piatră, piatra unghiului, Manole mărturisește: „Mi-e frică.” [Lovinescu, T, vol. I, p. 395]. Încheierea lucrului la Turnul lunii va aduce multe consecințe; până la cele pozitive, Manole este îngrijorat de cele negative. Fuseseră multe vieți sacrificate pe care el a trebuit să le înregistreze ca un contabil pentru a nu risca stoparea ascensiunii. Știa că va veni timpul pentru a da explicații în fața urmașilor celor morți și chiar în fața celor morți, dacă admitem ca posibil scenariul din piesa *Muștele* a lui Jean-Paul Sartre. Încheierea bolții prin piatra unghiului însemna, în același timp, și un mare eșec imediat: declanșarea rechizitoriului său și de către sine, fiind o conștiință superioară: „Într-o zi o să mă gândesc și la asta (la moartea celor ce au lucrat la Turnul Lunii).” [Lovinescu, T, vol. I, p. 397].

Generația care l-a ajutat la ridicarea Turnului Lunii, cu siguranță, nu va izbuti să mai vadă, din cauza acestui preț plătit cu viețile ei, valoarea creației umane, sprijinul dat omului pentru a fi mai aproape de Cer. Urmașii vor putea aprecia diminuarea distanței dintre Cer și

<sup>371</sup> Jean-Paul Sartre, *Cu ușile închise în Muștele, Cu ușile închise, Morți fără îngropăciune, Diavolul și bunul Dumnezeu, Sechestrații din Altona*, Editura Rao International Publishing Company, București, 1998, p. 101.

<sup>372</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un Humanisme*, Les Éditions Nagel, 7, R. de Savoie, Paris-VI, 1946, p. 31.

<sup>373</sup> Jean-Paul Sartre, *Cu ușile închise în Muștele, Cu ușile închise, Morți fără îngropăciune, Diavolul și bunul Dumnezeu, Sechestrații din Altona*, Editura Rao International Publishing Company, București, 1998, p. 101.

<sup>374</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un Humanisme*, Les Éditions Nagel, 7, R. de Savoie, Paris-VI, 1946, p. 33.

Pământ sau poate și ei vor disprețui Turnul, înfricoșându-se de această supraveghere contiguă și agasantă. Manole e conștient că e zadarnic pentru contemporani tot efortul lor și dirijarea pe care el le-o oferă spre Înalt, căci acest tărâm, investit cu sacralitate, se cucerește cu prea multe vieți pierdute: „Rosturile lui (ale Turnului Lunii) nu vor fi înțelese de oameni decât peste zeci de ani. Poate sute. Atunci au să-l binecuvânteze.” [Lovinescu, T, vol. I, p. 397].

Culpa crește angoasa personajului în calitatea sa de părinte. Fiul său este agentul extern care va distribui o parte a pedepsei. Situația este întâlnită și în piesa *Muștele* unde Oreste vrea să comită o dublă crimă, a mamei trădătoare și a unchiului, Clitemnestra și Egist, Manole este și el un tată așteptat pentru a fi ucis de fiul său care-l reneagă pentru că a abandonat-o pe mama lui pentru a construi Turnul Lunii. Manole este judecat de fiul său cu „tânără trufie”<sup>375</sup>, excluzând clemența. El răspunde violenței cu violență și perpetuează același comportament celor pe care îi respinge, având convingerea cu care se confruntă și Clitemnestra din piesa lui Sartre: „Celor tineri lesne le vine să osândească, ei n-au avut încă răgaz să facă rău.”<sup>376</sup>

Pactul faustic, de care cititorul află abia în Tabloul IV, provoacă și el această „teamă”. „Ziua cea din urmă”, când mulțumit de sine însuși va putea spune clipei: „Rămâi, că ești atât de frumoasă!”, marchează termenul scadenței. Manole se simte cuprins de ezitări, de dorința de a se sustrage înțelegerii față de celebrul erou al lui Goethe care își imagina cu nerăbdare momentul când va plăti lui Mefistofel pentru bucuria de a cunoaște fericirea: „Îngăduit îți e atunci în lanțuri să mă fereci./Atuncea moartea bată-n turn de acioaia zgomotoasă./Atunci scăpat de slujbă ești, cum se cuvine./Atuncea ornicul să stea, arătătorul cadă,/Oprit să fie timpul pentru mine!”<sup>377</sup>.

Unde există apăsarea păcatului, marea eliberare nu se poate realiza. Oamenii lui Manole sunt angajați, dar se implică doar fizic în construirea Turnului Lunii, ei nu înalță și în inima lor o „scară” spre Cer. Pe măsură ce și-ar regla viața interioară, ar lupta pentru dobândirea echilibrului diminuând letargia spirituală. Zidind, ei trebuie simultan să se autozidească, să se construiască prin ei înșiși. Orice implicare cu drămuirea resurselor înseamnă o îndoială și ea se concretizează în numărul mare de vieți pierdute. Mor doar cei care nu cred în măreția omului, doar cei ce se implică de teamă, doar cei care vor să ajungă sus, dar exclud lucrul cu sinele: „(...) e adevărat că mor ca muștele și că razele Turnului împrăștie o molimă ciudată?” [Lovinescu, T, vol. I, p. 397]. Piesa reactualizează ecouri sartriene din *Muștele*. Slavii ce

<sup>375</sup> Jean-Paul Sartre, *Muștele în Muștele, Cu ușile închise, Morți fără îngropăciune, Diavolul și bunul Dumnezeu, Sechestrații din Altona*, Editura Rao International Publishing Company, București, 1998, p. 33.

<sup>376</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>377</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 80.

lucrează la Turnul lui Manole se tem de introspecție pentru că îi pune în legătură cu sinele și știu câte slăbiciuni tănuiește.

Angoasa aceasta este inhibantă, dirijându-i spre o existență fără idealuri. Având conștiința încărcată, dacă s-ar admite existența unei puteri divine, ei cred că, pentru a-i salva, le-ar impune canoane apăsătoare și limite clare. Manole vrea să-i ajute pe oameni să treacă tocmai această graniță a gândirii ce-i țintuiește de milenii: să accepte că sunt liberi. Căința este o stare conservată de zei cărora „le plac aceste suflete jalnice”<sup>378</sup> cu dorință de ascensiune.

Stabilitatea, certitudinea și posibilitatea de înaintare continuă sunt câteva din aspirațiile ființei umane. Manole alege inițial calea rațiunii, sperând că va fi protejat de dezamăgiri. Există trepte pe care eroul le va urca, dar, gradat, va ajunge la un nivel la care rațiunea va supune materia la încercări pe care nu le va mai putea trece. Realitatea materială și-a dezvăluit limitele. Căutând să verifice identitatea dintre rațiune și materie, Manole a uitat de realitatea umană. De la înălțimea absolută a Turnului Lunii, va coborî între oameni fiind și aici întâmpinat de instabilitate și incertitudine. „Am părăsit un univers rațional și m-am trezit într-o lume dementă în care nimic nu se leagă.” [Lovinescu, T, vol. I, p. 420], mărturisește el Bătrânului. Setea aceasta de rigoare nu va putea fi niciodată potolită, universul material și uman tocmai prin aceasta se caracterizează: continua versatilitate și vulnerabilitate. Bătrânul îl atenționează că realitatea își are și ea legile ei pe care Manole le-a uitat: „Și dacă universul tău rațional e, de fapt, alienat, iar lumea pe care o socotești dementă își are rațiuni pe care tu nu le mai înțelegi?” [Lovinescu, T, vol. I, p. 420]. Gândirea sa organizată geometric, care își demonstrase o dată neputința, era incompatibilă pentru coabitarea cu oamenii. Ei trăiesc cu viciile lor, într-o simbioză funcțională, înlăturarea lor ar însemna anularea caracterului autentic uman. Surprinzător, la Iarmarocul Păcatelor, Manole orgoliosul află că el este cel mai păcătos dintre toți pentru că visul lui a adus moarte. Este un străin în lume pentru că a rămas insensibil la pierderea a mii de vieți omenești în numele unei construcții care era sortită să rămână doar o idee. El, care dorise, prin Turnul Lunii, „să-i facă pe oameni mai buni și mai înțelepți” [Lovinescu, T, vol. I, p. 392], se îndepărtase dramatic de ei, devorat de cruzime și imoralitate. Va învăța treptat legile existenței oamenilor simpli pe care va ajunge să-i prețuiască. Turnul Lunii, în numele căruia jertfise până atunci mii de vieți, este acum jertfit pentru a salva o singură viață: cea a fetei de 15 ani.

---

<sup>378</sup> Jean-Paul Sartre, *Muștele în Muștele, Cu ușile închise, Morți fără îngropăciune, Diavolul și bunul Dumnezeu, Sechestrații din Altona*, Editura Rao International Publishing Company, București, 1998, p. 20.

Abia în acel punct al existenței, Manole realizează Fapta care îl va scoate din anonimat și devine și el, precum personajul sartrian, Goetz, „un om între oameni”<sup>379</sup>. Oboseala în a deosebi Binele de Rău, în a fi străin celorlalți și sieși încetează și, de-abia din acest punct, începe să simtă că trăiește. „Surghiunul”<sup>380</sup> său se încheie când ajunge la limanul umanității după zidirea icarică.

Emanciparea poate fi uneori respinsă de comunitățile umane dacă modalitatea de implementare de către eroii civilizatori este spinoasă și duce mai mult la o rătăcire. Faust înțelege prin îndelungul itinerariu al căutării fericirii că această stare se dobândește în deplină conexiune și dăruire cu ceilalți. Convingerea lui Faust este că societatea umană așteaptă eroi salvatori cărora li se dedică trup și suflet: „Să se-împlinească opera cea mai măreață /Ajunge-un singur spirit pentru mii de brațe.”<sup>381</sup> Erou civilizator ar putea fi și Manole, dar comite o greșală fundamentală: în timp ce Faust oferă milioanele de oameni libertatea lăsându-i să lupte zilnic pentru apărarea limanurilor atacate de „mlaștina ce se întinde lângă munte”<sup>382</sup>, eroul lui Horia Lovinescu le oferă un scop înălțător pe care însă ei îl resimt ca subjugare, ajungând „robi” [Lovinescu, T, vol. I, p. 393]. Eroii, ei înșiși, sunt conștienți de șansele reale de reușită a demersului lor: Faust înțelege că în planul lui cu succes „Mijește încheierea-nalt-a-nțelepciunii”<sup>383</sup>, în timp ce Manole evaluează obiectiv demersul său și-i vede lacuna ce ar avea puterea de a duce la eșecul general: „Știință, nu înțelepciune. Timpul înțelepciunii n-a venit încă.” [Lovinescu, T, vol. I, p. 396]. Eroul goethean încurajează omenirea să creadă că „țara-paradis”<sup>384</sup> poate fi creată de ei înșiși, în plan terestru, exclusiv rezultat al dăruirii și efortului în solidaritate, în timp ce eroul lui Horia Lovinescu instituie un paradis creat de o entitate extra-terestră care se cucerește cu asalturi sângeroase și care, în final, îi învinge, împingându-i într-o condiție de sechestrare terestră.

Lumea ideilor este funcțională, calculele lui Manole se încheagă, dar realitatea refuză să le confirme. Discrepanța dintre planul ideatic și cel practic este copleșitoare pentru Manole care se împotmolește la adăugarea ultimei piese: piatra unghiului. Construcția Turnului se desfășoară anevoios și totuși se înalță, neputându-se ajunge la momentul desăvârșirii. Temelia turnului este puternic legată de pământ, dar bolta se prăbușește constant, zădărniciind eforturile

<sup>379</sup> Jean-Paul Sartre, *Diavolul și bunul Dumnezeu în Muștele, Cu ușile închise, Morți fără îngropăciune, Diavolul și bunul Dumnezeu, Sechestrații din Altona*, Editura Rao International Publishing Company, București, 1998, p. 342.

<sup>380</sup> Jean-Paul Sartre, *Muștele în Muștele, Cu ușile închise, Morți fără îngropăciune, Diavolul și bunul Dumnezeu, Sechestrații din Altona*, Editura Rao International Publishing Company, București, 1998, p. 53.

<sup>381</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, vol. II, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 354.

<sup>382</sup> Ibidem, p. 355.

<sup>383</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, vol. II, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 355.

<sup>384</sup> Ibidem, p. 355.

reluata energic. Cerul nu acceptă această vecinătate creată de omul care simte că nu poate trăi fericit decât găsind mijloace de îndepărtare de condiția telurică. Manole se simte un exilat pe pământ și dorește un orizont infinit în care să se poată desfășura. Treizeci de ani sunt un preț pe care îl oferă fără negociere tocmai pentru a clădi o punte între Cer și Pământ.

Pasiunea pentru ideal ajunge să nimicească ce are ființa umană mai frumos: sufletul. Când pentru împlinirea idealului resursele umane nu sunt suficiente, există credința în mitul faustic. Împlinirea este mereu viciată de pierderea sufletului, de dezumanizare. Protagonistul piesei *Omul care și-a pierdut omenia* trece printr-o situație unică: deși a făcut pactul faustic, creația mult visată nu se poate înălța. Există ceva mai presus de Rău care îl sabotează și îl obligă pe erou să înceapă peregrinările ce îi vor fi cu adevărat salvatoare. El, care ceruse continuu celorlalți să se jertfească în numele creației, se transformase într-un simbol al tiraniei, al disprețului față de oameni. Abia atunci când se va jertfi pentru ceilalți, atunci va umple vidul interior și va confirma nașterea în inima sa a iubirii de oameni, adică omenia. Acesta este punctul sublim din care ar fi trebuit să înceapă fapta sa salvatoare a omenirii. A plecat văzând în oameni mijloace prin care își va putea împlini visul, nu scopul suprem. Conștientizându-și panta spre care a alunecat 30 de ani, în care sublimul a fost viciat de grotesc, Manole devine stăpân al existenței sale. Pentru a-i salva pe ceilalți, înțelege că trebuie să se salveze pe sine. Era infailibil în calculele matematice, un iscusit arhitect al Turnului, cel puțin în teorie, dar un arhitect nepriceput al sinelui. Sufletul îl pierduse în urma pactului faustic, trupului golit îi dă valoare când îl jertfește pentru salvarea Fetiței care îl îngrijise.

Eroul existențialist caută adevărul în cer și pe pământ, în bine și în rău, în frumos și în urât. Sartre, în *Cuvintele*, mărturisea: „sunt când balon, când scafandru, câteodată amândouă la un loc, cum se cuvine în viața noastră. Locuiesc în cer din obișnuință și scormonesc în adâncuri fără prea mari nădejdi”<sup>385</sup>. Manole pendulează între două lumi pentru a descoperi sensurile lumii și pentru a porni în acțiune. Merge spre familie, pe care vrea să o recupereze, dar, neizbutind, se îndreaptă către tărâmurile întunecate ale hoților, ale Iarmarocului de păcate, ale Cetății fără Soare. El se aseamănă lui Goetz din *Diavolul și Bunul Dumnezeu*, care se simțea scindat între Bine și Rău, deși nu urmărea decât săvârșirea Binelui: „în gâtleej am iadul, iar în urechi am raiul”<sup>386</sup>.

Umanitatea nu mai este protejată nici de divinitate, nici de oamenii aleși. Divinitatea (Jupiter) își pierde strălucirea, lăsând la vedere indiferența în piesa *Muștele* când rostește lui

---

<sup>385</sup> Jean-Paul Sartre, *Cuvintele. Greșala*, Editura Rao International Publishing Company, București, 1997, p. 66.

<sup>386</sup> Jean-Paul Sartre, *Diavolul și Bunul Dumnezeu în Muștele, Cu ușile închise, Morți fără îngropăciune, Diavolul și bunul Dumnezeu, Sechestrații din Altona*, Editura Rao International Publishing Company, București, 1998p. 328.

Egist: „Nu iubesc pe nimeni.”<sup>387</sup>. Omul puternic răspunde cu asprime celorlalți reclamând comportament exemplar, aproape neomenesc: „Omul a detronat zeii și le-a preluat puterea. De treizeci de ani, stăpânul nostru n-a avut o desfătare omenească. De treizeci de ani, n-a plâns, n-a râs. Nu e om. E un supra-om: omul viitorului.” [Lovinescu, T, vol. I, p. 401].

O ambiguitate a consecințelor Binelui și Răului se conturează, Manole confruntându-se, prima dată, cu respingerea de către robii Turnului, iar a doua oară cu respingerea de către Bătrân, hoți și Omul Negru. De câte ori a vrut să aducă Binele în comunitatea umană, Răul s-a arătat ca unul din rezultatele dominante, deși nu fusese programat. A ajuns, din cauza consecințelor faptelor bune, la aceeași condiție invocată de Goetz: „Singurătatea pe care o dă Binele, cum s-o deosebesc de singurătatea pe care ți-o dă Răul?”<sup>388</sup>

Protagonistul din *Omul care și-a pierdut omenia*, ca și cel din *Muștele* pleacă din cetate. Oreste înnoiește regatul și pleacă, Manole alege să plece în moarte. Vor fi regi fără țară și fără supuși, purificați de tentația de a dispune de ceilalți, lăsând pe fiecare să-și aleagă drumul vieții. Manole va elibera pe toți de patima creației sublime și acaparatoare, Oreste va lua eriniile la fel cum luase cântărețul din fluier șobolanii din orașul lui Scyros. Manole pleacă printr-o „moarte aseptică”<sup>389</sup> din comunitatea pe care a vrut s-o salveze, în timp ce Oreste duce la bun sfârșit eliberarea de remușcări a comunității din Argos. Fiecare a urmărit să realizeze o faptă prin care să se anuleze existența „în văzduh”<sup>390</sup>, între lumi, ajungând nerevendicați de nimeni. Spaima de singurătate este atât de mare încât, pentru a se integra, și Oreste, și Manole recurg la acțiuni radicale din care eticul este pus sub semnul întrebării. Oreste, spre deosebire de Manole, se confesează, ilustrându-și disperarea: „o faptă care să-mi dea dreptul să mă socotesc de-al lor; dacă aș putea să-mi însușesc, fie și printr-o crimă, amintirile lor, groaza și speranțele lor (...), chiar de-ar fi să-miucid mama...”<sup>391</sup>

Ambele personaje, după fapta lor, vor pleca spre ei înșiși. Dacă ar fi să parafrazăm replica lui Oreste adresată Electrei, am putea emite această variantă atotcuprinzătoare: „Vom merge (...) spre noi înșine. De partea cealaltă a râurilor și a munților se află un Oreste, o Electra și un Manole care ne așteaptă. Va trebui să-i căutăm cu răbdare.”<sup>392</sup>

După *Lumina de la Ulmi*, *Citadela sfărâmată*, *Oaspetele din faptul serii*, *Elena și Hanul de la răscruce*, Horia Lovinescu scria și reușea să publice *Omul care și-a pierdut omenia*. La

<sup>387</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>388</sup> Ibidem, p. 323.

<sup>389</sup> Jean-Paul Sartre, *Cuvintele. Greșala*, Editura Rao International Publishing Company, București, 1997, p. 74.

<sup>390</sup> Jean-Paul Sartre, *Muștele în Muștele, Cu ușile închise, Morți fără îngropăciune, Diavolul și bunul Dumnezeu, Sechestrații din Altona*, Editura Rao International Publishing Company, București, 1998, p. 22.

<sup>391</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>392</sup> Ibidem, p. 86.



doar patru ani de la debut, dramaturgul oferea literaturii un text ce amintea de dramaturgia interbelică prin apelul la metaforă și mituri, îndepărtându-se în mod curajos de grila obligatorie. Meditație pe tema aspirației către ideal, tratează în cheie existențialistă drama de idei, pentru a oferi un orizont optimist cititorului potrivit căruia tocmai punctul maxim al deznădejzii coincide cu punctul declanșării căutărilor și începutul schimbărilor care-l ajută pe *Homo tehnicus* sau *Homo abstractus*, printr-o serie de situații dramatice labirintice, să se elibereze de tentația tiranică.

În concluzie, angajat pe calea omeniei, Manole a descoperit echilibrul absolut, al „logodnei cu lucrurile simple ale vieții și pământului”, căci „nu iubești nimic, dacă nu iubești tot”. „Râvna aprigă de a face bine”, „pofta de a nu mai fi rău”<sup>393</sup> sunt coordonate solide cucerite de Manole prin eșec, angajare, angoasă și responsabilitate, aducându-l la un nivel de purificare, încât să se bucure de el însuși „toată veșnicia”<sup>394</sup>.

### **III.5.2. Hanul de la răscruce, parabolă a universului închis**<sup>395</sup>

Epoca în care Horia Lovinescu scrie piesa *Hanul de la răscruce* este una a schimbărilor, a ezitărilor, a transformărilor, atât pe plan politic, cât și pe plan artistic. Evoluția literaturii din această perioadă nu a putut să nu reflecte sau să nu se lase influențată de transformările politice. Se naște o literatură puternic înrâurită și chiar confiscată adesea de factori extrinseci, de ordin ideologic, politic, religios și moral-pedagogic. Specifice procesului creator sunt rupturile tragice, sincopele, construcția unor personaje compensatoare, căutând, prin puterea alegoriei și a parabolei, culoare libere, în prezența neîntreruptă în viața literară a unei literaturi oficiale, de uz propagandistic. Apreciind retrospectiv astfel de construcții, Ana Maria Narti, în revista *Teatrul*, nr. 2, 1964, fixează tematic piesa lui Horia Lovinescu: „Există o dramaturgie nouă, care preia direct tema universului închis, analizând-o din perspectiva eliberării și valorificării forțelor umane creatoare în condițiile societății socialiste (...). Cu un viu simț al istoriei, Horia Lovinescu cercetează procesul complex și chinuitor prin care „omul în cutie” — pentru a folosi expresia cehoviană -, filistinul mai mult sau mai puțin dotat, mai mult sau mai puțin intelectual, este smuls din carapacea lui de răsturnările istoriei (...).”

<sup>393</sup> Jean-Paul Sartre, *Diavolul și Bunul Dumnezeu în Muștele, Cu ușile închise, Morți fără îngropăciune, Diavolul și bunul Dumnezeu, Sechestrații din Altona*, Editura Rao International Publishing Company, București, 1998p. 338.

<sup>394</sup> Jean-Paul Sartre, *Diavolul și Bunul Dumnezeu în Muștele, Cu ușile închise, Morți fără îngropăciune, Diavolul și bunul Dumnezeu, Sechestrații din Altona*, Editura Rao International Publishing Company, București, 1998p. 338.

<sup>395</sup> Centa Mariana Artagea (Solomon), *Hanul de la răscruce The parable of a closed universe*, în *The challenges of communication. Contexts and strategies in the world of globalism*, Boldea, Iulian; Sigmirean, Cornel; Buda, Dumitru-Mircea, Arhipelag XXI, Press, 2018, Tg. Mureș, p. 332.

Horia Lovinescu a fost contemporan cu un sistem totalitar ce a generat convulsii și schimbări contrare valorilor elitei intelectuale din epoca interbelică. Într-un timp relativ scurt de la momentul debutului, dramaturgul a luat decizia de a răspunde artistic, prin cultivarea parabolei, împăcând atât spiritul partidului, dar respectând și glasul conștiinței. „Opera sa dramaturgică devine un *Ianus bifrons* care, cu o latură, închină osanale partidului unic, iar, cu alta, îl critică”<sup>396</sup>.

Rigorilor impuse artei dramaturgice de partid, Horia Lovinescu le-a oferit un răspuns cu totul inedit, remarcându-se prin faptul că a creat, pe lângă obligatoriile texte realist-socialiste, și texte în care esteticul recuperează terenul pierdut după 1948.

Față de *Lumina de la Ulmi* (1954), de *Citadela sfărâmată* (1955), de *Oaspetele din faptul serii* (1955) și de *Elena* (1956), *Hanul de la răscruce* (1957) este rezultatul împletirii a „două contexte”<sup>397</sup>, cel ficțional, lovinescian și cel real, postbelic, imaginile dobândind valoare de simbol prin „subordonarea lor funcției de desemantizare și resemantizare, dar, cu deosebire, celei de suprasemantizare a textului”.<sup>398</sup>

Pentru a se activa aceste trei funcții, textul parabolei trebuie să aibă „ficțiunea interioară” (instituită între erou și personaje) și de „ficțiunea exterioară”<sup>399</sup> (urmărind relația dintre autor și lumea lui și a cititorului). În cele trei acte, țintind „ficțiunea interioară”, piesa înregistrează relația dintre personajele eterogene care, „în zilele noastre, undeva în Apus” [Lovinescu, HR, p. 3], ajung la han.

Având ca temă existența în universul închis, piesa prezintă Profesorul, Bătrânul, Logodnicul, Logodnica, Hangiul, Agentul comercial, Muncitorul, Femeia, Călugărul, Magnatul și Actrița care se află în trecere pe la han, întruchipând „o nouă versiune a infernului”<sup>400</sup>. Vor fi scoase din monotonia vieții lor de spaima provocată de un cutremur puternic ale cărui vibrații le vor interpreta greșit ca fiind produse ba de avioane cu reacție, ba de tunuri aeriene. Pe măsură ce pământul se eliberează de tensiunile acumulate subteran, și personajele se defulează, fiind, spontan, smulse din zona conformismului și a autocenzurii. Devoalarea lor se produce într-o experiență la limita dintre viață și moarte. Prin acest mecanism, accentul începe să treacă de la ficțiunea „interioară” la ficțiunea „exterioară” care

<sup>396</sup> Centa Mariana Artagea (Solomon), *Hanul de la răscruce The parable of a closed universe*, în *The challenges of communication. Contexts and strategies in the world of globalism*, Boldea, Iulian; Sigmirean, Cornel; Buda, Dumitru-Mircea, Arhipelag XXI, Press, 2018, Tg. Mureș, p. 332.

<sup>397</sup> Alexandru Zotta, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, p. 18.

<sup>398</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>399</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>400</sup> Vera Călin, *Alegoria și esențele. Structuri alegorice în literatura veche și nouă*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 252.

intră în legătură cu autorul și publicul, victimă, în 1957, a socialismului. Suferințele personajelor seamănă, de la un punct, cu cele ale spectatorilor. Eficiența celor două „ficțiuni” e asigurată pentru că ele se întrepătrund, acționează unitar și simultan și au capacitatea de a crea un *anagnorisis* „un moment al conștiinței, aproape de sfârșit care se leagă de început și ne arată că drumul parcurs până în acel moment nu e un *simply continuum*, ci altceva, în forma unei parabole, o poveste care (...) coboară și sfârșește în catastrofă.”<sup>401</sup> Când parcurge o parabolă, cititorul trebuie să știe că structura narativă nu are consistență dacă se rămâne la nivelul aparenței ei. Ea trebuie reevaluată și înțeleasă ca interfață epică de pe care trebuie îndepărtat voalul pentru a-i afla intențiile. În felul acesta, se produce efasarea întâiului strat al piesei care trebuie urmată de desemantizare și, apoi, de resemantizare.

Piesa lui Horia Lovinescu, *Hanul de la răscruce*, a fost considerată parabolă încă de la apariție și interpretată de apărătorii ideologiei comuniste ca text care reamintește forța de a proteja a comunismului de cataclismul capitalist. Dincolo de acest strat, mulțumitor pentru comuniști, dramaturgul a mai construit un alt palier în care se ascunde mesajul subversiv: starea de angoasă a ființei moderne care se simte hăituită de toate tipurile de conducere a căror intenție principală e transformarea ei în subordonat, salvarea părând o utopie.

„Calea revelației”<sup>402</sup> este, în *Hanul de la răscruce*, mijlocul prin care epoca postbelică, un adevărat univers închis, este înfruntată. Discursul este aglomerat de invective considerate îndreptățite pentru a sancționa efectul nociv pe care l-au adus umanității variatele forme ale totalitarismului: capitalismul, nazismul, fascismul și imperialismul. Din această serie a relelor secolului XX, lipsește totalitarismul atroce, atât de cunoscut spectatorilor români: comunismul. Tocmai el este cel vizat de întreaga operă, astfel că, chiar dacă textul nu-l va rosti niciodată ca marele culpabil al Europei de Est, spectatorului i se oferă destule aluzii pentru a-l vedea peste tot pe cel ce nu putea fi numit.

Parabola se realizează prin două concepte: primul presupune „comuniune simpatetică” între cele două „ficțiuni”, iar al doilea amintește necesitatea efectului de distanțare a ficțiunii „interioare” de cea „exterioară”.

Tocmai realitatea exterioară a piesei, ce apare ca „posibilă”, este secundară, dar, fundamental, este rolul său de adjuvant în a crea realitatea ficțională, cu adevărat, principală. Tocmai ceea ce se arată este inferior și ceea ce se ascunde este principal. O lume disfuncțională este prezentată pe scenă, în raport cu care dramaturgul îmbrățișează „desolidarizarea”<sup>403</sup> și

<sup>401</sup> Alexandru Zotta, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, p. 27.

<sup>402</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>403</sup> Ibidem, p. 29.

„condamnarea”: un Bătrân care nu-și găsește rostul, o Mamă care și-a pierdut copiii și-i plânge, un Hangiu care e pe punctul falimentului, un Profesor care face lobby sinuciderii, o Actriță subordonată celui ce o susține material, un Magnat pentru care banul este un panaceu universal, un Călugăr convins de existența lui Dumnezeu, un Agent care se consideră norocos că a cunoscut pe cel ce are monopolul electricității atomice. Deznădejdea, spectrul eșecului sunt cele care asigură dinamica interioară a personajelor de la han. Peste toate destinele, fie spirite damnate (Hangiul, Profesorul, Logodnicul) sau spirite tonice (Muncitorul, Călugărul), pare să stăpânească Magnatul infatuat. Acestuia, Horia Lovinescu îi creează un portret în care grotescul umbrește orice urmă de umanitate, arătând dispreț față de toți, incapabil de sentimente nobile: nici respect față de Bătrân, nici dragoste față de Artistă. El întruchipează însăși economia capitalistă care, deși a distrus viețile oamenilor prin aspra stratificare a societății, nu poate fi înfruntată.

Desigur, ridică un semn de întrebare de ce Horia Lovinescu ar fi judecat retroactiv burghezia, în condițiile în care comunismul avea această practică. În realitate, dincolo de respectarea unei reguli din literatura realist-socialistă, Horia Lovinescu viza, în imaginea hidoasă a Magnatului capitalist, pe conducătorul tiran de oriunde și de oricând, înțelegându-se că această critică ar fi putut viza și conducătorul comunist. Horia Lovinescu nu dorea să creeze, prin această piesă, o imagine idilică unei anumite mișcări politice, ci doar surprindea similitudinea dintre mișcări politice care se declară în opoziție, care doresc să se substituie, aducând, în final, tot programe mincinoase. Istoria modernă demonstrează că cei ce înlăturaseră guverne considerate tiranice aduseseră, în loc, treptat, tot tiranie.

În piesă, un simbol important este „răscrucea”, indicând un timp efervescent în care binele și răul se confruntă și răul preia, cameleon, chipul binelui. Societatea trebuie să fie vigilentă pentru a nu permite, îmbătută de optimismul inerent oricărui început, răului să intre iar și iar în comunitatea umană. Simbolic, în piesă, Magnatului îi supraviețuiește fiul, indicând faptul că răul își asigură continuitatea prin vlăstare, ca și comunismul al cărui sfârșit părea, în deceniul al șaselea, imposibil, prin faptul că erau mulți adepți care se angajau și promiteau să lupte, până la capăt, pentru victorie.

Specific pentru o parabolă este ca un „Criteriu axiomatic să permită transferul unui sistem de referință în altul”<sup>404</sup>, adică indolența, subordonarea, tirania, incertitudinea, cruzimea, mistificarea și abuzurile din „ficțiunea exterioară” pot fi descoperite în „ficțiunea interioară”. Pentru a fi eficientă, parabola *Hanul de la răscruce* trebuie să permită transferul din contextul

---

<sup>404</sup> Nikolai Ghei, *Semn și imagine în Poetică. Estetică. Sociologie*, Editura Univers, București, 1979, p. 93 apud Alexandru Zotta, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, p. 34.

ficțional în cel real, îngăduind cititorului un proces de „decodificare și o recodificare, apoi la o recontextualizare a modelului”<sup>405</sup>.

Un grup eterogen de oameni este surprins de un cataclism și le provoacă variate stări: de la frică, la curaj, de la claustrare la solidaritate. Dar, mai mult decât dezastrul provocat de viitorul cataclism, cu adevărat merită toată atenția conduita umană manifestată spontan în momentul spasmului terestru: atașament (Profesorul declară dragoste Actriței), abandonare (Actrița se desparte de Profesor; Logodnicul, temându-se că va fi părăsit, își ponegrește Logodnica), filantropie (Hangiul va oferi celor de la han din bunătățile depozitului său; Bătrânul iese pentru a verifica proporțiile dezastrului), dar și egoism (Agentul Comercial, când apele păreau acaparatoare, dorește ca singură fiica lui să aibă noroc), și lașitate (Magnatul, fiind mai tânăr, îl trimite pe Bătrân să cerceteze nivelul apelor). Cataclismul geologic activează eternele teme: dragostea, parvenitismul, cunoașterea, familia, solidaritatea etc. Cataclismului geologic i se transferă puterea de a ilustra cataclismul ideologic care zguduia românii deja de un deceniu.

„Prin deficitul din efectul de real”<sup>406</sup>, parabola *Hanul de la răscruce* spune mai mult despre lumea barbară în care trăia Horia Lovinescu. *Diegesisul* este recodificat pentru a ilustra conduita umană din comunism. Se păstrează, în mare, aceleași repere, dar aplicate contextului comunist: legământul (adeziunea unora care au trecut la comunism), abjurarea (o dorită decizie de comunism, după o perioadă de atașament), generozitate (oferită doar mai marilor sistemului comunist), egoismul (comunismul păstrează oamenii în zone de mediocritate pentru a-i manipula mai ușor), lașitate (mistificarea era des folosită pentru a atrage cât mai mult).

Parabola *Hanul de la răscruce* apelează și la „elemente intenționale”<sup>407</sup> și la „fracturi diegetice care împiedică cititorul să urmărească firul acțiunii și îl determină să reflecteze asupra celor prezentate.”<sup>408</sup> Apar, se pare, fără legătură cu semnificațiile textului o serie de fapte: agresiunea regulată a fierarului asupra soției sale, reclama pe care ar putea-o face hanului Profesorul prin sinuciderea sa, afacerea cu elastice a Agentului, defecțiunea radioului etc. Dar și aceste fapte, discontinue în raport cu firul narativ general, atrag atenția. Agresiunea permanentă a ființei umane în comunismul care se promova ca fiind „seraiului totalitar”<sup>409</sup>,

<sup>405</sup> Alexandru Zotta, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, p. 35.

<sup>406</sup> Nicolae Rață-Dumitru, *Parabola în limbă și literatură*, București, vol. III-IV, 2002, p. 43.

<sup>407</sup> Alexandru Zotta, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, p. 32.

<sup>408</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>409</sup> Ovid S. Crohmălniceanu, *Între parabolă și descripție realistă în România literară*, Anul XXV, nr. 11, 2-8 aprilie 1992, p. 9.

blocând orice posibilitate de salvare exterioară a României postbelice, dorința de a deveni stăpânul propriului destin, lăcomia comunismului de a rupe toate legăturile cu Occidentul.

E simbolică uciderea Magnatului în final; sugestiv, este numit „vițelul de aur” [Lovinescu, HR, p. 37], amintind de o ideologie inferioară din Sinaiul de altădată a lui Baal sau a lui Hadad, zei ai furtunii. Dacă în scena biblică, Moise distrugea vițelul de aur, în *Hanul de la răscruce*, Femeia, aflată și ea în coborârea unui alt Sinai (hanul era construit la înălțime), îl ucide pe cel care dorea să devină Dumnezeuul noii lumi și anulează și șansa pentru care lupta fiul Magnatului de a prelua el conducerea noii lumi renăscute din apele cataclismului. Omorând pe falsul Dumnezeu, ea salvează întreaga umanitate de pe calea obscurantismului prelungit. În fața iminenței morții, unele personaje visează că fiul Magnatului îi va salva și pe ei, deși nu este niciodată vorba despre acest lucru în discursul lui, dar situația dramatică i-ar fi putut aureola, fals, chipul ca salvator, ce vine plutind pe ape, creându-se, pentru a căta oară în istoria omenirii, o noțiune goală. Rațiunea lor, în aceste condiții de tensiune, este anesteziată, văzând o falsă legătură cu mitul biblic. Devenit un grup ușor de manipulat, Femeia e singura care își păstrează rațiunea, trezindu-i la realitate pe cei de la han când îi anunță: „Vin oamenii!” [Lovinescu, HR, p. 96]. Piesa are un final deschis și chiar cu accente subversive, reamintind că prin încheierea rătăcirii ideologice, poporul român, aflat la o „răscruce” a istoriei, putea să se elibereze din „sclavia” comunistă.

Evadarea din universul închis intră în mentalul feminin, în această piesă. De aici, ele apar superioare elementelor spirituale masculine. Logodnica, asemenea unui apostol, face un angajament pentru lumea viitoare, mesajul ei vizând atât „ficțiunea internă”, cât și „ficțiunea externă”: „Știu ce ar fi de făcut. Să bați toate drumurile lumii, să te oprești la toate răscrucile și să strigi în gura mare: oameni, nu lăsați să se facă asta, nu îngăduiți crima asta!” [Lovinescu, HR, p. 86].

Pentru că porțile realității postbelice sunt închise, piesa lui Horia Lovinescu încearcă să le deschidă, țintind „ficțiunea externă”. De aceea, cititorul este căutat pentru a fi convins să facă un pas fundamental de la „nivelul contemplativ, al reflecției la cel performativ”<sup>410</sup>. În calitate de emițător, dramaturgul urmărește să creeze un parteneriat cu receptorul, supus normelor comunismului, capabil să descifreze „suprasensul sau metatextul”<sup>411</sup>, revelând analogia dintre text și context.

<sup>410</sup> Ibidem, p. 36.

<sup>411</sup> Alexandru Zotta, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, p. 40.

Publicată într-o perioadă sumbră, piesa se sprijină pe „limbajul fatic”<sup>412</sup>, pe credința dramaturgului că și cititorul așteaptă o astfel de literatură și că echivocul parabolei nu-l îndepărtează, ci îi ascute dorința de a lupta împotriva sistemului și cu acest tip de armă literară cu „supraîncercare semantică, excedentară semnificativului care se oferă reflecției, tematizării.”<sup>413</sup>

În parabolă, Horia Lovinescu se îngrijește și construiește și realitatea pe care o aștepta critica comunistă. De altfel, este așa ingenios creată, încât contemporanii o așază fie în linia realismului socialist, fie în linia universalității. Chiar și pentru cei din tabăra comunistă, *Hanul de la răscruce* se dovedește un univers închis, făcând eforturi să descopere spiritul propagandistic care-l validau pentru publicare. De exemplu, Tudor Vianu mărturisea că textul lui Horia Lovinescu are o noutate ale cărei sensuri probabil că puteau fi completate în viitoarea exegeză; comparând *Hanul de la răscruce* cu *Citadela sfârâmată* (1955), observa că era „destul de deosebită de precedentă prin temă, dar mai cu seamă prin mijloacele ei.”<sup>414</sup> Criticul integra acest text dramatic în categoria *apologului* (scurtă povestire conținând o învățătură), considerând-o compatibilă cu ideologia comunistă pentru că ilustrează „inițiativa, acțiunea și evoluția firească a sentimentelor omenești”<sup>415</sup>.

În schimb, alți critici încadrau, cu toată convingerea, textul în sfera comunistă, descoperindu-i „maximă forță propagandistică”, „patos ideologic”<sup>416</sup>. V. Mîndra interpreta finalul piesei ca mijloc prin care se amintea că, orice cataclism ar aduce istoria, comunismul va supraviețui: „Cataclismul provoacă o delimitare netă a pozițiilor de luptă, o proliferare mai dramatică a contradicțiilor de neîmpăcat ale societății împărțite în clase.”<sup>417</sup> Același critic observă că dramaturgul a fost atent și la gradul de angajament al fiecărui personaj; cele care l-au apostrofat pe Magnat vor supraviețui, iar Magnatul, simbolul capitalismului, este ucis.

Piesa lui este considerată o adevărată armă împotriva marilor pericole ale postbelicului, neacceptând nicio clipă că săgețile dramaturgului țintesc chiar comunismul: „Dar Lovinescu (...) abordează aceste teme nu pentru a găsi în spații imaginare sau străine ceea ce mediul cotidian nu îi oferă, ci pentru a afirma, la nivelul marilor evenimente și frământări ale omenirii, poziția noastră. Piesele lui posedă o însușire care le distinge net de încercările anterioare: caracterul combativ, deschis, polemic. Ele abordează cele mai acute probleme ale lumii

<sup>412</sup>Alexandru Zotta, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, p. 49.

<sup>413</sup> Ibidem, p. 65.

<sup>414</sup> Tudor Vianu, *Hanul de la răscruce* în *Contemporanul*, nr. 7 (541), 15 febr. 1957, p. 2 apud Radu Țeposu, *Horia Lovinescu*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 135.

<sup>415</sup> Ibidem, p. 136.

<sup>416</sup> V. Mîndra, *Hanul de la răscruce* în *Gazeta literară*, IV, nr. 18, (164), 1 mai 1957, p. 4 apud Radu Țeposu, *Horia Lovinescu*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 133.

<sup>417</sup> Ibidem, p. 132.

contemporane: demascarea fascismului, solidaritatea în numele păcii, în fața amenințării atomice, demascarea racilelor vieții burgheze contemporane.”<sup>418</sup> Mai mult, criticul Ana Maria Narti consideră piesa un omagiu adus sistemului comunist: *Hanul de la răscruce* concretizează ambiția de a cuprinde o imagine a gândirii contemporane și a afirma în acest context forța și vitalitatea ideologiei comuniste.”<sup>419</sup>

Nicio clipă, în parabola *Hanul de la răscruce*, călăul care produce agresiunea în spațiul românesc postbelic, nu este numit. Piesa este o „figură deschisă” cu „orientare vectorială spre orizonturi spirituale cuprinzătoare” realizând „prelungirea sensibilului spre metasensibil, spre apropierea unei lumi spirituale greu de transpus în ecuația semiologică a imaginii sensibile constituită în orizontul organicului.”<sup>420</sup>

În 1957, când sistemul comunist cerea continuu și nesățios texte angajate, Horia Lovinescu avea curajul de a se îndepărta de această formulă scriind *Hanul de la răscruce*. Antecedentele artistice ale dramaturgului confirmaseră o deplină angajare și nimeni nu mai credea că ar putea devia prin evazionism sau subversivitate. Dar tocmai pe această certitudine și-a construit Horia Lovinescu apariția noii piese. Prin tot ce scrisese până atunci, clădise o falsă adeziune, o cale de a rămâne în legătură cu sistemul. Dacă ar fi fost fătîș subversiv sau dizident, dramaturgul și-a dat seama că i-ar fi fost clar blocat accesul la lumea literară cum se întâmplase cu Tudor Arghezi (între 1944-1954), Lucian Blaga și Vasile Voiculescu și nu ar fi fost cu adevărat de folos societății. Prin diversiune artistică, el a lăsat indici contemporanilor săi. Citită cu această intenție, piesa *Hanul de la răscruce* ajută și la reinterpretarea pieselor anterioare, unde uimește docilitatea dramaturgului față de realismul socialist.

Mai mult, deși conține o defulare a scriitorului, și această piesă a fost interpretată sub semnul inerției de către critică, tot ca omagiu adus partidului. Se poate observa o premeditare a celei de-a cincea piese după patru „travestiuri” estetice.

Parabola conține și „discursul direct, rostit”<sup>421</sup> la nivelul căruia se afirmă faptul că forța unora se poate extinde doar prin păstrarea unei perpetue stări de război. În „discursul indirect, nerostit al semnificației transcendente”<sup>422</sup>, se amintește că, în istorie, marile sisteme politice au fost distruse chiar de elementele proprii, din interior, prin implozie. Societățile conducătoare sunt ambivalente: de la protectoare, la grotești, întocmai ca în societățile primitive.

---

<sup>418</sup> Ana Maria Narti, *Teatrul cu punțile reconstruite în Teatrul*, numărul 2, 1964, p. 5.

<sup>419</sup> Ibidem, p. 5.

<sup>420</sup> Alexandru Zotta, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, p. 68.

<sup>421</sup> Nicolae Rață-Dumitru, *Parabola în Limbă și literatură*, București, vol. III-IV, 2002, p. 40.

<sup>422</sup> Ibidem, p. 40.



Parabola lui Horia Lovinescu este despre preamărire și pericolele ei, intervenind profilactic. Umanitatea lumii moderne trăiește sub amenințarea agresiunii în care *homo homini lupus est*, al sabotării semenului, la claustrării celuilalt în condiția de victimă. Această luptă aduce un succes efemer și îndreaptă spre neant, căci nicio ființă umană nu va putea folosi puterea exclusiv benefic, alunecând către un orizont întunecat, după cum întrevede Profesorul: „Și va fi în sfârșit pace în cosmos. Nu se vor mai auzi scârțâind decât osiile planetelor.” [Lovinescu, HR, p. 24].

Piesa devine curajoasă când, părând că descrie capitalismul, vorbește exact despre democrația cu care se lăuda comunismul: „N-o să-i consulte nimeni (pe oameni). Tehnica modernă este o mașinărie infernală, pe care ucenicul vrăjitor nu mai știe s-o controleze.” [Lovinescu, HR, p. 24].

Piesa disimulează partizanatul cu socialismul și critică imperialismul și capitalismul, redându-le prin metafora „mușuroaielor de furnici”, pe care o „absurdă talpă de bocanc” [Lovinescu, HR, p. 27] le transformă într-„un terci scârbos”. Așadar, se putea interpreta acest discurs și astfel: așa cum capitalismul și imperialismul nu sunt atente pentru a lupta împotriva dușmanului, nici comunismul nu va sesiza de unde va veni inamicul imbatabil.

În această umanitate, râvnind la putere, toți creează celorlalți culoare cât mai înguste. Fiecare devine celuilalt o barieră, un agresor ce îl țintuiește în universul închis. „Călăul” delimitează zonele libere și cele interzise, sunt enunțate urmările nerespectării regulilor.

Victima nu repudiază opresiunea în mod deschis, ea se iluzionează că prizonieratul va fi temporar. Pentru a reda această imagine, este creată metafora „omului fără mâini” [Lovinescu, HR, p. 6] pe care o ilustrează Bătrânul, Profesorul și Hangiul. Pentru a satisface spiritul comunist, în piesă, Muncitorul și Profesorul sunt în opoziție cu Magnatul, redând cunoscuta înfruntare între proletariat și capitalism.

În fața unei mari amenințări, oamenii își descopereau micimea: „Bomba atomică reduce la adevărata ei valoare de balon de săpun grandioasa istorie a omenirii. Raportate la durata unui astru, piramida lui Keops și avionul supersonic sunt simultane. Toată istoria omenirii a durat cât un căscat al zeilor. Cine mai poate crede azi, după bomba cu hidrogen, în demnitatea omului?” [Lovinescu, HR, p. 27].

Tiranii istoriei moderne sunt redați prin Magnatul care, prin butonul din buzunar, dispunea de destinul tuturor oamenilor. Aluzia la bomba atomică, la dezastrul de la 1945 când au fost distruse cele două orașe ale Japoniei – Hiroshima și Nagasaki, face posibilă legătura și cu irascibilitatea conducătorilor comuniști capabili și ei de astfel de acte.

În universul închis, se află prizonieri care sunt apărați de gândul că salvarea lor este oricând posibilă, că umanitatea se va sesiza și va lupta pentru un echilibru total. Dacă prezentul este tarat, viitorul nu poate fi devorat de tiranie. De aceea, Bătrânul așteaptă „un sol, un înger vestitor” [Lovinescu, HR, p. 7] care să anunțe venirea lumii noi: „Eu cred că s-ar putea să existe cândva o omenire cuminte și bună, fără schilozi și fără...” [Lovinescu, HR, p. 8]. Lumea nu va fi lăsată să fie acaparată de această metastază. Salvarea este atât exterioară, cât și interioară. Se îndreaptă până și avarii, cum este Hangiul pe care remușcărilor că nu a oferit și fratelui din bucatele lui îl umanizează, îl însănătoșesc: „Am un frate care are o nevastă bolnavă și o duce tare greu. Nu l-am văzut de ani de zile. Măcar să mă fi dus și eu o dată la ei și să le fi bătut în ușa: bucuroși de oaspeți? Sunt eu, fratele tău. Ce, e puțin lucru un frate? Stați să vă îmbrățișez pe amândoi.” [Lovinescu, HR, p. 85].

În acest univers artistic „sensibil stilizat, eliberat de multe detalii concrete (...) constituit din situații și personaje esențializate, conduse spre arhetip”<sup>423</sup>, „puterea ființei umane constă în capacitatea de a ști să nu-și înfășoare rațiunea în mistificările promovate de sistem pentru a-i asigura transformarea tuturor în prozeți”<sup>424</sup>.

E bine cunoscut că visul omului de a recupera paradisul a fost speculat mereu de sistemele totalitare căutând să-l ispitească. Personajele din *Hanul de la răscruce*, chiar dacă par învinse de sistem, ni se revelă lucide când sunt atacate direct, demonstrând că doar disimulează starea de somnolență. De exemplu, Bătrânul, ce pare tuturor învins de ani, surprinde prin aprecierile sale: „Câte se mai întâmplă azi pe lume! Nici nu mai știi ce-i închipuire și ce-i adevărat!” [Lovinescu, HR, p. 32]

Comportamentele reprobabile sunt îmbrățișate de personaje prin capcanele întinse de universul închis, dușman al libertății umane. Neadeziunea nu este acceptată și, de aceea, prin strategii viclene, omul devine chiar instrument pus în slujba ideologiei odioase, speculându-se slăbiciunile. Bătrânul primește ca recompensă licoarea bahică dacă scornea povești cu marțieni care ar fi ajuns până la han pentru a atrage un număr tot mai mare de clienți. Sub acest nivel narativ al parabolei, se pot întrezări cazurile de colaborare. Mai mult, în destinul Bătrânului, se poate constata și mijlocul prin care dramaturgul a recunoscut public colaborarea sa, transpunând-o ca o autocritică.

La nivelul parabolei, se mai adaugă o idee: aceea că, în viitor, vinovații complicității cu sistemul comunist vor fi pedepsiți: „au venit timpurile Apocalipsei. Când o să trâmbițeze

<sup>423</sup> Rață-Dumitru, Nicolae, *Parabola în Limbă și literatură*, București, vol. III-IV, 2002, p. 43.

<sup>424</sup> Centa Mariana Artagea (Solomon), *Hanul de la răscruce The parable of a closed universe*, în *The challenges of communication. Contexts and strategies in the world of globalism*, Boldea, Iulian; Sigmirean, Cornel; Buda, Dumitru-Mircea, Arhipelag XXI, Press, 2018, Tg. Mureș, p. 341.

îngerul, se va desprinde din văzduh o stea uriașă și va cădea pe pământ, arzând ca o făclie. Și toți oamenii, împărați și robii, au să se ascundă în peșteri și în stâncile munților.” [Lovinescu, HR, p. 37].

Universul închis are totuși nișe pe care conștiința lucidă a personajelor le străpunge, dorindu-și tot mai mult eliberarea de condiția de prizonier. Prin meditație, au descoperit că au ratat multe oportunități, mai ales prin pasivitate. O reformă profundă se cere implementată, căci forța cu care a atacat sistemul comunist a fost devastatoare: „Dar de unde să apuci ștele? Viața trebuie schimbată toată, până în temelie. Asta e!” [Lovinescu, HR, p. 86]. Până la momentul oportun al acțiunii definitiv eliberatoare, lor le rămâne reflectarea.

Text complex, *Hanul de la răscruce* conține simultan un angajament și un protest. Parabola ascunde „nu doar o parte din adevărul ideatic, ci și o parte din sine, încuviințând un suicid asistat”<sup>425</sup>. O autopenitență provenită din imposibilitatea de a interveni categoric pentru eradicarea inamicului politic. Două responsabilități apasă pe umerii săi: față de sistem care îl dorește unealtă și cea față de cititori care îl doresc liber. Culpă de a fi ilustrat sacrosanct comunismul în primele piese îl mistuie, temându-se că nu i se va ierta nici în urma scrierii acestei parabole unde atacurile, la adresa comunismului, curg în cascadă. În condițiile în care alții propovăduiau „fantasme politice”<sup>426</sup>, *Hanul de la răscruce* era mijloc de „destalinizare” și „demarxizare”<sup>427</sup> a dramaturgului pe care cenzura nu trebuia să îl înțeleagă. În aceste condiții, „se poate vorbi despre nașterea disidenței, a protestului solidar, inclusă în țesătura operei lui Horia Lovinescu”<sup>428</sup>.

Opțiunea dă omului șansa de a se simți stăpân pe propriul destin, dar cea mai agreată opțiune este aceea de a putea interveni constant asupra unei decizii, de a o schimba ori de câte ori se dorește, pentru că mereu existența se împotmolește într-un obstacol mai mare sau mai mic și începe să pară absurdă. Piesa lui Horia Lovinescu ce integrează această vastă temă în țesătura ei este *Hanul de la răscruce*, meritorie și pentru că marchează în bibliografia dramaturgului prima sa dramă de idei.

Față de toate dramele de idei ale lui Horia Lovinescu aceasta este deosebită prin faptul că totul este creat astfel încât se încarcă de un aer de generalitate întâlnită doar în capodopere.

---

<sup>425</sup> Ibidem, p. 342.

<sup>426</sup> Doinița Milea, *Spațiul cultural și forme literare în secolul al XX-lea. Reconfigurări*, Editura Didactică și Pedagogică R. A., București, 2005, p. 37.

<sup>427</sup> Ibidem, p. 42.

<sup>428</sup> Centa Mariana Artagea (Solomon), *Hanul de la răscruce The parable of a closed universe*, în *The challenges of communication. Contexts and strategies in the world of globalism*, Boldea, Iulian; Sigmirean, Cornel; Buda, Dumitru-Mircea, Arhipelag XXI, Press, 2018, Tg. Mureș, p. 342.

Respectând în plină modernitate regula celor trei unități, cu spațiu, timp și acțiune unitare, *Hanul de la răscruce* are și un aspect expresionist prin suita personajelor-idee cărora li se refuză onomastica rămânând la nivelul generic Profesorul, Hangiul, Bătrânul, Călugărul, Femeia, Logodnicul și Logodnica, Muncitorul, Agentul comercial, Magnatul și Actrița. Nici dispunerea personajelor după tradiționalul criteriu al importanței în economia piesei nu mai este funcțional, toate personajele împărțind scena fără ca vreunul să aibă monopolul ca protagonist sau alții să rămână mai în umbră, cu statut secundar, episodic sau figurant.

Tranziția este starea perpetuă a ființei umane care aduce cu ea spaima sau speranța, fiind căutată, propusă sau impusă. Personajele sunt surprinse pe anumite coordonate ale existenței pe care le apără din convingere (Călugărul, Logodnicul și Logodnica, Magnatul, Bătrânul, Muncitorul), le dezavuează în taină (Actrița) sau deschis (Femeia, Profesorul, Hangiul, Agentul). Cu experiență de viață, îi cunosc acesteia răsucirile, contradicțiile, inconsistența și, de aceea, ei ajung la han cu un grad de blazare, cu un leș care îi face să fie resemnați, fără mari expectanțe. Această blazare ei o numesc, cu diplomație, calm și fac eforturi să-l păstreze, doar că situația dramatică imaginată de dramaturg va fi zguduitoare tocmai pentru a demonstra lipsa trăinicieii echilibrului lor interior.

La început, personajele se prezintă așa cum doresc, pentru ca, la izbucnirea situației-limită, să se devoaleze în esența lor. Fără nuanțe și destul de convenționali apar la început: Bătrânul râvnind la paradisul bahic al Hangiului, Logodnicul fericit, Hangiul și Agentul comercial nemulțumiți de afacerile care nu mai aduceau profit ca odinioară, Femeia obosită de suferință, Călugărul împăcat cu ideea morții sale iminente, Muncitorul tonic, Magnatul disprețuitor, Actrița cabotină, Logodnica deschisă către viața celorlalți și Profesorul deznădăjduit care promovează sinuciderea ca o unică modalitate de a înfrunța destinul, care, dacă nu este etern, nici nu merită trăit decât atât cât hotărăște ființa umană.

Abia declanșarea situației-limită suspendă autocontrolul personajelor care încep să evolueze natural și să fie în contradicție cu imaginea de la început. Bătrânul participă activ, cu energia unui tânăr, la evaluarea dezastrului, fiind singurul care înoată în apele crescânde de sub întunericul nopții pentru a afla căi de salvare, propunându-și să rămână lucid înaintea morții. Hangiul, sub iminența morții, renunță la marfa sa oferind-o bărbaților temerari de la han care își riscaseră viața pentru binele celorlalți. Logodnicul întruchipează ideea de frică, fiind singurul reprezentant masculin care ezită să exploreze noul orizont fluid, scoțând, din adâncuri tănuite până atunci, dispreț și tiranie față de cea pe care o alesese să-i fie Logodnică. Agentul comercial rupe banii pe care îi strânsese, demonstrând că nu îi considera zeul căruia să i se închine. Femeia găsește în acest context tumultuos condiții care o ajută să se destăinuie cu

privire la dubla ei tragedie de a-și fi pierdut băieții în război, rămânând convinsă că viața este și va fi o experiență traumatizantă. Călugărul este singurul constant; și înainte, și după declanșarea stării limită, el crede că oamenii sunt înconjurați de minunile lui Dumnezeu, dar nu reușesc, din lipsa credinței, să le vadă. Muncitorul intră în miezul situației-limită, colaborând cu toți cei de la han, fără prejudecăți. Magnatul se poartă ca un lider în găsirea de soluții, folosește oamenii ca instrumente și este disprețuitor, neezitând să jignească. Actrița se sperie și ar vrea să invoce forța divină, dar nu-și mai amintește *Tată nostru*. Logodnica, deși este rănită de Logodnic, își păstrează empatia, fiind preocupată mai ales de starea Călugărului, dar manifestă și dorința de a se alătura bărbaților în a verifica daunele potopului. Profesorul, deși crede că viața e absurdă, se implică pentru salvarea tuturor, rănindu-se și riscându-și viața pentru a-l salva pe Bătrân. Toți se comportă diferit, căci continuă ceva din ființa lor anterioară. Devin asemănători, prin contagiune mentală, când, căutând vinovatul situației, își dau seama că acesta ar putea fi reprezentantul puterii capitaliste care ar fi putut să-i avertizeze cu privire la declanșarea războiului. Dintr-o dată, devin un personaj colectiv, o hidră ce se pregătește de o crimă cu funcție de expurgare.

Un prag neașteptat este reprezentat de momentul când află de la radio că tot ce crezuseră ei fusese fals: zgomotele pe care le auziseră pe la orele 21 ale nopții trecute nu erau semnul izbucnirii unui al treilea război mondial, ci proveneau de la un cutremur. Se redescopereau norocoși supraviețuitori, dar puși în situația de a-și reevalua brusc noile coordonate ale vieții.

Cei mai mulți dintre ei se pregătiseră pentru punctul final, pentru tranziția de la viață spre moarte, și constatau că revenirea spre viață necesita o nouă calibrare, un nou efort meditativ, pentru mulți generator de fericire, dar, pentru cei cu suflete mai complexe, generator de neliniști.

Și crima ce le oferise sentimentul libertății, al puterii de decizie, se spulberă ca opțiune când viața li se așterne înainte. Dacă în moarte ar fi putut intra cu mâinile pătate de sânge, netemători în judecata de apoi în care nu mai credeau, în noua viață, vor să pătrundă cu sufletul curat. Lupta pentru a construi o plută și pentru a se face vizibili prin semnale luminoase pentru salvatorii trimiși de autorități se face sub auspiciile Magnatului, secondat cu slugărnice, în noile condiții în care Magnatul i-ar fi putut pedepsi pentru îndrăzneala lor criminală, de Agent, la care se adaugă demn reprezentantul proletariatului comunist. Fericit deplin este Logodnicul care nu făcuse niciun act de solidaritate, dar se bucură de venirea salvatorilor. Logodnica ia decizia separării definitive de Logodnicul al cărui dezechilibru psihologic a reușit să-l descopere prin situația-limită. Hangiul și-a înțeles greșeala de a fi uitat să fie om și e fericit pregătindu-se pentru a se întâlni, după ani de zile de separare, cu fratele și cumnata sa pentru

care pusese deoparte conserve și sticle, să-i răsfete. Călugărul, așa cum simțise prin puterea credinței, se stinge cu discreție. Revenirea la viață este chinuitoare pentru cuplul regăsit Profesor - Linda (Actrița), pentru că, în timp ce el se luptă cu apele care cresc, așteptând eliberarea pentru a se bucura de viitorul plin de iubire alături de Linda pe care nu încetase s-o iubească în cei 20 de ani, ea se sperie de această reprezentare în care el o vede ca o ființă ideală. Linda izbutise să se privească pe sine cu adevărat abia în acea situație-limită, își văzuse slăbiciunile și nu voia să fie o impoștă în relația cu Profesorul. Așa că, deși erau pe punctul de a ieși împreună spre noua viață, vor pași separat, la fel ca și cuplul Logodnicul - Logodnica.

Chipul omului se poate vedea în nenumărate reflexii, în virtuți și în curențe datorită situației dramatice imaginate în această piesă: luptător, arogant, solidar, laș, rațional, sentimental, credincios, optimist, onest și mediocru. La toate acestea, se adaugă și instinctul criminal, ca și când niciun început nu poate fi exclusiv neprihănit; indignată că toți au renunțat să-l ucidă pe Magnat, Femeia săvârșește ea gestul criminal. Noua umanitate se naște tot sub semnul păcatului, dramaturgul vrând să evidențieze că, indiferent de câte ori omenirea ar putea să o ia de la capăt, mereu se va împiedica într-o crimă ce va face viața ulterioară imposibil de parcurs în deplină armonie. Omenirea s-a aflat la o nouă răscruce, a primit o nouă șansă pe care a ratat-o.

Piesa vine să promoveze ideea că există spaimă și speranță în orice experiență umană. În timp ce pentru unii, precum Călugărul, moartea este o punte spre lumina eternă, spre speranță, pentru ceilalți, ea produce spaimă, căci nu au ajuns la un nivel spiritual superior. Dar și viața este privită în tot atâtea unghiuri: cei mai mulți o așteaptă cu speranță (Profesorul, Hangiul, Agentul etc.), dar unii, precum Actrița, se înspăimântă gândind că opțiunile ei sunt limitate: ori să fie în continuare ființa superficială de până atunci, ori să facă efortul de a se înălța la nivelul intelectual și moral la care o vedea Profesorul îndrăgostit, lucru ce i se părea imposibil.

Reunind diferite personaje-idee, cu reprezentările lor culturale, morale și afective, hanul, prin declanșarea situației-limită capătă multe valențe. El nu marchează trecerea dintr-un punct geografic spre altul, despre care personajele nici nu vorbesc, ci o verificare a ceea ce sunt. De aceea, hanul este spațiu al anamnezei, căci prezentul și viitorul pot fi mai bine stăpânite când trecutul este lăsat să se facă auzit. Vin flash-uri din trecut pentru Bătrân despre soldații debarcați uciși de soldații lor, atunci când cred că a izbucnit un nou război mondial, pentru Profesor care își amintește de anii tinereții cu iubirea pentru Linda și pentru Femeie ce e urmărită de moartea fiilor. Într-un confesional se transformă hanul când personajele încep să-și mărturisească în spovedanii înduioșătoare experiențele. El devine și cimitir când apele se înalță pentru a-i înghiți. Dar valoarea cea mai interesantă a hanului este aceea că stimulează personajele la a-și

susține opiniile privitoare la ceea ce este mai urgent pentru ei, devenind un spațiu al dezbaterii, o agoră a spiritelor libere. Între temele dezbătute, cele mai importante, de interes general, intră moartea, războiul și divinitatea. De fiecare dată, personajele ocupă poziții conflictuale, de opoziție sau de complementaritate. Fiecare personaj își apără opinia cu argumente.

În ringul controverselor despre moarte, se înscriu, în calitate de combatanți încredințați, Profesorul și Călugărul. Cel dintâi vrea să decidă momentul și forma morții pentru că vieții nu i-a aflat sens spre eternitate și atunci existența este considerată absurdă, fragmentară. Respinge, așadar, existența divinității din acest proces, în timp ce Călugărul admite că moartea este un mister care va elibera și pe păcătoși, și pe cei care, străduindu-se să-l descopere pe Dumnezeu, încheie prin a nu înțelege.

Dezbaterea despre război devine o pledoarie pentru pace, personajele completându-se prin opinii, opoziția pe care o fac este cu adevărat confruntărilor armate de oriunde și oricând. Forța războiului modern este totalmente distructivă, riscând să alunece în cataclism, în eradicarea ființei de pe pământ, atât a celei atacate, cât și a atacatorului. Profesorul nu se îndoiește de caracterul ineluctabil al războiului, căci, tot mai mecanizat, mai susținut pe fundamentele științifice, el poate ajunge să fie scăpat de sub control de cei care se joacă de-a puterea mondială. Proiecția lumii este sumbră, inspirată din experiența terifiantă a proaspătului pe atunci război mondial încheiat în 1945; lumea va deveni o groapă comună dintr-un capăt în celălalt. Un punct de vedere optimist vine din partea Logodnicei care afirmă că marea cultură va sensibiliza sufletele abrutizate ce nu vor găsi niciodată în război o soluție. Logodnicul, în lumina faptului că războiul modern este nimicitor, speră că omenirea nu se va mai gândi vreodată la el, urmând o pace eternă.

Universul acestei piese este populat de sceptici în plan religios cărora li se opune vocea discretă a Călugărului practicant. De la Muncitor la Profesor, de la omul simplu la intelectual, divinitatea lipsește în calitate de suport de-a lungul experiențelor vieții. Personajele creează un cor al suferințelor în singurătate. Muncitorul mărturisește că, dacă Dumnezeu ar exista, ar fi mai răzvrătit, dar, din moment ce el nu-l consideră pe Dumnezeu creatorul și protectorul lumii, nici nu-l încarcă cu acuzația că este vinovatul tuturor suferințelor omenirii. Puterea e în om și trebuie conștientizată și doar astfel omul va deveni stăpânul propriului destin. Ca un eretic pledează și Profesorul care apreciază că omul, care l-a uzurpat pe Dumnezeu, nu mai poate aștepta salvarea din cer.

Dezbaterea este influențată de situația-limită, imprimând anumite relații între personajele-idee. De la confruntare prietenoasă la confruntare lipsită de respect față de argumentele adversarului, cum se întâmplă, de exemplu, între Agentul comercial și Profesor,

cel dintâi punând mai presus horoscopul calendarului lui decât citatele celui de-al doilea din Lactanțiu și din *Biblie*.

Situația dramatică permite suspendarea, într-o oarecare măsură, a ierarhiilor economice care devin criteriu absolut în condiții obișnuite. Astfel, Magnatul este atacat de Călugărul care-i spune că poate deveni real doar prin cunoaștere și iubire, iar Profesorul că este un oarecare ca toți cei de la han. Acest atac încetează când situația este favorabilă Magnatului care are prozelești din rândul oportuniștilor, semn că plutocrația va fi mereu o variantă pe care omenirea o preferă noocrației.

Situația-limită, dublată de dezbaterile pe diferite teme, oferă posibilitatea opțiunii personajelor. Unele optează, după ce situația-limită i-a împins spre schimbări de moment, să revină la ceea ce erau înainte. Deși se învoldurează în marea dramă care îi cuprinde, revin la datele lor anterioare Bătrânul, Muncitorul și Agentul. Alte personaje optează pentru o înnoire luminoasă precum Profesorul, care se purifică de sentimentul ratării, precum Logodnica ce se separă de Logodnic a cărui latură toxică a descoperit-o înainte de a se fi căsătorit și precum Hangiul care a învățat că familia valorează mai mult decât orice bogăție. În afara acestei delimitări, se află Logodnicul care optează pentru un destin anost, egoist, Femeia care optează pentru actul de vendetta, în timp ce Magnatului opțiunea de a se bucura de salvarea ce venea din partea fiului și a autorităților îi este spulberată prin asasinarea sa de către Femeie.

Hanul de la răscruce e lumea întreagă, iar personajele-idee reprezintă omenirea întreagă, neuniformă, cu asperități, cu înălțimi și tenebre, cu limite și frumusețe, cu urât și grotesc, cu putere de a se îndrepta și cu devieri grave.

În concluzie, „aducerea în proximitate, fără a realiza contiguitatea”<sup>429</sup> se împlinea prin parabola *Hanul de la răscruce*. Calea oblică, prin care se putea afirma conștiința dramaturgului, înlesnea rostirea pe jumătate a unor adevăruri în comunism. Horia Lovinescu se afla la prima tentativă de a comunica cu cititorul, prin parabolă, ducând în eroare cenzura, în timp ce critica sărbătorea intrarea în panteonul realismului socialist a unei noi piese.

### **III.5.3. Moartea unui artist - reevaluarea coordonatelor existenței**

Un experiment literar este *Moartea unui artist* (1963) care îi prilejuiește dramaturgului să se întoarcă la câteva elemente din piesele anterioare cu specific realist-socialist, dar și cu specific înnoitor al dramelor de idei. Revine confruntarea între frați, ostilitatea față de fenomenul artistic occidental etc., dar, mai ales, drama artistului. *Manole Crudu* este un „om

<sup>429</sup> Alexandru Zotta, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, p. 38.



care și-a pierdut omenia”, dar genialitatea îi este recunoscută în toată lumea, bucurându-se, până la un punct, și de prețuire în mediul familial.

Conștiința protagonistului este zguduită când, după o viață de triumfuri artistice care i-au validat intrarea în eternitate, află, la 58 de ani, că este grav bolnav și trebuie să se retragă din sfera creației pentru a-și apăra viața. Timpului anterior când trăise cu sentimentul invincibilității i se opun cele câteva săptămâni în care artistul se confruntă pentru prima dată cu ideea finitudinii proprii. Blocajul principal care apare este legat de lipsa de concordanță între potențialul său creativ, aflat într-o continuă efervescență, și latura fizică, crezută element suport la fel de durabil ca și creativitatea. Învelișul fragil în care este îmbrăcată toată substanța artistică, ființa eterică vizionară în artă, începe să-și facă simțită prezența și nu pare să urmeze spiritul etern. Cămașa de lut a artistului îl apropie de pământ și suspendă echilibrul apolinic în care trăise până atunci, smulgându-l din înălțimile stelară în care prețuirea celorlalți îl așezase; Manole Crudu, luptând cu orizonturile artei, înnoind-o constant, smulgându-i ceea ce alții nu izbuteau, uită că este, în plan fizic, identic tuturor oamenilor și că și el este dator cu o moarte.

Piesa devine dramă de idei prin confruntarea tragică a personajului cu experiența ultimă, a morții, în fața căreia opțiunile sunt absente, dar Manole se înalță ca personaj-idee prin procesele complexe din conștiință care îl vor conduce de la a fi dominat de frică, la a domina el frica.

Confruntarea cu moartea stimulează o reevaluare a elementelor importante ale vieții sale, precum: arta, iubirea și relația cu fiii săi. Artistul, a cărui viață se desfășurase în intimitatea atelierului, vizitat de muze, reintră, mai mult ca niciodată, în ambientul familial și declanșează situații dramatice dialogate care duc, spre crescendo, revelațiile protagonistului până la punctul final. Îl vor înfrunța cei care până atunci îl percepuseră mai mult ca autoritate supremă în artă, decât părinte apropiat, cei doi fii, Vlad și Toma, și Claudia, iubita îndrăgostită de aura de geniu veșnic răsfățat și iertat pentru toate formele lui de slăbiciune. Dând piesei echilibru, dramaturgul a creat și personaje care îl susțin pe Manole Crudu cu sinceritate dezinteresată: foarte tânăra Cristina și doica Domnica.

Intelectual, învățat să trăiască la nivelul superior al esențelor, Manole va răspunde tuturor în funcție de gradul de pătrundere a problematicii la care se afla, până la nivelul exorcizării de frica de moarte.

Prin dialoguri repetate cu Domnica, simbolul omului conectat la izvoarele înțelepciunii populare, care își păstra seninătatea prin recitare de versuri din *Miorița* și cântece de trecere, Manole, maestru absolut al artei, o va accepta, drept călăuză lui. El, care avusese motiv preferat al operei sale mitul tinereții, ignorase cu ostentație problematica morții și ajungea în pragul

primului atac de cord cu totul nepregătit pentru ceea ce urma. Domnica îl va ajuta să treacă de la ignorare totală la resemnare, până la acceptare superioară, activându-i „potențialul arhetipal preexistent”<sup>430</sup>.

La prima întâlnire cu Domnica, Manole mărturisește că moartea era pentru el neliniștitoare pentru că nu o cunoștea, era un mister total de care se temea că-i va smulge statutul de geniu și-l va transforma într-un anonim, într-un alienat într-un spațiu cu elemente necunoscute învăluite în celebra lumină albă pe care o bănuiește derutantă pentru cine este nou pe acel tărâm.

Deja, în a doua conversație cu doica sa, Manole devine mai docil, constatând că ea îi va fi sprijin în acea experiență așa cum îi fusese alături și când el venise pe lume. Devotamentul ei total îl liniștește, căci află din destăinuirea ei că trăiește de mult la granița dintre viață și moarte și că el face parte din destinul ei: să-l inițieze spre a muri împăcat. Chiar dacă angoasa lui se mai diminuează, trăiește la cote superioare ale lucidității precum eroii lui Camil Petrescu pentru a nu lăsa frica să-l devoreze.

La al treilea dialog cu Domnica, desfășurat peste câteva zile, Manole, care acumulasese și câteva experiențe familiale puternice, o implică în amplul său proiect de purificare de spaima morții, făcând-o paznicul pragului, forța sacră care să apere atelierul său de privirile neinițiaților. Crearea ansamblului statuar sub paza Domnicăi este semnul sfârșitului eliberării lui Manole care își exhibă într-o formă superlativă temerile, ca și când sculptura ar fi smuls din conștiința artistului spaima și ar fi devenit ea însăși exponat, cu legătura întreruptă definitiv cu cel în conștiința căruia se cuibărise. Având conștiința pe deplin senină, trece în lumea de dincolo, luând-o pe Domnica de mână, recitând, ca doica sa altă dată, versuri din *Miorița*.

Până la acest summum, există a serie de avataruri prin care trece protagonistul, înregistrate de dramaturg cu minuție. Avatarul care marchează nivelul inferior de relaționare cu problematica morții este prezentat când, revenind din ezoterica Indie, se definește ca fiu al tatălui său care fusese foarte longeviv. Treptat, conștiința sa nu se mai poate minți, descoperind semnele unei oboseli neobișnuite ce ar putea fi consecința instalării insidioase a procesului de îmbătrânire. Verificând, în dialogurile cu ceilalți, dacă surprările interioare provocate de îmbătrânire, detectate de conștiința intrată în alertă, lasă urme vizibile, este încurcat de răspunsurile lor protocolare. Ieșirea de sub nimbul tinereții se oficializează prin diagnosticul *angor pectoris* în sonoritatea căruia, fire sensibilă, Manole intuiește caracterul ineluctabil al morții. Drama artistului provine din conștientizarea faptului că putreziciunea ce-i cuprinde

---

<sup>430</sup> Sütö U. András, *Dialectica poieticilor teatrale în sfera creației scenice*, Princeps Edit, Iași, 2007, p. 108.

făptura îi refuză păstrarea conexiunii cu actul creației, posibilitatea de a se simți demiurg în interacțiunea cu materia brută, de a-i da forme și expresii, de a-i insufla viață. Între prerogativele condiției de artist, s-a aflat posibilitatea de a-și contura o latură orgolioasă prin viața pe care a insuflat-o în fiecare bloc de piatră, iluzionându-se prin acest spor de viață adus artei, în mod repetat, că orice tentativă a morții de a și-l revendica va deveni iluzorie. Omul superior complică sensurile morții față de omul simplu care se hrănește de la izvoarele de înțelepciune ancestrală. Pentru omul superior, moartea are un chip grotesc, care declanșează dorința de a fugi din calea zeului thanatic ubicuu, după cum se înțelege din grupul statuar al lui Manole; moartea e o prăbușire în neant, un capăt de drum și, de aceea, creează stări halucinante. Pentru omul simplu, moartea nu e „o mare ispravă” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 278], nu implică ființa cu un efort anume. Edulcorată de tragism prin alegoria nunții, marea trecere oferă deschideri spre eternitate și șansa de integrare într-un cadru nou, dar cu elemente familiare, cum sunt părinții, strămoșii etc.

Până la întoarcerea lutului în lut, Manole se apără să nu moară din punct de vedere artistic. Sterilitatea artistică îl doare mai mult decât mutilarea trupului de către boală și, de aceea, va respinge o „existență lingavă” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 266], angajându-se într-un nou proiect conștient că i-ar putea fi fatal.

Edificându-se cu privire la noua prezență din ființa sa, artistul care a încercat să fure imortalitatea prin artă, recunoaște, după lungi analize, caducitatea judecății sale. Trecând din viață în moarte în mod davidic prin psalmodiere, închină un cântec de slavă Marelui Creator, semn că a integrat, în orizontul cunoașterii sale, moartea sub oblăduire divină.

Aflat în pragul morții, arta sporește în importanță, prin iminenta separare definitivă a artistului de tărâmul magic ce i-a oferit în viață un statut privilegiat. Rolul ei este enunțat de Manole în putenice ciocniri ideologice cu fiul care-i calcă pe urme. Vlad promovează omul cu slăbiciunile și agresivitatea sa, în timp ce Manole apără universul apolinic pentru că are capacitatea de a oferi alternativă haosului și morții din realitate, de a reaminti măreția umană, încrederea în triumful final al rațiunii. Dintr-un înalt sentiment de responsabilitate, Manole se înrolează sub stindardul demnității umane, al credinței că omul luptă împotriva universului ostil cu perseverență sfidând marile temeri, al eșecului și al finitudinii. Dimpotrivă, Vlad îi opune programul său estetic din care omul trebuie să se arate exact așa cum este, cu primitivismul său, repugnându-i neconcordanța cu realitatea. Cu alte cuvinte, tatăl propune vieții să se înalțe la nivelul artei, în timp ce fiul sugerează ca arta să coboare la nivelul vieții. Rămânând anticalofilă, arta ar fi inutilă omenirii, nu ar fi stimulativă și, de aceea, el ține piept fiului fiind ghidat de ideea că omul are puterea și libertatea de a evolua constant. Evitând în mod voluntar să

sculpteze tot ce este mai decăzut în ființa umană, el se ambiționează să ofere, prin artă un univers compensatoriu și călăuzitor capabil să ordoneze. În timp ce Vlad este blazat cu privire la puterea omului de a cunoaște și lasă să treacă în arta sa această limită, Manole dă credit ființei umane că toate asalturile asupra necunoscutului se vor încheia cel puțin mulțumitor.

Recuperarea fiului se produce când acesta îi vede grupul statuar, ocazie cu care Manole îi demonstrează că are mijloacele de a ciopli piatra, astfel încât să răpească monstruozitatea umană și să o infiltreze în fibra minerală. Puternic este artistul când alege să trateze teme prin care să ajute omenirea să progreseze și să devină încrezătoare în propriul potențial. Artă trebuie să fie despre devenire, înălțare și depășire. Când Manole îl învață pe fiul său că arta înseamnă recunoașterea și stăpânirea propriilor resurse, reușește să-l convertească la umanism.

Proximitatea morții aduce un plus de sinceritate relației familiale care devine combativă; Vlad și Toma, ajunși la vârsta maturității și independenței, părăsesc abordarea ceremonioasă și-și înfruntă tatăl în ceea ce el are mai sfânt, arta sa, oferindu-i prilej pentru răspunsuri elocvente, cu valoare de sentință. El se arată de neclintit până la ultima suflare, situația devenind o cale de introspecție cu atât mai severă cu cât vine din partea unor personalități inteligente și reprezentative pentru noua generație. Manole sondează în propria conștiință stabilitatea condiției artistului care creează sub imboldul socialului pe care trebuie să-l fortifice permanent, indiferent de dramele personale. Prin răspunsurile sale, Manole devine o voce a generației sale, a artiștilor de după al doilea război mondial care considerau că au obligația de a oferi privirii consumatorului de artă o lume ideală până ce realitatea urma să se reclădească. Artă lui Manole pare lui Vlad fărnice prin omniprezența seninătății, a echilibrului și a vitalității în condițiile în care în fiecare om subzistă o zonă „obscură și nedefinită în care se deschid ciudate guri de peșteri” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 271]. Un atac virulent vine către Manole dinspre Toma, fiul care îl combate radical, evaluându-i arta ca inutilă, nesincronizată cu științele momentului. Dar tocmai în condițiile în care știința se dezvoltă, uitând însă de suflet, artă era cu atât mai necesară pentru a păstra conștiința neadormită.

Pe considerentul că erosul poate învinge thanatosul, Manole caută pragmatic un antidot și, din cauza lipsei de autenticitate în sentimente, va rata această experiență. Cele două instanțe feminine care apar la vârsta senectuții, Cristina și Claudia, simbolizează vitalitatea fragedă și maturitatea sceptică. Nici uneia, nici alteia, nu-i va alocă vreodată supremația în inima sa unde tutelează absolut și despotice patima pentru sculptură. În Cristina, vede prospețimea perfectă, tinerețea sublimă cu energia ei inerentă, iar, în Claudia, vede echilibrul, tihna și puterea de a aștepta fără proteste. Adorația fetei, care îl încadrează în rama luceafărului sculpturii române, ar fi un aport de sevă nouă în viața acaparată de brațele bătrâneții. Cu specificul neadecvat al

acestei apropieri, se confruntă când o vede pe Cristina în preajma lui Toma, îndrăgostit sincer de fată și se distanțează de ea definitiv, cu toată suferința aferentă, descoperindu-și culpa de a fi apelat la perfida strategie vampirică pentru a amâna confruntarea cu moartea. Spre Claudia, se îndreaptă cu gândul căsătoriei care să-l protejeze de singurătatea bătrâneții și bolii. Deloc măgulitor pentru femeia matură, ea va suferi nu doar pentru acest rol ingrat, ci și pentru că, fiind de aceeași vârstă cu el, Manole nu privește către ea intuindu-i aceeași suferință. Indiferența lui este frustrantă și, pentru prima dată în viață, Claudia, actriță de profesie, decide să iasă de sub tutela geniului răsfățat și să-și scrie singură rolul, refuzându-i propunerea.

Nevoia de absolut în artă l-a văduvit de relații autentice, l-a ținut la nivelul epidermic al implicării pentru a se dedica exhaustiv sculpturii, definită într-un moment de sinceritate ca „amantă nesățioasă” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 243]. Egoismul său a devenit monstruos și generator de mari suferințe celor din jur care s-au simțit devalorizați, abandonați față de „cel mai găunos bloc de marmură” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 242] care devenea centrul universului ore ore în șir. Nici iubirea nu a venit natural în viața lui, ci a fost ca „un pinten pentru imaginație și senzualitate, nu sens de existență și împlinire” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 247].

În concluzie, rolul artistului în societate și confruntarea dintre vechi și nou în artă sunt două direcții esențiale ale acestei piese care se construiește hibrid prin elemente ale realismului socialist și ale dramei de idei. Elementele realismului socialist nu pun în umbră pe cele ale dramei de idei. Dăruirea totală artei, văduvind celelalte compartimente ale vieții, alegerea viziunii încrezătoare în potențialul uman sunt aspecte ce pot deveni repere cititorului și spectatorului de oriunde și de oricând.

#### **III.5.4. Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă - metaforă a impurității invincibile**

Dramaturgul Horia Lovinescu are predilecție pentru situațiile-limită care reușesc în mod convingător și ritm alert să scoată la iveală adevăratul chip al personajelor. Aplicat cu succes în *Hanul de la răscruce*, procedeul este reluat și în drama de idei *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* la alt nivel.

Gradul absolut de esențializare al omenirii nu s-a realizat prin idealizare, din moment ce dramaturgul a adus pe scenă ca ultiți supraviețuitori patru personaje de o derutantă complexitate, concuroasă de inconsecvență, brutalitate, instinctualitate și ură generatoare de ambient exploziv la orice pas.

Cu aceste personaje traumatizate, martore ale sfârșitului lumii, omenirea trebuie să o ia de la capăt; așadar, suferința și bolile ei se vor transmite, un început absolut pur și sacru pare imposibil pentru omenire. Cu ei trebuie reluată povestea vieții pe pământ, ei trebuie să fie noii Adam și Eva.

E o situație ce epuizează ființa umană, o duce la limita suportabilității, tocind tot ce este nobil. Frumusețea umană este inutilă în acest cadru aspru și, trebuind să se adapteze, personajele se pliază, se transformă arătând ultimul prag de monstruoșitate la care se poate ajunge.

Sterilitatea pare să fi cuprins viața ultimilor supraviețuitori, Tatăl și Cain se declară detașați de tot ce-i înconjoară, lor li se opun Abel și Ana ce sunt porta-vocea iubirii și fidelității, dar și, în cazul lor, de la un punct, schimbarea este surprinzătoare.

Omnisciența rămâne mereu în afara condiției umane și, de aici, se nasc marile neliniști. Condiția umană este strivită de capacitatea limitată de a cuprinde sensurile vieții; spaima îi ia în stăpânire când traversează etapa sfârșitului lumii, dar și aceea în care se află în fața șansei de a o lua de la capăt.

Simbolul ocupă un loc important în această piesă în care concretul este retras, căci ar fi îngreunat prin caracterul didactic fluiditatea dinamică a imaginilor pe care cititorul le percepe cu senzori foarte generale.

Viziunea dramaturgului este pregnant pesimistă în această dramă de idei în care personajele sunt instanțe a căror viață nu are șansa de a scăpa de convertirea la rău. În fața temerii pe care o are Ana de a semăna cu cei care distruseră pământul, Abel îi oferă un răspuns fără edulcorarea adevărului, informând-o că și ea s-a schimbat ireversibil. Cu această proiecție sumbră despre sine, că ar putea fi unul din următorii călăi ai pământului, Ana va lupta, păstrându-se, atât cât vocea rațiunii îi va fi puternică, în sfera inocenței.

Această valoare se poate păstra prin alianță, prin comuniune care să reziste adversităților. Ana și Abel sunt solidari o perioadă, indispensabili, uniți de la vârsta copilăriei prin convingeri care s-au modelat și au căpătat complexitate. Iubirea a desăvârșit apropierea lor făcând-o indestructibilă. Învățăturile sunt rezultatul momentelor de introspecție ale lui Abel pe care Ana le urmează cu credință spre disperarea Tatălui care se infiltrează în această armonie prolifică pentru cei doi în condiții de viață obișnuită, dar care devin, prin ascetismul propus, periculoase pentru noile condiții. Personajele resping evidența și-și creează o lume ideală în care puritatea este principala valoare, considerată amenințătoare pentru viitorul omenirii. În timp ce Abel o proiectează pe Ana ca făptura ingenuă, femeia-copil, sora dinspre care resimte sentimente

curate, Tatăl îl întărește să privească transformarea naturală a acesteia și să-și schimbe concepția despre viață, lăsând a se înțelege că pe umerii lui apasă responsabilitatea viitorului. Setea de neprihănire este un mare merit când omenirea nu e în pericol, ba chiar devine suport esențial pentru apărarea valorilor spirituale, dar, când ea stă la baza credinței ultimilor supraviețuitori de pe pământul distrus de un cataclism, paradoxal, capătă un caracter steril.

Viitorul umanității nu este decis de divinitate, care și-a pierdut statutul de călăuză, ci a ajuns, după zbatere de milenii, în mâinile oamenilor răzvrățiți. Dar, când ștabela trebuie să fie predată unui reprezentant al speței, dintr-o dată, analiza evidențiază incompatibilitatea cu statutul de conducător suprem care să decidă direcția pentru omenire. Nici Abel, nici Cain nu sunt potriviți pentru această sarcină: unul prin excesul de puritate și celălalt prin excesul de instinctualitate. Scepticismul lui Abel este castrator pentru viitorul omenirii; păcatele și efemeritatea sunt aspecte pe care omul nu are cum să le extirpe pentru a nu le mai da ca un balast moștenire nedorită și ucigașă generației viitoare. Existând acest pericol al inerției, Abel decide să nu se mai nască niciun copil pentru ca răului să i se pună stavilă definitivă. Se naște o situație paradoxală, o monstruoasă sfințenie pe baza căreia povestea omenirii nu poate fi dusă mai departe, în absența eroului care să salveze fizic și moral lumea. Salvatorul lumii este, prin ochii Tatălui, Cain, insensibil la sensibilitatea celorlalți, profanând tot ce e pur, el este subordonat ciclului natural, om al acțiunii, nechinuit de șuvoaie de gânduri inhibante. Surprinzător este că tocmai el va schimba lumea, așezând-o pe Ana din ipostaza de fecioară în cea maternă, activând matricea vieții, care ar fi rămas latentă sub oblăduirea spirituală a lui Abel. Tot lui i se datorează crearea punctului zero al sacralității în noua lume, crucea pe care se va răstigni Tatăl pentru răscumpărarea păcatelor lumii. El aduce, prin acțiunile sale, un nou Ierusalim, o nouă Golgotă în viața celorlalți, îmbogățindu-le conștiința.

Așadar, niciunul din frați nu s-a dovedit candidatul ideal la a fi noul Adam, pe de o parte, Abel, prea rigid în planul gândirii, ia, săvârșind un sacrilegiu, decizia escatologică ce nu ar putea fi luată decât de creatorul suprem, iar, pe de altă parte, Cain se dezumanizase în lumea războaielor în care a luptat.

În esență, ambii fii ai Tatălui sunt asasini: Cain e plătit să ucidă în războaie, iar Abel ucide prin duritatea adevărilor rostite. El are puterea de a înțelege că, la sinuciderea Tatălui, el este autorul moral, căci a spus acestuia adevărul într-un moment de fragilitate.

De asemenea, deși foarte diferiți, ei se aseamănă și prin subtilitatea modului în care li se manifestă dragostea. Abel este dezamăgit de sine că l-a dus pe Tatăl în pragul morții, deși îl iubea, la fel cum, Cain, în fața răni mortale făcute lui Abel, are mari regrete, semne ale dragostei fraterne și ale reumanizării.

Piesa propune o situație-limită căreia personajele nu-i găsesc rezolvarea ideală. Simbolizând intelectualul, luptătorul ce se dorește infailibil în câmpul ideilor, Abel își recunoaște eroarea în gândire după nenumăratele confruntări dialogate cu Cain, afirmând că: „poate într-adevăr viața trebuie să continue.” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 204]. Încercând să-și răscumpere greșeala de a-l fi împins pe Tatăl la sinucidere, Abel vrea să scoată la suprafață lumina din sufletul abrutizat al lui Cain care credea despre sine că este un monstru. Demersul lui este destul de complicat, dar eficient: îl provoacă să-l ucidă pentru a-l face apoi să regrete că nu mai are frate, ceea ce era semnul iubirii. Sacrificiul de sine pentru evoluția morală a celuilalt este purificator și pentru Abel; dacă până atunci se simțise sterp, din momentul jertfei, începe să se simtă viu, adică se reumanizează și el. Așadar, amândoi au fost doi oameni care și-au pierdut și și-au regăsit omenia, arborând ca maximă călăuzitoare: „Doar iubirea nu trece.” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 211].

Definită drept „reziduu zero”<sup>431</sup>, cenușa marchează, precum plumbul bacovian, sfârșitul fără putere resurecțională. Semnele imobilității au invadat contextul în care trăiesc personajele de ceva vreme, instituind o intrare în colaps. Totul e în decrepitudine, de la ambient până la trup. Stratul de cenușă devine tot mai gros pe măsură ce se ia distanță tot mai mare de casa Tatălui, devenind un ostrov ce va fi înghițit de valurile cenușii care înaintează cu mare viteză. Prin revenirea lui Cain, se deschide o nouă perspectivă asupra cataclismului. Aflăm astfel că, pe pământ, mai sunt supraviețuitori, în zone neprecizate, care înfruntă precum Ana, Abel, Cain și Tatăl același destin. Punți de comunicare nu se urmărește a se construi, Cain nevenind ca un apologet al solidarității universale, al salvării de la pieirea iminentă, dar nici cei din familia sa, auzind de existența celorlalți, nu exultă. Așadar, deșertul de cenușă nu desemnează cadrul exterior, ci precaritatea spirituală care se extinde și anulează șansa de salvare a individualităților și a comunității. Ei perpetuează lecția indolenței exact ca generația din cauza căreia s-a produs cataclismul. Culpă pentru disfuncționalitatea lumii aparține celor de dinaintea lor, dar și ei au culpa de a nu înțelege că reconstrucția trebuie să pornească de la stoparea surpărilor interioare. Ei ar trebui să ridice diguri în fața nivelului crescând de instinctualitate și neîncredere în ființa umană.

În deșertul de cenușă, dramaturgul proiectează jocul vieții și al morții, simbol „al luptei” prin care fiecare personaj dorește „să-și afle locul”<sup>432</sup>. Abel își însușește haina proorocului care pleacă în răstimpuri din cetatea impură și se retrage în pustiul de cenușă, dar conștientizează caracterul șubred al sistemului de gândire la care renunță în final. Tatăl anulează monotonia

---

<sup>431</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, vol. I, București, 1993, p. 283.

<sup>432</sup> Ibidem, p. 179.



existențială intrând în diferite jocuri care-l ajută să se redescopere, să-și amintească de toate laturile crezute friabile pe care le unește în conștiință. Ana, credincioasă ideologiei lui Abel, se simte atrasă și de vitalitatea lui Cain, negăsind în sine resurse pentru o reală conciliere între apolinic și dionisiac. Devenind victimă a lui Cain, abjură doctrina lui Abel a cărei sterilitate o va vedea și ea și refuză gestul sinuciderii, considerat altădată salutar, căci, prin maternitate, și-a găsit un sens în viață. Cain este distrugătorul, cel care răscolește, în destinele celorlalți, ceea ce se păstrează sub tăcere, provoacă ciocniri pentru a scoate la suprafață marile tensiuni ce se acumulează în adâncuri. E glasul incomod, dar necesar într-o comunitate care vrea să evolueze, e glasul care se face auzit și, apoi, părăsește cadrul.

Dacă admitem o descendență biblică a personajelor Abel și Cain, deducem că Tatăl este Adam, întâiul om creat de Dumnezeu. Comportamentul lui este imaginat la polul sacralității, tot ce ar putea fi mai josnic în ființa umană a fost cuprins în acest personaj. Păstrează ca repere absolute imaginea soției, posibil Eva, și a mamei, în rest, pare scăpat de sub controlul demiurgic din proiectul primordial. Ieșit de sub tutela lui Dumnezeu, Tatăl are o sensibilitate la componenta feminină, ceea ce vor repeta și fiii săi, centrul existenței lor devenind, la un moment dat, Ana, noua Evă. O gravă amnezie îi sabotează legătura cu *Geneza*, cu paradisul primordial, în care nu crede, discreditând reprezentările perpetuate de omenire, păstrând ca semne ale fericirii edenice prețuirea de care s-a bucurat cu soția sa în rândul comunității religioase, succesul ca actor și căutarea sa de către contemporanii lui pentru a ține discursuri. Văduv, Tatăl, ultimul supraviețuitor al paradisului terestru, nu propovăduiește armonia dintre categoriile antitetice, nu crede în viața fără trudă și în goliciunea fără rușine. Negația asiduă îngăduie, temporar, toleranța față de ideea paradisului, așteptând, în sinea lui, să fie contrazis, semn că nevoia de puritate se ascunde și în firile cele mai sceptice. Cum altfel s-ar putea explica faptul că o dată pe an visează paradisul și că, vorbind cu Abel, îl anunță, că, dacă ar exista paradisul, ar vrea să călătorească acolo. Punându-se în situații ignobile, pierde din respectul parental firesc, dar, mai ales, din cel convenit celui care a dialogat cu Dumnezeu după crearea lumii. Apetența sa pentru joc nu are la bază vioiciunea și spontaneitatea firilor valide; la el, jocul e cale de ieșire din sine și încercare de a rosti, prin dramatizare, prin roluri variate, adevăruri personale. Alungat din edenul primordial, primul Adam s-a demitizat și caută, prin strategii greu de înțeles, să recupereze, în sufletul său, paradisul, iar, în ochii celorlalți, prețuirea: „odată am fost respectabil (...) și aș vrea să fiu din nou. Țasta-i jindul meu cel mai mare.” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 173].

Ca Iona lui Marin Sorescu, și Tatăl așteaptă să mai fie născut încă o dată după cum arată poziția fetală pe care o adoptă, stând ghemuit pe pământ; dorește o renaștere menită să-i aducă

liniștea. Rostește cu voce tare gesturile abandonării credinței: ultima rugăciune fusese înainte de catastrofă, simțea că nu are cui să-i spună „Amin” etc. și tot el constată consecințele acestei înstrăinări de planul sacru: „un gol (...) ca într-un hambar spart și părăsit în care suflă vântul.” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 174].

Aureolarea trecutului afectiv, nu material, este un proces creativ de care omul este responsabil și care-i oferă repere de stabilitate în opoziție cu prezentul. Amintirea devine astfel salvatoare, contribuind la realizarea întregirii interioare, în care reapare chipul copilăriei, tinereții, al părinților, al fiilor lui, al suferințelor și al morții sale. La capătul firului, se adaugă triumfătoare ideea nașterii nepotului, a aceluia care va duce lumea mai departe, probabil un Adam mai iscusit.

Ideea acaparatoare pentru personaje este captivitatea sufocantă în raport cu ei înșiși și cu ceilalți. Hrănesc doar latura instinctivă din ei și nu pot să-și fie suficienți sieși, iar, în relația cu ceilalți, se încurcă și mai mult, neavând abilitatea de a accepta ceea ce îi face diferiți. Cerul de deasupra lor li se pare pitic din cauza obnubilării credinței, lăsând să se deschidă sub ochii lor un infern infinit. Fiecare e cu sine însuși în viață și în moarte, situație ce generează spaima de singurătatea cosmică.

În mod diferit, încearcă să răspundă Abel care se izolează într-un joc pe care îl explică celorlalți fără sorți de izbândă, ca într-un dialog al surzilor, accentuând criza comunicării. Din lumea în care totul se prăbușește poescian, Abel evadează spunându-și, ca o mantră, „eu nu sunt eu” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 152], intrând în universuri compensatorii. La înălțimea lor, se păstrează ca un Luceafăr care nu se însoțește nici măcar cu cea crezută Fată de Împărat. Iubirea pentru ea nu se va altera nici după aflarea adevărului despre copilul pe care-l aștepta Ana, căci Abel păstrează ideea pe care au împărtășit-o ei, nu degenerescența poveștii lor de dragoste.

Finalul este deschis cu o nouă Evă care intră în noua etapă a omenirii fără perechea ei și cu un Cain care, reumanizat prin uciderea fratelui, s-ar putea întoarce și ar putea reface noul cuplu adamic. Lumea ar putea relua povestea, dar, de data aceasta, mai îndepărtată de Dumnezeu, ceea ce poate constitui un punct de plecare într-un orizont labirintic plin de amenințări sau plin de oportunități pentru ființa umană ca să-și demonstreze autonomia.

În 1968, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* marca nașterea unui text valoros pentru Horia Lovinescu și dramaturgia română postbelică. Ignorând programul estetic impus, autorul se îndrepta spre forma dramatică cu rezonanțe interbelice, cu simboluri și mituri care au un mesaj peren. Eludarea realismului socialist dădea textului o șansă mai mare spre a fi mesaj peren despre dificultățile cu care s-ar confrunta umanitatea în condițiile acordării unei

noi șanse după o secvență cataclismică. Perpetuând monstruoșitatea și caracterul profan, umanitatea nu ar găsi soluții pentru a nu le transfera și în noua etapă, blocând șansa la un început absolut pur.

În concluzie, piesa este o confesiune a dramaturgului despre lupta omului de a-și afla menirea și despre alterarea purității și frumuseții.

### **III.5.5. *Și eu am fost în Arcadia* - elanul spre metamorfoză al eroului lovinescian**

Cu cât sferile conștiinței sunt descoperite și devin mai expansive, cu atât ele produc intensitate dramatică în dramele de idei, situație pe care o demonstrează și piesa lui Horia Lovinescu *Și eu am fost în Arcadia*. Problematika morții, omniprezentă în dramele de idei ale autorului, abordată din diferite unghiuri în *Omul care și-a pierdut omenia*, *Hanul de la răscruce*, *Moartea unui artist* și *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, ocupă locul central în piesa din 1971.

Personajul principal, Hans Cojocaru, este un intelectual care ajunge să se angajeze total pentru a vedea cu luciditate experiența care își va revela, în funcție de schimbările conștiinței, două unghiuri opuse: mai întâi, traumatizantă și grotescă, pentru ca, mai apoi, să devină înălțătoare și purificatoare. Pentru acest salt ideatic, dramaturgul Horia Lovinescu își sprijină demersul pe un personaj-pisc, după cum își descria Camil Petrescu personajele în *Addenda la falsul tratat*.

Concretitudinea în care este cuprinsă esența textului este reprezentată de situația-limită în care ajunge eroul: de la un pasionat de matematică, un conducător strălucit al unui institut de specialitate la un om ce se confruntă, la o vârstă tânără, cu moartea. El devine, împotriva voinței, gazdă pentru un proces biologic devastator pe care va trebui să învețe să-l plaseze într-un plan secund al ființei sale, pentru a capta sensurile superioare ale acestuia. Criza conștiinței va deveni indicatorul că eroul își domină prin intelect simțurile și instinctele.

Acțiunea este unitară și logic progresivă urmărind personaje coerente, unite în jurul protagonistului. Prin tehnica jurnalului găsit, se adaugă, firului principal, un fir paralel care va funcționa ca element catalizator. În firul principal, evoluează Hans Cojocaru, Alex, prieten din copilărie, ajuns ziarist la cel mai bine vândut cotidian bucureștean, Laura, soția lui Hans, Emi, prietena lui Alex și doamna Artenie. Din paginile jurnalului, răzbat pe scenă: Anca Artenie, George și Vlad. Piesa este alcătuită din intervențiile personajului-narator, Alex care prezintă și comentează ultima parte a vieții eroului.

În jurul intelectualului, gravitează personaje tipice, cu orizont limitat de pătrundere a sensului vieții: Alex, tipul boem, ziaristul concesiv care mai publică și subiecte fabricate, Laura, femeia voluntară, arivistă și obtuză, Emi, actrița cabotină, doamna Artenie, femeia casnică, obedientă soțului, Anca Artenie, femeia care-și scrutează viața cu luciditate și vrea să trăiască autentic, George, soțul placid, Vlad, carismaticul impostor.

Așadar, lupta protagonistului se va desfășura în mijlocul unei umanități modeste intelectual care se iluzionează că trăiește în zonele decente ale cunoașterii, necreându-i opoziții ferme, marile ciocniri desfășurându-se în propria conștiință.

Structurat la nivel cognitiv diferit de ceilalți, Hans Cojocaru țintește idealul cunoașterii matematicilor și, când se confruntă cu drama morții iminente, crede că există și în privința ei un cumul de idei pe care să le așeze într-o sinteză existențială. Pentru atingerea acestor rezultate, detașarea de contingente trebuie să se realizeze netulburat.

Captivitatea este o stare pe care o conștientizează de la un punct anume și face gesturi radicale de a-și scoate lanțurile. Căsătoria de trei ani începe să-și arate latura prozaică în care soția autoritară îl manipulasă de la începuturile relației unde rolul lui fusese de a contribui la conturarea blazonului noii familii prin latura academică, pentru a echilibra componenta materială pe care soția o dobândise din căsătoria morganatică anterioară. Soțul obedient este dublat de momente de rebeliune în care îi refuză propunerile care vizau intervenții superficiale, asupra exteriorului, ceea ce denota faptul că nu-l cunoaștea cu adevărat. Trăind într-o dinamică dialectică, Hans nu ajunge la nivelul unității depline cu Laura, ea rămânând omul evidențelor, al concretului, în timp ce el este omul abstracțiunilor, ea delimitează fără ezitare lumea pe categorii extreme, în alb și negru, în timp ce el descoperă zonele de incertitudine și se concentrează pentru a le înțelege posibilele subînțelesuri. El este personajul-idee, abstract și pur, calitate pentru care fusese râvnit de Laura, dar care o vor strivi, căci Hans își va apăra aceste valori și pe parcursul căsniciei, amintind de Abel, un alt erou al lui Horia Lovinescu din *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*. El nu va întâlni, prin Laura, jumătatea androgenică, fata de împărat eminesciană, ci o ființă chthoniană, care îl va aduce în pragul de a avea „oroare de senzualitate.” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 501].

Noi orizonturi se deschid în conștiința lui Hans când, neașteptat, descoperă, în casa lui, jurnalul unei necunoscute al cărei destin îi arată un alt tip de feminitate față de soția sa. Anca Artenie prețuiește sentimentele sincere, esența necamuflată în aparențe, dialogurile oneste, mărturisirea dorințelor chiar dacă provoacă suferință celuilalt, recunoașterea alegerilor greșite, posibilitatea de a fi liber oricând atunci când iubirea se ofilește. Dar povestea de viață a Ancăi nu-l îndreaptă spre a descoperi defectele soției, ci a se descoperi pe sine, de a constata asemănări

importante și profunde legate de oscilarea între adevăr și minciună, de imperativul opțiunii în fața iubirii și a morții. O oglindă necruțătoare devine jurnalul în care Hans, prin Anca, descoperă un alter-ego bovaric, cu un partener de viață care va trece printr-un proces de demitizare de care decide să se despartă, cu secvențe în care partenerul acționa, ca-ntr-un *pat al lui Procust*, pentru a-l coborî la același nivel cu el.

Adevărul nu mai era stăpânul absolut al conștiinței sale de câțiva ani, minciuna înstrăinându-l de omul decent care fusese. Mărturisirea Ancăi făcută cu toată sinceritatea, dezgolindu-se în paginile jurnalului, îi declanșează lui Hans remușcări și dorința de a se îndepărta de falsitatea sa nouă. Anca se spovedește lui George cu privire la adulterul comis din cauza căsniciei în care se strecurase ca un dușman monoton, în timp ce Hans își reproșează că a acceptat-o pe Laura de care se simțea trădat, căci nu se ridică la nivelul așteptărilor lui spirituale. Confruntarea cu celălalt din cuplu este ulterioară confruntării personajului cu sinele care și-a aflat o latură stinsă a sufletului într-o poveste de dragoste falsă. Prin Anca, Hans își redobândește dreptul lui la a reintra în posesia adevărului, căci ar fi putut trece în tărâmul celălalt fără să-și fi recucerit toate zonele conștiinței.

Apetitul pentru contemplarea sinelui îl duce spre a constata că prezentul îi strivise trecutul cu mult mai prețios; trăia într-o căsnicie burgheză cu o profesie demnă, dar se simțea ca un mort viu. Prezentul creștea fără a da trecutului șansa de a manifesta, astfel încât copilul Hans își arată chipul pe ascuns de ochii otrăviți de orgoliu ai Laurei, dându-i lui Hans, în mod neașteptat, un reper. Zidul care separa trecutul de prezent va fi dărâmat și ființa lui Hans se va reconecta la omul de altădată. De la copilul care dăduse foc stufului în satul natal la adultul care caută compania panterei de la grădina zoo pe timpul nopții nu e decât un pas. Tot prezentul va fi pus în slujba pregătirii unei punți între trecut și viitor. Simțindu-și sfârșitul, Hans nu visează eternitatea în brațele iubitei, pentru că fusese cupidă, el reface legătura cu vârsta inocenței sale pentru a-i deveni inalienabilă pentru totdeauna.

Conștiința sa trece de la tulburare la echilibru după ce primește diagnosticul năprasnic și fatal ca urmare a unui proces de confruntare directă cu amenințarea inevitabilă. La primul impact cu moartea, se declanșează un imaginar grotesc cu care vrea să lupte, pentru a-l depăși, sperând că necunoscutul de dincolo este înfricoșător doar pentru că este interzis privirilor muritorilor. În căutarea sensului, din punctul în care clepsidra vieții îi trimite semne de încheiere a ciclului existenței, protagonistul urmărește destinul autoarei jurnalului găsit cu speranța că un adevăr fundamental este ascuns în paginile lui și el îl ignoră. Prin paginile jurnalului, Anca îi împărtășește lui Hans puterea miraculoasă pe care o poate avea suferința asupra omului: după o boală grea, ea se însănătoșește fizic, dar marele câștig a fost pentru ea

faptul că învățase să privească lumea contingentă cu detașare, căci, în zilele când fusese între viață și moarte, interacționase cu altă dimensiune care conținea realmente ideea de adevăr. Această dimensiune este cea în care va ajunge în viitor, este tărâmul celălalt care se purifică de viziunea tragică și dezagustătoare și, foarte important pentru ea, era faptul că acolo nu-și făcuseră loc impostura și tristețea care-i urățiseră viața. Prin lectura jurnalului, Hans ajunge la un nivel de acceptanță a bolii căreia i se oferă încurajat de speranța că va ajunge să privească și el același adevăr asemenea Ancăi. De aceea, devorarea trupului de boală se constituie ca tribut necesar fără de care nu va putea evolua spiritual.

Conștiința lui se îmbogățește când tărâmul celălalt i se deschide, ca în cazul Ancăi, într-unul din momentele bolii. În timp ce Anca împărtășește jurnalului aventura sa miraculoasă, Hans o va povesti lui Emi, de ea auzind Alex trăgând cu urechea când ajunge la Valea Scurtă. Imaginea călătoriei este complexă, nuanțată și încărcată de simboluri; transcenderea se realizează printr-un animal psihopomp, o pajură, care permite străbaterea câmpiilor uranice ajungând în tărâmul în care doar timpul este mort, cei intrați rămânând tineri și delectându-se cu activități agreabile. Cunoscând și acel univers vizitat de zei, Hans simte că are acces la izvorul înțelepciunii, că s-a inițiat în tainele lumii de apoi, că s-a întregit ca ființă, identificându-se cu Pan, zeul „energiei genezice a Totului”<sup>433</sup>. După ce i s-a oferit posibilitatea de a fi spectator al Arcadiei ce rămâne ermetică neinițiatilor, revine transfigurat și puternic spiritualizat în contingent din Valea Scurtă, topos a cărui deschizătură din partea de sus îl face receptiv la influențele cerești. Replicile pe care le dă prietenului său îi relevă nivelul sapiențial atins, protagonistul căpătând o judecată care îl face să pară, în comparație cu ceilalți, un singular. Evoluția protagonistului se verifică strict la nivelul ideilor sale, ajungând să afirme că, până atunci, trăise pe un drum paralel vieții, că urmărise tot ce înseamnă deșertăciune și că e fericit că a înțeles, înainte să moară, cât de frumoasă este viața. Viziunea unidirecțională, de a valida doar bucuriile, împlinirile și de a stigmatiza eșecurile este respinsă. Viața înseamnă un cumul de elemente antitetice, un yin-yang perpetuu care nu trebuie ajustat, căci i-ar da un aspect artificial. Reevaluând viața și moartea, dintr-o dată, prin sferele de gândire sondate și cucerite, Hans devine un om liber.

Ideea supremă descoperită de personajul principal constă în faptul că, acceptând moartea, și-a aflat superioritatea conștiinței. Moartea nu înseamnă negarea vieții, ci o continuare a ei într-o formă pe care omul e dornic s-o descifreze dinainte. Omul are nevoie de un flash despre moarte pentru a se liniști, dar uită că în viață a intrat fără ca să i se fi dat semne. Viața pare o dimensiune de neabandonat pe care toți oamenii o iubesc chiar dacă nu au cunoscut-o dinainte

---

<sup>433</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 3, Editura Artemis, București, 1993, p. 11.

de a se naște; e posibil ca și moartea să fie o experiență minunată care, chiar dacă nu ni se revelă într-un grad de concretețe considerat de noi mulțumitor, să fie o dimensiune mai fericită unde omul învață, după accentul pus pe aparențe în viață, să descopere valoarea esenței, a spiritului. Poate adevărata fericire abia după viață urmează.

În jurnalul găsit, însemnările autoarei merg până la punctul în care ea însemnează laconic faptul că nu-l mai iubea pe Vlad și nici nu mai avea puterea să-l ierte. Deznodământul incită și pe Hans, și pe prietenul său, Alex, care devine detectiv și află motivul renunțării Ancăi la dragostea crezută inițial supremă: Vlad încălcase norme morale pentru a atinge producția pentru care se angajase, determinând moartea unor colegi. Împotriva lui se adunase un dosar consistent la secretarul organizației, la creșterea căruia avea să contribuie și Anca. Despre ea, se aflase că avusese un accident la schi din care nu a putut fi ajutată, căci se pierduse de grupul de excursioniști. Trupul rămăsese luni bune în munți, scos la suprafață când se topiseră zăpezile. În această povestire oficială, Hans vedea gestul unei sinucideri de către cea care nu a putut accepta compromisul de a rămâne în viață, contemporană cu un soț placid și un amant înșelător. Ea, prin sinucidere, se retrăgea în tărâmul celălalt pe care îl văzuse când fusese bolnavă, într-o Arcadia desăvârșită.

Piesa promovează inițieri indirecte și involuntare în care implicarea personală și confruntarea cu propriile limite pot ajuta la eliberarea din labirintul existențial. Hans este inițiat de Anca, iar Alex este inițiat de către Hans, chiar dacă niciunul nu se pregătise în mod special pentru acest itinerariu, fiind amândoi prinși în lumea datelor matematice sau cotidiene, demonstrând capacitatea ființei umane de a se schimba, de a pătrunde în lumea spirituală. Însoțindu-l în această călătorie pe Hans, Alex empatizează cu unicul său prieten, încât schimbarea se naște și în conștiința sa, mărturisindu-și în cele din urmă: „Et in Arcadia ego.” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 522]. Perspectiva asupra vieții și a morții s-a schimbat substanțial; viața pe care o trăise până atunci i se pare frivolă, iar trecerea dincolo o deschidere spre eternitate. Pe Hans, Alex îl asociază cu imaginea unei stele, poartă între două lumi ce se deschide pentru scurt timp înlesnind accesul în lumea de dincolo.

Purificat în conștiință prin situația-limită, Hans, reiterând destinul lui Manole Crudu din *Moartea unui artist*, trece în tărâmul celălalt ținându-se de mână cu copilul care a fost, ceea ce simbolizează o întoarcere la starea edenică, a simplității, izbutind să-și stăpânească angoasa, căci existența autentică abia începe.

În concluzie, printr-un discurs pe alocuri liric, *Și eu am fost în Arcadia* este o piesă despre redobândirea seninătății în raport cu marea trecere, aspect pe care omul modern tinde să-l minimalizeze, dăruindu-se mai mult concretitudinii. Piesa ilustrează consecințele cecității

spirituale, rătăcirea în strâmtul univers al răului, în condițiile în care Binele universal este infinit și deasupra noastră. Prin concepte metafizice, un rătăcit în galeriile sensibilului cartografiază pentru omenire acest orizont mirabil în așteptare. Omenirea a avut mereu nevoie de înaintemergători care să treacă prin „foc” și să aducă mărturii din experiențele lor. Omului i se lasă posibilitatea de a deveni ceea ce admiră, inclusiv unitate divină.

### III.6. Comedia lui Horia Lovinescu – *O casă onorabilă* - strategii de eludare a culpelor

O cale de înfruntare a angoaselor legate de moarte devine la Horia Lovinescu piesa *O casă onorabilă* în care „bisturiul comediei”<sup>434</sup> secționează curajos în tarele societății.

În expozițiune, un grup de proletari (Ani, Grig, Cela, Dan, Antonia, Pupi și scamatorul) se dezmoștește a doua zi, după petrecerea de revelion pe care a dat-o cuplul Cora și Dinu. Pregătindu-se pentru o continuare a petrecerii, caută noi provocări pentru distracție și ajung, de la jocul adevărului propus de Antonia, la scurtcircuitarea relațiilor, marcând intriga (dezechilibrul). Se acumulează scene în care comicul integrează în țesătura sa și tragicul prin morții care se dovedesc vii (Cela, Antonia, scamatorul). Deznodământul reinstalează concordia (revenirea la echilibru) aparentă între personaje, tipică pentru comedie, complicându-se cu sinuciderea lui Dan, peste care ceilalți trec foarte ușor.

Acțiunea este cea care duce evoluția personajelor spre contrariul a ceea ce-și planificaseră, generând neverosimilul din care se naște comicul. Se ajunge la complicații absurde acceptabile prin convenția teatrală. În casa Corei și a lui Dinu, o parte din invitați este descoperită inertă, iar ceilalți nu manifestă sentimentalisme, ci doar grija de a găsi ei vinovatul, ascunzând autorităților infrațunurile. Ca într-o casă a groazei, scamatorul este descoperit după canapea, Cela și Antonia, pe rând, în birou. Absurde sunt și unele soluții pe care le propun personajele pentru a trece peste situație; Dinu crede că ar fi mai bine, pentru a nu fi nimeni dintre invitați acuzați de crimă, ca Dan să ia cadavrul soției sale (al Celei), să-l ducă în casa lor și să cheme miliția la ei aranjând cadrul în așa fel încât să se poată interpreta totul ca o sinucidere.

Deznodământul este brusc, după crescendoul acțiunii, acțiunea se oprește brusc prin retezarea lui. De la jocul adevărului, se trece la joaca de-a ancheta, mutându-se culpa de la un

<sup>434</sup> Ileana Berlogea, *Teatrul românesc. Teatrul universal. Confluente*, Editura Junimea, Iași, 1983, p. 33.



personaj la altul, constatându-se că alibiurile fiecăruia par suspecte, chiar dacă ei pledează nevinovat. După prima echipă Cora-Antonia, care arătase cât de mult se cutremură o relație, Cela solicită să intre ea cu soțul ei în joc. Din riposta lui Dan, Cela extinde interacțiunea la alte personaje: cu Cora (pentru că îl ajutase pe soțul ei să-i găsească un doctor psihiatru, amintește de relația adulterină a Corei cu un maior neamț) și cu Dinu (care încearcă să ia apărarea soției și este numit parvenit). Incitată de situație, Cela anunță că vrea să intre în joc cu toți cei prezenți, dar este oprită, suspect, prin crimă. Suspendarea jocului, oferă prilej ca, pe rând, personajele să devină anchetatori și anchetați. Cora și Ani îl suspectează pe Dan pe motiv că Cela anunțase că va da în vileag informații grave despre el, în plus, Ani nu a observat la el niciun sentiment de durere la pierderea soției. Și Grig subscrie acuzației celor două personaje, adăugând ca argument suplimentar faptul că Cela vorbise despre căsătoria ei ca și când ar fi devenit dușmani. Dan se disculpă amintindu-le că el a fost singurul care a vrut să sune la miliție și că Cela anunțase că are date incriminatorii despre toți. De la un punct al anchetei, Grig pare asasinul, căci se știa despre el că venise din birou, înainte să se afle de moartea Celei. Găsirea de către Ani a unei statuete pe care era sânge atinge pe Antonia care va interveni de teama de a nu-i fi descoperite amprente, căci în dimineața acelei zile o studiasse din curiozitate. Apare o povestire nouă, a unei umbre pe hol, crezută a asasinului, care se dovedește a fi scamatorul lăsat de toți în debara și care se trezise. Pentru a scăpa ei de acuzația crimei, acceptă să se coalizeze și să declare la miliție că scamatorul, rămas de la petrecere, era vinovatul. După ce fac ordine, atmosfera se detensionează spre calmare totală, Cora aduce vestea despre moartea Antoniei. Ancheta începe pentru a treia oară, dar Dan se împotrivesc să fie declarat scamatorul criminal în serie. În mod surprinzător, scamatorul își revine din starea bahică și povestește cum pregătise el seara pentru petrecere cu două numere de iluzionism, punând Celei și Antoniei în buzunare ora la care să cadă în transă. Era foarte fericit pentru că numărul fusese un succes. Toate personajele îl aplaudă și viața revine la normal în această „lume în descompunere”<sup>435</sup>.

Personajele sunt sustrate din monotonia lor care le crea cadrul propice ascunderii falsității. Rol catalizator dobândește Antonia, prin propunerea jocului adevărului, și scamatorul, prin premeditarea numărului de iluzionism. De ridicolul ce le caracterizează nu sunt conștiente nicio clipă, fapt pentru care se manifestă dezinvolt, acumulând dezaprobări din partea cititorului/spectatorului care se distanțează mereu superior. Refacerea grupului după ce fusese fragmentat de revelațiile permise de jocul adevărului este ridicolă, pregătindu-se să-și reia viața de dinainte. Singurul marcat de situație este Dan care are o înclinație spre disecarea morală a tuturor, ironizată de ceilalți care nu-i văd rostul. O comunitate în care toți se suspectează că ar

---

<sup>435</sup> Michaela Tonitza-Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, Editura Nemira, București, 2004, p. 321.

putea fi criminali și care continuă să fie sudată este monstruoasă. Criza de conștiință a lui Dan în urma căreia demisionase pentru că se autoevaluase ca necorespunzător este urmată de o alta în finalul piesei când decide, prin sinucidere, să nu mai împartă existența cu acel „mediu descompus” [Lovinescu, OCO, p. 19].

Substanța lipsește acestor personaje care urmăresc doar ținte de ordin material, nepreocupate de viața lor interioară dacă se pervertește în acest demers. Toate sunt atinse de carierism, orgoliu și frivolitate și doresc funcții înalte, promovări. Fiecare faptă a lor ilustrează aceeași structură morală, fără surpriză, fără mister. Prin stilizare, personajele reprezintă tipuri umane: Ani și Grig – tipul artistului cabotin, Cora – tipul mijlocitoarei, Dinu – tipul parvenitului, Cela – tipul femeii nefericite în căsnicie, Antonia – tipul ziaristului. Nu intră în nicio tipologie Dan, omul a cărui conștiință îl păstrează treaz și exigent cu sine și ceilalți.

Neintrând nici măcar epidermic în structura lor interioară, aceste personaje conturează o lume angoasantă prin gradul crescând de similitudine, căci cuplurile trec prin mari crize de comunicare, grija principală este aceea de a vâna prin corupție un post bun.

Personajele trăiesc situațiile dramatice ca fiind catastrofice, pentru că nu au acces la specificul comic și la ansamblul piesei pe care cititorul/spectatorul îl știe și-l descoperă pas cu pas. Știind că piesa e comedie, cititorul/spectatorul nu se îngrozește în fața suitei de crime, fiind interesat de rezolvarea dată de dramaturg care este ingenioasă prin implicarea iluzionistului care programase doi din invitați să intre în transă și tot el îi va trezi.

Conflictul creează o rețea complexă din cauza căruia nicio relație nu rămâne neafectată; nici cuplurile nu rezistă, nici indivizii între ei nu mai pot păstra măștile. Își trag unul altuia masca jos, pentru a aduce la vedere chipul grotesc. Fiecare vede defecte doar la ceilalți, considerându-se pe sine exemple de moralitate, conflictul exterior fiind concurat doar în cazul lui Dan de conflict interior. El este singurul care intră în jocul adevărului cu sine și ajunge la a-și conștientiza decăderea. În final, doar conflictul exterior se rezolvă, dar, desigur, în aparență, riscând să irumpă oricând în viitor, în timp ce conflictul interior este ireductibil, încheindu-se dramatic. Conflictul creat prin demascare riscase să anuleze șansele de continuare a ascensiunii lor profesionale prin pierderea suportului celor cărora li se dezvăluiseră defecte sau secrete.

Timpul nu marchează evoluția personajelor, ele sunt la final neschimbate moral și profesional, adică au rămas în sfera ipocriziei și a snobismului, cu suport garantat din partea Corei.

Comicul este categoria estetică principală pe care se construiește piesa *O casă onorabilă*, discrepanța fiind dominantă în realizarea personajelor ca individualitate și grup. Scopul tuturor

este parvenirea și, pentru aceasta, recurg la denunț sau la mijlocitori, fără a fi preocupați să-și obțină statutul râvnit prin muncă cinstită. Personajele sunt dispuse pe două categorii de vârste, cei vârstnici (Cora, Dinu, Cela, Dan, Antonia) și cei tineri (Ani, Grig); ceea ce este mai înfiorător este că cei din urmă perpetuează acest mod de ascensiune, diminuând șansele societății de a se salva moral.

Un bogat conținut fals este ascuns sub un aer de prestață, luat foarte în serios de personajele piesei; niciunul nu este egal cu sine însuși, aparențele lasă în urmă interioritatea meschină. Seriozitatea este o poză care impune personajele acolo unde își doresc, nu neapărat și unde merită. Conduita lor în societate este controlată spre a fi în limitele ireproșabilului, dar, în intimitate, dincolo de „draperiile groase” [Lovinescu, OCO, p. 10], conduita lor este inferioară, rușinoasă pentru specia umană. Nu lipsesc comportamentele lubrice, alcoolul, abandonarea totală viciului, exhibiționismul etc.

Două reprezentări apar în contrast, una superioară, a aparenței, și cealaltă inferioară, a esenței și creează comicul. Cu cât au o viziune pozitivă despre sine, pe care nu o pot susține prin fapte, cu atât piesa generează efectul comic. Profesional, sunt nulități pe care le salvează influența unui prieten (Ani intervine pe lângă Cora pentru a ajunge la un alt teatru, Antonia solicită să fie ajutată de Dinu pentru a ajunge la târgul de mostre) sau al unui soț/soție (pe Dinu îl propulsează ajutorul Corei). Cu cât sunt mai slabi profesional, cu atât mai mare e dependența lor, iar ajutorul oferit declanșează variate forme umile de recunoștință, ceea ce creează un cerc vicios. Nu există valoare nici la cei care cer sprijin pentru a evolua (Ani, Antonia), dar nici la cei care sprijină, fiind în funcții importante (Dinu). Cei care sprijină nu sunt ultima treaptă ierarhică, mai sus de ei, există superiorii lor față de care dezvoltă un comportament umil, condimentat cu plocoane, pentru a obține siguranța socială și eventualitatea unei avansări. Tot sistemul este putred și urmează să intre în colaps. Familial, toți păstrează aparența unor cupluri fericite, dar, la cea mai mică situație dificilă, dizarmonia iese la suprafață. Ani îl umilește pe Grig când nu primește de la el răspunsuri clare, sigure, specifice unui cap de familie, Cela îl disprețuiește pe Dan pentru slăbiciunile lui, nespecificându-le, Cora îi anulează lui Dinu posibilitatea de a se arăta puternic, amintindu-i că avansarea lui profesională i se datorează. Platitudini, și profesionale, și familiale, aceste personaje trăiesc gregar, nedorindu-și să fie excepții sau să conștiințe treze. Se complac în această mizerie morală în care nimeni nu se diferențiază prin puritate.

Între procedeele comice, importante sunt imbroglio și quiproquoul. Imbroglio apare prin jocul adevărului care provoacă distrugerea relațiilor dintre personaje. Pasionați de activități frivole, în ciuda vârstei mature la care se află, jocul adevărului nu le mai aduce, ca celelalte, o

evadare din realitatea care îi apasă prin normele cărora niciunul nu le face față, ci o confruntare cu imaginea lor reală. Nu revelația în raport cu sine este importantă, ci teama că, dezvăluirea le compromite în fața întregii comunități. Nu se declanșează mecanisme interne de a diagnostica și de a porni procesul de însănătoșire morală, ci o frustrare că ceea ce a fost atât de mult timp tăinuit a ieșit la lumină. Consecințele importante nu vor fi la nivelul jocului în sine, la faptul că va câștiga cine aduce cât mai multe secrete rușinoase despre celălalt, ci la nivelul social, familial și profesional. Jocul riscă să schimbe raporturile din realitate, să se piardă avantaje care fuseseră câștigate prin șiretlicuri.

Quiproquoul este cel mai răspândit în această comedie, nu doar la nivelul evident al lui Bosco, luat drept criminalul Celei, când el era, de fapt, un iluzionist care pregătise situația pentru a aduce divertisment suplimentar petrecerii. Quiproquoul este generalizat, căci toate personajele sunt luate drept altceva decât sunt în realitate; invitate toate la petrecerea de revelion organizată de soții Cora și Dinu, personajele au, se crede, un statut respectabil: Ani și Grig sunt luați drept actori tineri, Cora - o foarte bună amfitrioană, Dinu - un om cu o funcție importantă, Antonia - o scenaristă și bună gazetară, Dan - un consilier. Dar quiproquoul cel mai important se referă la faptul că, deși sunt structuri burgheze, personajele întreprind tot ce e necesar pentru a fi luate drept proletare. Se dedau la o viață decadentă, din care nu lipsesc băuturile străine și caviarul.

Comedie, *O casă onorabilă* creează o lume care nu vrea să fie mimetică în raport cu realitatea, ci verosimilă printr-un conținut cu semnificații. Convenția teatrală este prezentă și personajele se supun normelor ce există numai în această lume, susținând iluzia teatrală. Între legile proprii comediei, intră caricaturizarea, realizată prin exagerarea defectelor personajelor ce ating proporții grotesci. Lingușeala pentru obținerea înduplecării Corei este hiperbolizată în comportamentul lui Ani și Grig, snobismul este caricaturizat în momentul în care Cela anunță că nu mai vrea să rămână la petrecere din cauza absenței caviarului, masculinitatea este ridiculizată când, lui Dinu, încercând să se manifeste cu forță virilă, Cora îi suprimă elanul amintindu-i că ea a fost în culisele evoluției lui profesionale, slăbiciunea tuturor le e evidențiată prin faptul că sunt trupește îmbibați în alcool etc.

Onorabilitatea este calitatea la care țin toate personajele, dar tocmai ea le lipsește. Se iluzionează că sunt învăluite într-o aură a onorabilității prin arta disimulării. Dovezile caracterului lor detestabil sunt răspândite pe parcursul întregii piese. Când Grig este bănuit de uciderea Celei, controlat dacă are la el obiectul agresiunii, apare într-o lumină neașteptată: de hoț prin găsierea în buzunar a brichetei de aur a lui Dinu. Cuplul Cora- Dinu își amintește de un prânz la care l-au avut invitat pe Grig și au dispărut tacâmurile de argint, dar atunci, el era

considerat onorabil, și ei s-au gândit la o altă invitată. Dacă de vina de asasin scapă, de cea de hoț nu se mai poate ascunde. Și sticlele de băutură fină, din străinătate, sunt o dovadă a corupției din care cuplul Cora-Dinu trăgeau foloase. Când pregătesc confruntarea cu oamenii poliției pentru a-l incrimina pe scamator, sunt siguri că declarațiile lor false vor fi luate în calcul, pentru că sunt cunoscuți drept oameni onorabili. Toți joacă un „teatru al respectabilității” [Lovinescu, OCO, p. 20] , ajungând să le fie suficientă această spoială și să ia drept adevăr minciuna care-i apăra de ochii celorlalți.

Pragmatismul definește această lume care se orientează după credința că nicio relație nu poate fi inutilă, de la orice cunoștință, se pot obține avantaje atunci când omul este la nevoie.

Se încurajează dependența pentru a obține avantaje pe termen lung; sub aerul prieteniei, Cora are casa deschisă și oferă petreceri luxoase pentru că așteaptă ca cei invitați, la un moment dat, să-i întoarcă, într-un fel sau altul, serviciul.

Această comedie are inclusă ca formă dramatică farsa prin două înscenări, a lui Ani și a scamatorului. Farsa lui Ani este direcționată spre o singură victimă, spre Antonia, sperînd-o că o nouă crimă va avea loc săvârșită de omul cu maca albă ce bântuie prin casă, pentru ca, atunci când e mulțumită de gradul de groază atins de Antonia, să adauge că ea o va ucide chiar ea. Scena se oprește prin dezvăluirea jocului, astfel Antonia își recapătă încrederea în Ani și trece la pază camerei de adevăratul criminal. Farsorul care îi transformă pe toți în victime e scamatorul care va pregăti la intervale diferite două stări de transă pentru a le amuza și verifica modul în care se vor comporta personajele. Comicul creat este buf, cu reacții exagerate ce merg până la nota licențioasă.

Unică în universul său, comedia *O casă onorabilă* are o convenție pe care autorul o stăpânește prin complicațiile absurde care sustrag personajele din monotonia existențială în care învățaseră să-și ascundă falsitatea. Inconștiente de propriul ridicol, personajele comediei sunt lipsite de substanță și atrase doar de interese materiale. Ele își trag unul altuia masca, grotescul fiind validat doar la ceilalți, introspecția neținându-le conștiința trează.

În concluzie, comedia *O casă onorabilă* demonstrează cât de reticentă este ființa umană la adevăr și că fiecare om, supus unei anchete morale, se va dovedi culpabil.

### III.7. Piesele într-un act – exerciții premergătoare

În dramaturgia lui Horia Lovinescu, un loc discret ocupă piesele într-un act (*Oaspetele din faptul serii*, *Elena*, *O întâmplare*, *Și pe strada noastră*, *Revederea*, *Adolescentul*, *Maria*) scrise cu precădere în primul deceniu de activitate din cei trei, fiind un exercițiu pregătitor pentru piesele dense și complexe. Mai mult de jumătate din ele prejudiciază valoarea artistică pentru valoarea ideologică, ilustrând mari conflicte, inclusiv familiale, pentru verificarea autenticității adevărului. În condițiile descoperirii imposturii, nu se manifestă indulgență, recurgându-se la sancțiuni radicale, precum excluderea. Timpul recuperat se întoarce la momente importante ale zidirii noii ideologii: 23 august 1944 și primii ani de după în care se monitoriza asimilarea acesteia. Confruntarea dintre vechi și nou se întâlnește cel mai des, trecutul fiind înfierat în favoarea lumii care este în schimbare. Marele progres al societății pe calea socialismului atrage adepți din toate sferile, industrial, școlar, armat și la orice vârstă, de la copii, adolescenți și vârsta matură, femei și bărbați ca într-o contagiune generalizată a unei noi forme pe care o capătă fericirea.

Diferite sunt *Oaspetele în faptul serii* și *O întâmplare* interesate de un război generic, plasat undeva în vestul Europei ca un fapt ce riscă să irumpă oricând. Textele sunt meditații asupra fragilității echilibrului care a devenit un ideal. Războiul e cadru propice descătușării energiilor negative, ocultării adevărului, distanțând oamenii care se simt conduși de invizibili păpușari învingându-i prin umanitate.

Dificilă este datarea piesei într-un act *Oaspetele în faptul serii*, problema fiind rezolvată indirect prin înregistrările unor critici ai timpului, precum Petre Marin care preciza că, până la *Citadela sfărâmată*, Horia Lovinescu publicase deja *Lumina de la Ulmi* și *Oaspetele în faptul serii*.<sup>436</sup> Conform lui Alin Ștefănuț, într-o notă din *Teatru*, Editura pentru Literatură, București, din 1963, se făcea precizarea clară că textul a fost publicat în 1953<sup>437</sup>.

Despre contextul care a generat scrierea piesei, Horia Lovinescu mărturisea în interviul acordat în 1972, că, lucrând la radio, solicitarea de a crea un montaj pe tema relațiilor germano-franceze l-a ajutat să întocmească un scenariu nou pe care l-a numit *Oaspetele din faptul serii*. Piesa a însemnat pentru Horia Lovinescu o revelație și o încadrare definitivă pe un drum profesional: cel al dramaturgiei. Această piesă este începutul lui Lovinescu și așa se explică

<sup>436</sup> Petre Marin, *Citadela sfărâmată* în *Viața românească*, septembrie 1955, anul VIII, p. 240.

<sup>437</sup> Alin Ștefănuț, *Dramaturgia lui Horia Lovinescu. Explorări ale abisului*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, p. 282.

faptul că multe personaje, situații, sensuri sunt repetate, cu nuanțe suplimentare în piesele următoare, ca și când piesa a fost un exercițiu premergător, o primă manifestare, în miniatură, a creativității, „o creație-matrice”<sup>438</sup>. Prima operă scrisă de Horia Lovinescu nu are particularitățile *Luminii de la Ulmi*, care îi fusese solicitată explicit pentru dezvoltarea repertoriului realist-socialist de la Teatrul Municipal din București. În ea, predomină generalul, simbolul, metafora cu deschiderea ei către meditație. Personajele sunt Bătrânul, Fetița, Fiul, Oaspetele la fel cum regăsim în *Hanul de la răscruce* și *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* același mod de construire al personajelor.

Trecerea de la blazare la optimism este sensul pe care îl propune încurajator dramaturgul cititorului în 1953, când umanitatea se afla într-o prelungită stare de tranziție de la război spre vremuri în care pacea aștepta să răsfețe pe fiecare. Simbolic, ferma în care se desfășoară acțiunea este „la răscrucea războaielor, în gura vrăjmașului” [Lovinescu, T, 1963, p. 102], o lume ce trăiește paroxistic consecințele războiului trecut și, în mod greu de suportat, spaima unei noi posibile irumperi beligerante. Fără să-și fi vindecat suferințele războiului trecut, această umanitate este resemnată în fața noului rău care pare să se nască din pasiunea insașiabilă de putere a unor state. La nivel macrosocial, s-a împământănit deja ideea că spre ființa umană nu mai poate ajunge decât indiferență, manipulare și exploatare. Distanța de aproximativ două decenii dintre cele două războaie mondiale pare că se reduce. Războiul tinde să devină cotidian, perpetuu, cu riscuri ireversibile însă.

Meditație asupra consecințelor războiului pe care Horia Lovinescu l-a cunoscut din plin, fiind între 1939-1944 la o vârstă matură, piesa surprinde, cu duioșie, ieșirea din atmosfera idilică, familială când războiul, cu o cauză străină ființei umane, victimă colaterală, strivește simplitatea vieții patriarhale. Pentru a sugera această idee, dramaturgul se raportează la un imaginar în care se poate identifica realitatea familială a Lovineștilor de la Fălticeni cu chipul mamei, al porțiței, al grădinii cu nuci: „(...) ca înainte de război, când veneam de la universitate în vacanță. Deschideam porțița. Îmi era atât de dor să-i aud scârțâitul! Pe urmă, printre straturile de flori, mama! Și sărutările ei pe obraji! Mama pune masa sub nuc. Era o liniște, se aprindeau stelele...Și nu ne dădeam seama că eram fericiți” [Lovinescu, T, 1963, p. 100]. Fălticeniul era, în 1953, anul scrierii piesei, mort pentru familia Lovinescu, iar nostalgia dramaturgului este împrumutată discursului Bătrânului: „Casa asta așa pustie cum e, în care ați crescut, în care a murit mama și...și eu chiar, și tot ce e în jur, pomii pe care i-am sădit, vitele pe care le-am crescut...” [Lovinescu, T, 1963, p. 101].

---

<sup>438</sup> Alin Ștefănuț, *Dramaturgia lui Horia Lovinescu. Explorări ale abisului*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, p. 289.

Războiul care a trecut a lăsat urme puternice peste care cei ce i-au supraviețuit nu reușesc să treacă sau nici nu mai încearcă. Bătrânul promovează atitudinea pozitivă, a speranței, dar Fiul se simte secătuit de handicapul dobândit. Sărăcia, sterilitatea pământului, schilodirea, moartea sunt semnele că războiul a fost pe acolo, dar, deși s-au stins focurile lui, el continuă să ucidă. Și se sting, zilnic, sufletește, spiritual, oameni ca Fiul Bătrânului. Suferința lor e fără sfârșit, dar călăul nu este reperat nicio clipă, ceea ce face drama și mai halucinantă. Nu se precizează binele pe care-l aduce războiul, dar e sigur că el vine cu un alai de traume. În lumea modernă, expunerea în război este supusă unui proces de analiză de cel care merge la luptă, de cel care supraviețuiește, dar și de cel care a trecut în lumea umbrelor. De acolo, însă cel ucis pentru o cauză a unui superior care nu a făcut tot ce a putut pentru a-l proteja, se întoarce și plânge dojenitor: „Mătușa Félicité spune că atunci când e lună plină, jos pe câmp, unde erau fortificații, se adună toți soldații morți și plâng, și se vaietă” [Lovinescu, T, 1963, p. 93].

Trăind într-un astfel de univers traumatizat de un război și amenințat de altul, omul își pierde forța de a visa, de a dori să evolueze moral, singurul sens al existenței părănd a fi anonimul și iminența morții: „De fapt, tragi, tragi la jug, nu te uiți nici în dreapta, nici în stânga, mergi tot înainte și, într-o zi, vezi că ai ajuns la capăt, ca un bou la capătul arăturii. Îngenunchi și te culci pentru totdeauna. Asta e viața!” [Lovinescu, T, 1963, p. 94].

Trăind în această atmosferă care se abandonează morții, nici Fetița, care are, pentru câteva momente, înclinație sănătoasă spre joc, nu mai poate să se păstreze în tărâmul seninătății: „Aud ceva ca o apă mare, care vine și trece pe lângă mine. Nu vreau să mai stau ca o schiloadă pe mal! Într-o zi, o să mă arunc în apa aceea, să mă ia și pe mine cu ea” [Lovinescu, T, 1963, p. 94].

Un sentiment al abandonului universal îl împinge pe Fiu să-și piardă credința în Dumnezeu, să mărturisească ateismul convenabil realismului-socialist: „Cu Dumnezeu, am încheiat de mult socotelile. De când s-a făcut noapte în mine, Dumnezeul în care m-ați învățat să cred s-a topit, s-a prefăcut în fum. Există doar două adevăruri, tată: viața și bezna, moartea. Încolo, nimic. Niciun scamator deasupra lor care să le împace. Când ai murit, nu mai poți crede în Dumnezeu.” [Lovinescu, T, 1963, p. 96].

Încurajarea pentru a lupta cu războiul care s-a cuibărit în inima Fiului vine de la Bătrân care nu seamănă celorlalți tați din dramaturgia lovinesciană; nădejdea este cuvântul cu putere transfiguratoare pe care îl va oferi ca dar Fiului și-l va asigura că el însuși simte în inima sa o forță, o credință că vor ieși din acea zonă de graniță, conflictuală, spre echilibru.

Prizonieri ai unei lumi ostile, căzând inevitabil în capcanele ei, cu răni pe care nu le pot accepta, eroii lui Horia Lovinescu își revin după ce se produce momentul de maximă



confruntare cu elementul declanșator al dramei, situație posibilă prin amintire. Fiul va retrăi absurdul situației în urma căreia a devenit orb, evocând cu voce tare și fiind completat chiar de călăul său, ajuns fortuit peste timp chiar la el acasă. Povestirea, ce crește gradat tensiunea celor doi, îl ajută pe Fiu, luptător în 1940, să înțeleagă și pe adversarul german pe care groaza de război l-a însoțit mereu în acea experiență. Sila față de acea formă de atrocitate a lui Hans care a plecat din rândurile fraților săi pentru a trece linia, la francezi, vrând să lege o alianță care să facă imposibilă o revenire a războiului, îl umanizează și-l determină pe Fiu să renunțe la ură și deznădejde și să se vindece. „Acum, ne întâlnim iar, tot ca să luptăm, însă împreună. Împotriva celor care ar vrea să ne ucidem din nou. În loc să ne privim cu ură, n-ar fi mai bine să ne spunem: „prietene”? În loc să îndreptăm țevile armelor unii împotriva altora, n-ar fi mai bine să simțim căldura umerilor noștri alăturați?” [Lovinescu, T, 1963, p. 106]. În momentul confirmării statutului de transfug al lui Hans, care a riscat plecând de la ai săi pentru a se uni, în numele păcii, cu adversarii din războiul anterior, Fiul se luminează, capătă, brusc, încredere în ființa umană și se îndreaptă spre a consfinți legământul de prietenie pe care să nu o mai lase atenuată de iubitorii de putere.

În felul acesta, piesa a surprins, într-un act, surpriza pe care o poate oferi destinul chiar și atunci când pare că nimic nu se mai poate întâmpla în sens benefic. Oaspetele în faptul serii este mesagerul nesperat al păcii în care umanitatea trebuie să creadă, fiecare fiind chemat să devină un Hans, care să se împotrivescă propriului lider atunci când rațiunile luptei în care-și angajează poporul sunt absurde sau ridicole.

*Elena*, a doua piesă într-un act, era scrisă de Horia Lovinescu în anul în care dramaturgul Horia Lovinescu își înregistra oficial adeziunea la comunism în Congresul Scriitorilor, fiind unul din cei 51 de membri<sup>439</sup>, alături de Dumitru Almaș, Al. Andrițoiu, Ticu Archip, A. E. Bacansky, G. Bacovia, Camil Baltazar, Maria Banuș, Eugen Barbu, Ury Benador, Radu Boureanu, Scarlat Calimachi, Eusebiu Camilar, Vladimir Colin, Nicolae Deleanu, Mihail Davidoglu, Laurențiu Fulga, Mihnea Gheorghiu, C. Ignătescu, Ștefan Iureș, Gica Iuteș, Eugen Jebeleanu, Al. Kirițescu<sup>440</sup> etc.

Piesa are slăbiciunile tipice cauzate de formula realismului-socialist: antagonismul omul nou – burghezul, lupta dintre prezent și trecut etc.

În centrul piesei, se află personajul feminin ce anticipează pe Iulia din *Surorile Boga* și Olga din *Revederea*. Iulia fusese trădată de Ghighi Mirescu, iar Olga, de Matei, destine pe care

<sup>439</sup> Eugen Simion, *Cronologia vieții literare românești*, vol. VII, 1956-1957, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2011, p. 93.

<sup>440</sup> Ibidem, p. 84.

le pregătește Elena ce va suferi din cauza lui Andrei care greșește impardonabil prin faptul că îi ascunde statutul de om căsătorit. Aflând, într-un final, Elena se simte jignită și se izolează în provincie pentru a uita, ceea ce îi reușește un timp, dar, la un moment-dat, fostul iubit ajunge în provincie și sentimentele, crezute îngropate, sunt răscolite și cer o nouă reevaluare.

Elena va învăța să renunțe la fericirea personală și-și va însuși, ca principiu, fericirea generală, intrând în lupta de salvare a regiunii de epidemie.

Andrei întruchipează omul egoist, care îi tratează pe ceilalți ca mijloace în scopul devenirii sale, iar Elena este omul care prețuiește valoarea celor din jurul ei. De aici, Andrei nu judecă în termeni de culpă, nu se știe călău, în timp ce Elena dezvoltă un sistem foarte sensibil de interacțiune cu ceilalți pentru a fi doar sprijin, dar este, în același timp, hipersensibilă și în ceea ce privește consecințele acțiunilor celorlalți asupra ei.

Elena a trăit mereu în conflict cu trecutul în care s-a simțit desconsiderată și revederea era necesară pentru a spune iar un nu răspicat al femeii care a dovedit că este independentă. Acțiunea a avut în ea o violență necesară pentru ca Elena să se poată desprinde de trecut, de un eșec viitor. Acela a fost un moment de redefinire a sinelui, un moment de ieșire de pe un drum pe care îl credea sigur, promițător, presărat cu fericire. A trebuit să accepte că s-a înșelat și că a fost înșelată. Ieșirea din condiția de femeie trădată o ajută să-și păstreze imaginea demnă.

Cel mai important va fi pentru Elena, la un moment-dat, să se dedice celorlalți, chiar dacă situația este creată artificial, fiind evident caracterul propagandistic al piesei. Această deficiență, Alin Ștefănuț a numit-o „umanism fără om, (...) un umanism din care este sustrasă însăși esența”<sup>441</sup>.

Publicată în 1958, *O întâmplare* se eliberează, într-o oarecare măsură, de obligativitatea de a susține ideologicul, afirmând componenta morală. După ce sentimentele au adunat suficiente probe acuzatoare, în condiții de război, când un trădător este un pericol major pentru colectivitate, trebuie o mobilizare promptă și sângeroasă și îndreptățită. O mamă care își ucide fiul este morală într-un astfel de ambient al morții, în care asocierea cu dușmanul nu este de natură politică, ci urmărește pedepsirea indirectă a celor apropiați pentru indiferența și discriminarea cu care l-au tratat. Oswald este fiul născut cocoșat, pe care mama nu-l poate iubi cu totul fiind acaparată de adulterul soțului. Mama își păstrează răceala față de acest fiu care-i amintește de trădarea tatălui lui și propagă tuturor un comportament indiferent. Mai dureros pentru Oswald este faptul că pentru fratele său geamăn, Peter, mama găsisese afecțiuni și

<sup>441</sup> Alin Ștefănuț, *Dramaturgia lui Horia Lovinescu. Explorări ale abisului*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, p. 144.

susținere, care-i oferiseră o cu totul altă viață. Confruntat cu această diferențiere, Oswald va dezvolta un complex de inferioritate, din care răutatea și dorința de răzbunare se vor camufla sub un comportament discret. Izbucnirea războiului este pentru fratele stigmatizat prilej de a folosi inamicul pentru a face ceea ce el nu îndrăznește: nemții îl vor ucide pe Peter pentru că fuseseră informați de Oswald că lipise afișe împotriva lor. Liniștirea lui se produce dacă suferința este îndreptată și asupra comunității care îl tratase mereu ca pe un tânăr hidos; de aceea, începuse procesul de răzbunare, până la Peter, cu alte 15 denunțuri.

Oswald, după ce acționase pentru a îndepărta rivalul din familie, pe cel care capta toate laudele, se îngrijește de imaginea sa și întreprinde gesturi generoase, dar nimeni nu se poate încrede în el, ceea ce îl descurajează profund. Va propune Christei să-i acopere el polița pe care o avea Mătușa pentru cumpărarea casei, dar fata se teme că în spatele acestei inițiative se ascunde pierderea independenței ei.

Autor moral al morții fratelui său, Oswald vrea să devină stăpân al familiei lui, cerând, prin vicleșug, ca și averea fratelui lui să-i fie trecută în testament. În plus, încearcă să seducă și pe iubita fratelui. Nimic însă nu-i va reuși, căci imoralitatea trebuie stopată.

În drumul blocării evoluției sale, intervin frații fierari și propria incapacitate de a duce la bun sfârșit minciuna: îl va da drept vinovat al morții fratelui său pe Holger, mutul satului, care, se va afla la timp, murise cu două săptămâni înaintea lui Peter.

Impresionează portretul personajelor feminine, atât Christa, fidelă celui decedat, chiar dacă rămâne vulnerabilă material, cât și Mama care, deși se simțea vinovată față de Oswald, nu îl poate ierta pentru faptele extreme. Ea a fost cea care i-a dat viață, tot ea e cea care oprește existența traumatizantă a fiului care nu se poate, prin nimic, echilibra. Viața și moartea pot veni din același izvor. Fără să fi comis el vreo culpă, este victima disprețului și respingerii toată viața, ajungând un personaj tragic, dar nu are puterea de a ține urâtenia doar pentru fizic, o lasă să-i invadeze și psihicul. De aici, se naște culpa sa, la fel de impardonabilă ca cea a Mamei și a societății.

Piesa *Și pe strada noastră* (1959) a reapărut, în 1978, cu titlul *Picu* pentru Cântarea României.

Evocarea este obiectivul principal al textului pentru ca cititorii să nu uite niciodată marea confruntare de forțe externe și interne în baza căreia comunismul a venit la putere. Slujirea partidului de către Horia Lovinescu era un gest pe care trebuia să-l întreprindă constant, repetabil și, de aceea, dramaturgul a căzut în repetiție și prin această piesă.

Fenomenul extins al înlăturării burgheziei este centrul textului, înregistrând și dezaprobarea conaționalilor, dar și cea a rușilor bolșevici: „Gata, acum, s-a terminat cu boierii” [Lovinescu, ȘPSN, p. 19].

23 august 1944 își găsește o transfigurare artistică în această piesă ce reunește personaje cu nivel social și percepție diferite asupra vieții în casa unei boieroaiice. Având putere de reprezentare, personajele se confruntă cu istoria, dau un răspuns la noua situație politică ce se întrevede, unele sunt demne, altele denotă un model de eroism. Timpul istoric înregistrat nu mai are răbdare, puterea nouă ce vine strivește rămășițele trecutului, iar adepții ei devin personaje de prim rang.

Piesa depune mult efort să compromită clasa disprețuită de comuniști și să arate meritele susținătorilor partidului care-și găsea un mare protector extern în 1944. Se obține un produs incert, o pseudoliteratură, evaluată peste timp, dar primită cu girul cenzurii în comunism.

Două tipologii sunt transpuse pentru a reda lumea în schimbare în momentul armistițiului: burghezii, de partea nemților, și oamenii simpli, de partea rușilor.

Burghezia este întrupată de Olimpia, Mandache și Gigel, ridicoli prin frica de a muri și de a pierde averea ce le parazitează orice comportament. Olimpia, burgheză ce fuge din Iași la București, displace prin lipsa de umanitate de care dă dovadă când este solicitată să ia în mașina ei o fetiță suferindă, pe motiv că nu poate renunța la nimic din ceea ce înseamnă agoniseala ei de o viață. Întreaga casă este securizată, cu obiecte ascunse în lăzi sub nuci, pentru ca nimic să nu ajungă la dușmanii ruși. Discursul față de slujnică, Marița, se îndulcește doar când este solicitată protecția casei boieroaiice cu orice preț. Fuga ei va fi inutilă, nemții, aliații lor, îi vor prăda și vor reveni acasă înspăimântați. Va cere celor care se vor adăposti în casa ei pentru a ține piept nemților și pentru a proteja înaintarea rușilor să nu mai tragă pentru că li se va răspunde cu foc ce-i va afecta fațada casei. În condițiile în care fiecare glonț tras împotriva nemților era o victorie, Olimpia suferea că nemții, în loc să nimerească în luptătorii români și să se încheie lupta, nimereau în pereții casei ei. Filantropia nu este o calitate a burgheziei care strivește pe copiii celor săraci, dar își apără excesiv, ridicol, aproape, pe copiii ei, cum sunt secvențele în care Olimpia îl ajută pe Gigel cu zahăr și apă, pentru că era palid, în defavoarea lui Axinte care fusese împușcat grav.

Mandache este un negustor bogat a cărui imagine suferă din cauza fricii când se retrag nemții și se apropie rușii. Pentru a se salva, el caută, laș, pivnița casei Olimpiei, temându-se, că acolo unde se afla el, cad toate bombele.

Spaima burgheziei de ruși este, într-un fel, îndreptățită, căci ajungând în România ar fi instituit ideea egalității, a confiscării averilor, așa cum făcuseră bolșevicii și în Rusia lui 1917.

Comunistul pe care-l propune această piesă este cel mai autentic, e cel care a intuit, potrivit preferinței realismului-socialist, validitatea și reușita Partidului Muncitoresc Român încă din epoca interbelică. Alexandru, tatăl lui Picu, fusese arestat de prin 1935 și era eliberat după nouă ani. Jertfa comunistului era totală, își lăsase, din convingere, și familia în urmă pentru a înfrunta sistemul capitalist. Era dispus să moară în bătălia aceea, căci noua țară era liberă. Mai mult, acest comunist are urmaș la fel de atașat partidului, chiar dacă nu el l-a învățat „frumusețea” ideologiei, ci o descoperă el singur, trăind fără tatăl său de la patru ani. „La ruși, toți îs boieri” e deviza care l-a sedus pe Picu ce urmărește, riscând mult, să pună mâna pe un pistol german, căci cu acest însemn putea să demonstreze rușilor că e de partea lor.

Lupta este aprinsă din partea comuniștilor, dar, la un moment-dat, burghezii încearcă o deturnare a luptei spre o alianță cu nemții, promițându-le eventuale avantaje. Într-un moment de neatenție, Olimpia se aruncă la fereastră și flutură o batistă, dar este oprită de Soldat. În această confruntare, Soldatul este împușcat, iar locul lui la fereastră este preluat de Alexandru și Picu.

Comuniștii luptă cu mare dăruire, vorbesc despre tot ce le garantează partidul: pământuri, copiii, chiar orfani, vor putea deveni ce vor dori, vor dispărea boierii etc.

O conversație despre familie începe care, de la un punct, nu mai arată o deplină înțelegere, dar tocmai lipsa de precizie (Picu mărturisește că numele familiei sale nu este Leca, ci Ștefănescu.) va aduce împlinirea visului marelui luptător comunist Alexandru Leca: de a-și ține fiul în brațe înainte să moară pentru partid. Comunistul adevărat este fericit să moară descoperindu-și urmașul: „când unul cade...altul îi ia locul și treaba merge înainte” [Lovinescu, ȘPSN, p. 35].

Dramatismul este artificial, eroul Alexandru cere, înainte să moară, să fie dus în fața ferestrei să vadă sărbătoarea care începe „și pe strada noastră” [Lovinescu, ȘPSN, p. 36].

Dincolo de dramatismul pe care piesa vrea să-l redea momentului întoarcerii armelor împotriva nemților, există și momente comice, precum cel în care Olimpia, femeia puternică, volubilă, se predă copilului care apare înarmat (Picu), crezând că e un rus, promițându-i orice din casă.

Apărută în 1962 [Lovinescu, T, 1963, p. 318], *Revederea* este a unsprezecea piesă în care dramaturgul reduce valoarea artistică pentru a reconfirma sprijinul acordat de comunism

societății românești, printr-o analiză comparativă între momentul instalării lui și cei aproape douăzeci de ani ce trecuseră.

Continuând să se inspire din sfera literaturii sovietice<sup>442</sup>, mediul industrial este prezentat ca un nou paradis al femeilor, în care orice neîncredere se transformă în forță. Acolo unde se căleşte fierul, în furnale și turnătorii, femeia româncă devine pivot al societății. Olga și Irina sunt urmașe demne ale Mariei Comșa din *Lumina de la Ulmi*, sunt competitive, lupta lor nu este strict una personală, ci e bucuria de a participa la marele proces de afirmare a industriei române în luptă cu cea capitalistă. Spiritul activ, de emulație continuă să se afirme disprețuitor față de tot ce se desfășoară în Occident; comunismul le creează context pentru a simți că, prin energia lor, participă la înfăptuiri mărețe, epocale prin care ies din existența anodină de până în epoca interbelică: „Ni se părea că ducem viața cea mai obișnuită din lume și, când colo... Numai eu ce-am văzut ieșind din pământ: două termocentrale, o fabrică de ciment și, acum, gigantul ăsta industrial! E ceva pasionant, zău, decât să te plictisești luni de zile între cer și apă pentru a ajunge, ca eroii lui Maugham, într-o insulă pustie, unde un european neurastenic bea whisky, clănțanind din dinți de malarie” [Lovinescu, T, 1963, p. 320].

Romantismul nu mai învăluie feminitatea în grație și spiritualitate, în aspirația spre absolut, ci o transformă în parte integrantă a spațiilor industriale, fiind numită cu mare respect „omul șantierului”.

Din evoluția femeii comuniste, dispăre sprijinul masculin ce este, în această piesă, elementul perturbator, o ispită superficială a ascensiunii ei pe drumul dezvoltării personale și industriale. Iubirea, dacă nu are jurământul politic depus și conduita conformă, nu poate fi validată. De aceea, personajele feminine creează o coaliție și se susțin, exclud intrusul politic și, independente, sunt suficiente noii lumi. Emascularia personajelor masculine este exemplară, din punctul lor de vedere, dar neverosimilă, pentru lectura de după 1989. Minciuna, slăbiciunea, perseverența în abateri morale, de la codul comunist sunt aspecte ce atrag atenția și trezesc un sistem sensibil de respingere.

Comunismul încurajează emanciparea femeilor prin programe de școlarizare, chiar la vârste înaintate și le ajută să iasă de sub tutela seculară a soților burghezi. Nicio piedică nu le stă în cale: nici matematica, nici costurile educației etc., totul a fost continuu depășit.

Proletarul din preajma lui 1960 nu seamănă cu cel de dinainte de 1944: condiții sigure de muncă, programul de opt ore, remunerația mulțumitoare, posibilitatea de a obține funcții pe merite, chiar și pentru femei.

---

<sup>442</sup> Horia Lovinescu, *Între prieteni în Scânteia*, anul XXXII, nr. 5687, 20 octombrie 1962, p. 3.

Lupta pentru eliberarea proletariatului e cea care i-a schimbat viața; fată de la țară, Olga, a ieșit, înainte de 1944, de la serviciu, și a fost prinsă într-o manifestație organizată de comuniștii aflați atunci în ilegalitate. Intrând în masa de protestatari, s-a simțit eliberată când a putut să strige: „Jos fasciștii!”. Singurătatea ei s-a disipat brusc, găsind în comuniști apărătorii cauzei ei și a celorlalți muncitori. Iubirea va fi o experiență care va demonstra că are puterea de a sfida normele politice, dar doar pentru un an. Tatăl iubitului ei, Matei, avocat, va interveni ca povestea celor doi să se dizolve și va fi de acord să-i fie înrolat fiul în Cehoslovacia. Plecarea lui Matei este urmată de ani de așteptare, deși războiul se încheiase, ea spera că iubitul ei ar putea oricând reveni. Își crește copilul în spiritul respectului față de tatăl plecat pe front și este ajutată, tot timpul, de partid.

Revederea dintre cei doi se produce după aproximativ 15 ani și este, inițial, percepută diferit de cei doi: ca șansă de refacere a cuplului, pentru Olga, ca mijloc de corupere a celui care conducea ancheta în care el era inculpat. Niciunul nu va obține ce dorește: Olga nu va deveni, alături de fiul ei și Matei, familia mult visată, pentru că descoperă slăbiciunea bărbatului pe care-l iubise și pentru care își sacrificase întreaga viață, iar Matei nu poate schimba cursul judecății și compromiterii sale pentru că Olga este incoruptibilă când este vorba de aplicarea legilor comunismului.

Piesa promovează tipul comunismului, după cum se observă din analiza destinului celor doi: Olga a devenit, din muncitoarea de la țară, ingineră, și este robustă, optimistă și tânără, în timp ce Matei, s-a strecurat, a corupt sistemul de mai multe ori și a ajuns să se simtă bătrân. Femeia comunistă este mai puternică prin domesticirea sensibilității, prin spiritul practic și prin renunțarea la visuri. De aici, ea se ține departe de marile probleme ale vieții.

Speranța a fost călăuzitoare pentru fiul de burghez, a luptat pentru ieșirea societății române din sfera de dominare a burgheziei („Recitam versuri din Rimbaud – și nu din cele mai bune - mă visam luând cu asalt Bastiliile și tufileam pe capul regelui boneta roșie. Îmi simțeam sub haină umeri de Hercule, ca în tablourile ăluia...Băncilă. Doream să (...) văd tremurând în fața privirii mele crunte lumea întreagă, dar, mai cu seamă, pe tata, de care îmi era cumplit de frică” [Lovinescu, T, 1963, p. 336]), dar, când burghezia a fost îndepărtată, nu a mai știut cum să judece. Transpunerea în realitate a aspirațiilor lui, care coincideau cu cele ale proletarilor, a fost un moment șocant, căci a înțeles că îi afectează clasa din care provine în mod profund: „Știi că părinții mei locuiesc într-o singură cameră și trăiesc din pensii? Iar eu, de zece ani, îmi irotesc viața pe șantier?” [Lovinescu, T, 1963, p. 335]). Așadar, Matei nu reușise să ducă la bun sfârșit revoluția, se oprise când înțeleșese că împlinirea ei înseamnă pierderea avantajelor materiale de către burghezie. Scepticismul l-a oprit și l-a reapropiat de cei ai săi,

nemaiparticipând la „crucificarea” [Lovinescu, T, 1963, p. 336]) burgheziei, ci căutând căi de sabotare a acțiunilor comuniste. Coruperea Olgăi este imposibilă pentru că: „(...) timpul compromisului a trecut. Lumea e sătulă de necinste și de minciună. Ba a făcut și un pas mai departe. E sătulă de slăbiciune” [Lovinescu, T, 1963, p. 337]).

Lumea comunistă a adus schimbări importante și cei care nu le-au înțeles sensul, cei ce s-au împotrivit suferă și se simt respinși: „M-a depășit viața” [Lovinescu, T, 1963, p. 338].

Oamenilor le este teamă de schimbări și, mai ales, de cei ce îi schimbă, intuind intenții insidioase. Partidul este conturat ca un mare reformator al ființei umane, intervenind atât de fin, încât nu există suferință, ci doar plăcere: „Și tu ești aceeași, și totuși alt om. Dar, ciudat, eu te recunosc. Cine a putut să te schimbe atât și să te lase totuși nealterată?” [Lovinescu, T, 1963, p. 338].

Revederea celor doi eroi, Olga și Matei, este, așadar, e reevaluare a celor două tipologii umane într-un text scris cu intenții veninoase față de apărătorii burgheziei. Comunistul este omul progresului, demn, în timp ce burghezul este parazitul ce trebuie strivit, ba chiar el se inculpă cu privire la grotescul caracterului.

În *Gazeta literară*, din 1964, a fost publicat textul piesei *Adolescentul* în care inocența cade pradă lașității și minciunii. Comunismul se dorea tablă de legi și pentru miezul familiei românești de după 1944. Credința oarbă în demnitatea imaginii parentale este demontată de istoria lui Dinu care învață necesitatea verificării suspicioase a fiecărui om care trebuie să confirme prin vorbe și fapte statutul de comunist. Dragostea, de orice natură, poate provoca erori grave și suferințe pe măsură. Orice sprijin riscă să devină neadecvat și chiar ridicol. Ca Picu din *...Și pe strada noastră*, și Dinu are, despre tatăl său, o imagine aureolată, doar că Picu nu îl va cunoaște niciodată pe tatăl său și va putea să se aibă sentimente puternice de atașament față de cel care, neapărând, se conturează la nivelul idealului. Confruntarea cu realitatea înseamnă expunere la o situație care îl îndepărtează de ideal și-l apropie de o imagine respingătoare: cea a omului slab, temător și expulzat de comunism.

Credința în comunism poate fi mai puternică la generația tânără decât la cea matură, fiind un aspect prin care se solicită activarea unei stări de alertă, dar, pe de altă parte, textul devine un mod de a amplasa noua generație pe șina strâmtă a noii ideologii.

Schimbându-se roata istoriei și ajungând la putere comuniștii, condiția de fiu de comunist oferă, în societate, un statut aparte pe care Dinu îl caută și luptă să-l apere. Salvarea imaginii tatălui, pe care-l crede imaculat, dar pe care toți îl știu decăzut, este înduioșătoare atâta timp cât el sacrifică prietenii vechi, conflicte cu reprezentanții școlii etc. Cum altădată statutul de fiu de



boier aducea respect, după 1944, statutul de fiu de comunist este înălțător. Așa cum comuniștii sunt firi care nu acceptă nedreptatea și o sancționează și Dinu, cu orice preț, va intra într-o situație conflictuală, va fi exmatriculat, trăind periculos, în numele unei idei. El a crezut tot timpul că tatăl său a fost eronat dezonorat și luptă să apere imaginea lui. Va fi vocea care va striga adevărul, altfel, nu mai are încredere în sistem. Zbaterea adolescentului capătă proporții majore, urmărind să afirme că tatăl său era victima unei manevre inițiate de cineva rău intenționat. Dar, în timp ce membrii familiei se simt rușinați și se retrag, Dinu se aprinde și se exteriorizează pentru că nu știe adevărul. Mama, văzând la ce cote crește nemulțumirea fiului, decide să-l roage pe soțul ei să-i spună lui Dinu adevărul. Tatăl va povesti istoria de șantier cu stratagema contabilului, care furase bani, dar îl va da vinovat pe prietenul tatălui lui Dinu. Tatăl lui Dinu, deși știa cine era impostorul, nu a anunțat la timp forul superior și Grigoriu va fi acuzat și se va îmbolnăvi. Târziu, Tatăl va trimite scrisoare anonimă și îl va salva pe Grigoriu, dar colegii vor fi nemulțumiți de întârzierea provocată de teama că fusese amenințat că-și va pierde slujba. Fiul este, într-adevăr, dezamăgit să știe că tatăl său a lăsat nevinovat să sufere pentru a-și păstra el locul de muncă. Ca un judecător, Dinu este aspru cu tatăl pentru că, în timp ce el îl crezuse inocent, el era călăul adevărului. Dinu își reproșează că a putut să greșească, evaluând prin prisma afectului și prin diminuarea rațiunii.

Luciditatea și verticalitatea vor fi valori ale noii generații care va crește în spiritul comunismului chiar și când mediul familial este viciat, cu autoritatea în criză.

Ultima piesă din seria celor într-un act, *Maria*, dovedește că Horia Lovinescu le-a cultivat strict pentru a suplimenta dramaturgiei române lucrările închinat realismului-socialist. O dramă familială are la bază o încălcare gravă a unor norme ale comunismului: povestea unui adulter este reglată printr-un fals comunism pentru a obține avantaje. Soțul-intrus este înlăturat printr-un vicleșug din viața femeii ce-și dorește alt iubit: este expus riscului de a fi ucis de nemți, fiind prezentat ca susținător al rușilor, pentru a potoli pofta de a ucide a nemților care vin în casa celor doi. Soția, aflată în compania amantului, se declară apărătoare a nemților și, pentru că a predat inamicul, sunt cruțați. Ei scapă, astfel, din ghearele nemților și, tot prin vicleșug, scapă și când vin rușii. Atunci, vor spune că cel ucis de nemți a împușcat alți nemți înainte să fie ucis pentru a deschide linia de înaintare a rușilor. Pentru că rușii devin stăpânii românilor după 1944, povestea este răsplătită de partidul care iubește pe cei care le-au înlesnit venirea la putere. Cel ucis devine erou și familia lui are avantaje extraordinare, soția ocupând funcția de director într-o instituție.

O impostură în timpuri de mare zbucium s-ar fi crezut că nu poate fi descoperită, dar piesa vrea să demonstreze că partidul își are oamenii lui iubitori de adevăr care caută să fie totul

corect și să se pedepsească farsorii. Suspiciunea este starea pe care vrea să o trezească între membrii familiei comuniste, o stare de mutuală îndoială pentru a verifica nu doar prezentul, ci și trecutul comunist al fiecăruia. Fiecare familie ar trebui să fie stăpânită de „dihonie” [Lovinescu, M, p. 8] pentru a fi, pe lângă sistemul oficial de monitorizare a fiecărui membru al partidului, un sistem paralel, foarte eficient, de descoperire a sabotajilor. Comunismul solicita prudență și suprimarea oricărei emoții între membrii familiei care putea deveni elementul în baza căruia unii să fie orbiți și să nu poată apăra prompt partidul.

Cu orice preț, chiar acela de a-ți pierde un părinte, piesa urmărește demersurile unei tinere de a verifica acțiunile mamei sale de la 1944 preț de un deceniu. Cu migala unui detectiv, ea acumulează date care duc la un proces de demitizare în familie, considerat, însă, util pentru bunul mers al partidului. Fiica reține ambivalența mamei care avea pentru serviciu o apariție sobră, iar, pentru timpul liber, haine extravagante, căsătoria ei foarte grăbită după război, reamintirea cu orice prilej a evenimentului în care fostul soț a murit ca un erou apărând venirea rușilor, trimiterea copiilor ei la internat departe de oraș etc. Pe Maria, o surprinde că, de la un timp, deși mama ei și tatăl vitreg erau comuniști activi, în taină, vorbeau urât despre partid. Ea află de existența unui bun prieten al tatălui ei, combatant chiar în acea seară de 24 august 1944 de la care află că lucrurile au fost altfel decât le povestise mama lor. Moartea tatălui lor fusese o strategie prin care cei doi amanți au dorit să scape de soțul nedorit, de care Neli voia să divorțeze, având, la vremea aceea, deja, înaintate actele de divorț. Crezând că marele război poate acoperi războaiele minore, îndrăgostiții, ca niște criminali, exploatează ambientul violent pentru a scăpa altfel de soțul nedorit: îl oferă pradă nemților ca fiind susținător al rușilor. Fiica, știind aceste informații, va crea un cadru propice, reunind pe toți membrii familiei și va mărturisi tot ce a aflat. Adevărul, odată rostit, permite copiilor crescuți în minciună să ia distanță de mediul imund.

Două atitudini sunt prezentate: cea a fiului indiferent la trecutul familial (Andrei) și cea a fiicei preocupată să știe și să apere icoana tatălui comunist (Maria).

Maria amintește de Dinu din *Adolescentul* prin „excesul de puritate” [Lovinescu, M, P. 18] a imaginii parentale, doar că aici chiar a fost îndreptățită pasiunea urmașului. Luptând pentru dreptate, Maria spune adevărul despre condițiile morții tatălui său și dă jos masca mamei ei, dincolo de care se afla „obrazul de burghez cel mai hidos” [Lovinescu, M, p. 20] pe care îl văzuse ea.

Scrisoarea care elucidează totul evocă portretul tatălui ei ca fiind un idealist care nu găsea ideilor și faptele potrivite. Este, într-un fel, un omagiu, dar și o sancțiune. De aceea, fiicei celui

mort i se dă un sfat, ținând cont de vremurile noi, în care comunismul nu mai este în ilegalitate: să fie comunistă, dar să nu uite să fie om.

Familia este ambientul plecărilor, al rupturilor de matrice pentru că legi morale și comuniste fundamentale sunt încălcate. Tinerii sunt firi mature ce reprezintă generația viitoare imposibil de înșelat. Formele de existență burgheză, prelungite sub diferite strategii, nu pot fi triumfătoare. Firi cameleonice, burghezii nu au cum să joace rolul de comuniști până la capăt. Obțin funcții importante (Neli de director, Trandafirescu de artist emerit), dar le vor pierde tocmai prin nesocotința acordată comuniștilor. Disprețuiesc nivelul de inteligență și vigilență al comuniștilor și ajung să piardă totul. Piesa este, astfel, un avertisment pentru impostorii burghezi care credeau că pot duce, la nesfârșit, în eroare partidul.

Lumea aceasta viciată va dispărea pentru că noua generație nu poate trăi fără să cunoască adevărul, pentru că prezentul comunist își face un program din cercetarea amănunțită a trecutului. Intrarea în trecut pentru o nouă reevaluare se dovedește rodnică, pentru că se declanșează spargerea zidurilor cu care burghezii își tănuiau intențiile.

La 26 de ani de la 23 august 1944, se propunea între români o stare generală de insecuritate, de neîncredere pentru a garanta partidului stabilitatea mult visată.

În concluzie, texte modeste, cu evident scop propagandistic, piesele într-un act ale lui Horia Lovinescu sunt eforturi artistice fără ecou. Ele denotă o preocupare pentru verificarea autenticității condiției de comunist a personajelor. Sunt simptomatice pentru convingerea pe care o avea sistemul comunist privitoare la disimularea ce era răspândită la nivel național, iar dramaturgul le creează pentru a atrage atenția cititorilor și spectatorilor care trăiau cameleonic să-și perfecționeze metoda (de disimulare).

## CAPITOLUL IV. RECEPTAREA ÎN EPOCĂ ȘI DUPĂ 1989 A DRAMATURGIEI LUI HORIA LOVINESCU. TEXT ȘI SPECTACOL.

### IV.1. Aspecte preliminare: când textul devine spectacol

Considerat mare dramaturg, Horia Lovinescu devenea un autor dificil când textele sale ajungeau în etapa de lucru a colectivelor teatrale din capitală și din țară pentru viitoarele montări, multe dintre ele fiind apreciate doar pentru că marcau premiera absolută a textului în cauză.

Particularitatea acestui studiu care dorește să surprindă esența reprezentațiilor teatrale ale lui Horia Lovinescu are în vedere faptul că a trebuit să se apeleze la cronicile realizate imediat după spectacole.

Între autorii de texte dramatice, Horia Lovinescu a trecut drept un scriitor important ale cărui texte nu ar fi putut aduce decât reușite pe scenă. Unele texte au încununat munca teatrelor cu succes la baza căruia s-a aflat și fidelitatea viziunii regizorale și a interpretării actorilor față de text (*Ultima cursă*). Au existat însă și surprize, chiar din partea unor regizori consacrați. Unele spectacole (*Petru Rareș sau Loțiitorul*) nu au reușit să fie la înălțimea ideatică a textului, strivind ideile și aducând pe scenă doar acțiunea, concretul naturalist ceea ce nu fusese în intenția regiei. În mod excepțional, s-a înregistrat revenirea la același text pentru un nou spectacol de către același regizor (Sorana Coroamă) ce a găsit mai târziu calea spre succes prin colaborarea cu autorul care a fost dispus să intervină adaptându-l pentru scenă.

Reluările erau foarte importante pentru dramaturg care putea să afle percepția contemporanilor despre opera sa, rezistența la trecerea timpului, sperând să cunoască montări și după apusul său. În aceste reluări, regizorii, ținând cont de dinamica vieții sociale și politice, interveneau pentru a da un aer proaspăt operei, integrând-o în problemele spectatorilor care se schimbaseră față de momentul scrierii ei. Astfel, autorul era uneori salvat de la uitare prin montări care propuneau schimbarea centrului de greutate dramatic față de textul original. Regizorii i-au fost sprijin pentru a păstra în atenția vieții culturale textele, mai ales pentru spectatorii tineri confrunțați cu alte evenimente socio-politice. Dacă unele reluări au fost catalogate ca succese, altele au dezamăgit, generând rezultate artistice mai slabe decât premiera.

Montările unor texte nu au fost deloc lipsite de mari dificultăți pentru regizori. Intră în această categorie textele cerebrale (*Hanul de la răscruce*), cu dialoguri ample și inserții filosofice care țin departe tocmai acțiunea indispensabilă unui spectacol obișnuit. Acolo unde textul a fost prea abstract, regizorul a trebuit să umple scena cu mijloacele scenice, sunete și lumini, nereușind să păstreze ideile la suprafața spectacolului. Ținând mult să captiveze spectatorul, regizorul a uitat de valoarea artistică, de arta pură și a ratat „scena stilizatoare”<sup>443</sup> a expresionismului, aplecându-se spre scena iluzionistă a teatrului naturalist.

S-a aplicat inconstant „tehnica semnificatoare”<sup>444</sup>, întreruptă de formele facile de montare ale tehnicii imitative, considerată utilă spectatorului din popor.

Și la texte care sunt departe de formula parabolei, s-au întâmpinat dificultăți de montare, regia ajutând părți ale textului considerate mai slabe. Astfel, textele lui Horia Lovinescu au găsit în persoana unor regizori personalități sincer interesate să intre în spiritul textului, să faciliteze legături acolo unde textul este văduvit de ele, întocmai cum preciza C. Hagemann.

Deși aceste piese, considerate a se plia mai ușor montării scenice, au câștigat un număr mai mare de teatre, inclusiv din provincie, care s-au angajat în a le monta (*Omul care...*), regizorii nu au reușit să le găsească ritmul potrivit, îngăduind un ritm lent al spectacolelor, diferit de cel al textului.

Destinul unor spectacole după textele lui Horia Lovinescu a cunoscut eșecul din cauza interpretării, dând, peste timp, dreptate opiniei lui Gordon Craig ce considera „iritantă”<sup>445</sup> problema actorilor. Uneori, tehnica interioară nestăpânită de unii actori a dus la interpretări superficiale ratând spectacolele, nerealizând personalitatea adâncă a personajelor (*Autobiografie*), alteleori, tehnica interioară în interpretarea promovată de Tairov este considerată ca având puterea de a evidenția calitățile textului; de aceea, actorii din spectacolele pe texte de Horia Lovinescu (*Citadela sfărâmată*) care nu căutau succes prin efecte superficiale erau apreciați. S-a întâmplat ca rolul principal neasumat corespunzător să pună în dificultate pe actorii care au avut de susținut roluri secundare.

Piesele cu mare încărcătură simbolică au avut cel mai mult de suferit în montarea scenică, de multe ori, determinând ezitări ale regizorilor contemporani de a le integra în proiectele lor artistice. Textele complexe au fost, în unele cazuri, literă de lege pentru actorii de pe scenă, dar nu au izbutit să înalțe jocul la nivelul poetic ținut de autor. Sensul deplin al replicilor, unitatea jocului între actori nu s-a produs, chiar dacă fidelitatea față de text a fost călăuzitoare (*Și eu am*

---

<sup>443</sup> Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 167.

<sup>444</sup> Ibidem, p. 149.

<sup>445</sup> Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 150.

*fost în Arcadia*). Insuccesul unor astfel de spectacole a venit și de la o greșită înțelegere din partea regizorilor, care nu au găsit calea de a crea o coeziune adevărată între actori, așa cum recomanda Hagemann.

Solicitanți pentru actori și regizori, piesele lui Horia Lovinescu puteau însemna pierderea prestigiului de către un colectiv artistic. Regizorii, preîntâmpinând un posibil eșec, căutau să intervină asupra textelor nescenice, dar, cu tot efortul lor, rezultatul continua să fie tot negativ. Conduși de texte greoaie și adaptări încărcate, actorii intrau și ei în acest naufragiu colectiv, cum s-a întâmplat cu spectacolul realizat pe textul *Paradisul*.

Multe spectacole realizate pe texte ale lui Horia Lovinescu au adus ca noutate pe scenă elemente din cinematografie care au alterat grav ritmul spectacolului, demonstrând că imperativul lui Gordon Craig de a înlătura celelalte arte din teatru este just.

Unele spectacole cunoșteau succesul după un număr impresionant de reprezentări, ca urmare a faptului că regizorul și autorul se solidarizau în urmărire, după fiecare spectacol, ce trebuia îndreptat, lucrând permanent și ajustând până ce marele angrenaj artistic devenea funcțional (*Karamazovii* de la reprezentația 78 intra în lista reușitelor dramaturgice, păstrând energia de la premieră, dar dobândind profunzime).

Eșecurile montărilor unor texte nu au fost puse pe seama regiei, scenografiei sau actorilor, ci pe seama autorului recomandându-i-se să țină cont, atunci când creează, de caracterul pliabil la montarea scenică, posibil dacă s-ar recurge la o sintetizare. A existat o declarată inapetență a unor texte pentru dramatizare, astfel că regizori care nu au intuit acest aspect s-au întâlnit cu eșecul (*Patima fără sfârșit*), în timp ce alții au intervenit compensând carențele textului și au cunoscut succesul (*Febre*), demonstrând că e greșită ideea lui Gémier potrivit căreia textul trebuie considerat legea scenei și că regizorul are voie să depășească intențiile autorului (*O casă onorabilă*).

De-a lungul a trei decenii, operele lui Horia Lovinescu au cunoscut dramatizări succesive marcate de înnoire; de la spectacolele cu amprentă patetică, specifică teatrului romantic, amintind de verismul italian, impus artei spectacolului imediat după instalarea puterii comuniste, s-a trecut la spectacole cu emoție controlată.

În evaluarea reprezentărilor teatrale ale textelor lui Horia Lovinescu, foarte rar apare criteriul legat de decor, valoarea plastică a spectacolului impusă de Meiningen nefiind un reper fundamental. Puținele montări de care au beneficiat piesele sale istorice, ce s-ar fi pliat pe verismul istoric sau naturalism, nu au beneficiat de succes, excepție făcând montarea

expresionistă a piesei *Negru și roșu* care a evitat iluzia realistă, printr-un decor care căuta esențele.

În concluzie, teatrele din epoca postbelică, deși erau obligate să primească spre montare piesele autorilor contemporani agreeți de forurile politice, au găsit dificile textele lui Horia Lovinescu a căror tehnică dramatică se dovedea într-un grad neașteptat refractară la a deveni spectacole. Drama autorului se dovedea dublă: pe lângă intervenția în culisele creației care-i diminuă din originalitate, nici nu izbutea să-și vadă piesele jucate pe scenele țării, ceea ce era sinonim cu anularea identității sale artistice.

## **IV.2. Receptarea dramaturgiei lui Horia Lovinescu în epocă în revista „Teatrul”, în cronici teatrale/reviste de specialitate, în istorii literare. Text și spectacol**

Piesa *Lumina de la Ulmi* este publicată, pentru prima dată, în 1953, în numărul din iunie al publicației *Viața românească*<sup>446</sup> și este montată, în premieră absolută, în 1954, pe scena Teatrului Municipal din București. Intră repede în lista „lucrărilor deosebit de valoroase realizate în 1953”<sup>447</sup>, astfel că a fost distinsă cu premiul Clasa a II-a, în valoare de 25.000 de lei, după cum aflăm din *România liberă*, la 13 noiembrie 1954.

Criticii literari întâmpinau textul cu entuziasmul celor care simțeau că au câștigat un nou nume în rândul tot mai sărăcit al dramaturgilor de după prigoana comunistă. Din discursul lor, nu lipsea, pe lângă aprecierea față de înregimentarea textului în realismul socialist, sancțiunea pentru abateri de la calea recomandată oficial, sancțiune, la rândul, ei, temperată de avertismentele înțeleghătoare ale altor critici. Mărturie pentru această stare de fapt stau articolele publicate imediat după apariția piesei și după reprezentarea ei scenică.

Andrei Băleanu, în *Scânteia tineretului*, își dispune articolul, închinat piesei de debut a lui Horia Lovinescu, în laude triumfătoare, de tip comunist, ținute în frâu de reproșuri legate de pierderea legăturii cu realitatea politică, percepută ca foarte evoluată. Râvnind să demonstreze zelul total față de partid, criticul Andrei Băleanu concluziona: „Deși are unele inegalități, *Lumina de la Ulmi*, prin calitățile sale, reprezintă un succes al dramaturgiei noastre în plin progres”<sup>448</sup>.

<sup>446</sup> Horia Lovinescu, *Lumina de la Ulmi* în *Viața românească*, anul VI – iunie, 1953, p. 24-90.

<sup>447</sup> *Acordarea Premiului de Stat al R.P.R. pentru lucrările deosebit de valoroase realizate în anul 1953 în România liberă*, anul XII, nr. 3145, 13 noiembrie 1954, p. 3.

<sup>448</sup> Andrei Băleanu, *Horia Lovinescu: Lumina de la Ulmi*, în *Scânteia tineretului*, 1 aprilie 1954, p. 2.

În dreptul calităților piesei, Andrei Băleanu enumeră capacitatea acesteia de a aborda o „temă dificilă și cu totul nouă”<sup>449</sup>, cea a condiției artistului în noua lume instalată imediat după 23 august 1944, luptând „împotriva încercărilor dușmănoase de clasă de a promova formalismul, concepția burgheză despre artă”.<sup>450</sup> Marele merit al textului, considera Andrei Băleanu, era de a atrage atenția că domeniul literaturii este la fel de încercat ca cel politic, pentru că burghezia, văzută prin ochii comuniștilor, lupta, prin toate mijloacele, să păstreze tutela și în literatură, promovându-se ca cea mai valoroasă clasă socială. Lupta de clasă era, potrivit piesei lui Horia Lovinescu, extinsă, în literatură, prin sabotajul ideologic. Autorul articolului din *Scânteia tineretului* sintetizează faptul că piesa acestui „începător”<sup>451</sup> a declanșat „vii discuții”<sup>452</sup>, ca urmare a credinței unor critici că sabotajul ideologic n-ar mai prezenta, în 1953, un pericol real pentru scriitorii progresiști, care mergeau pe drumul realismului socialist. O operă despre un dușman inexistent li se părea acelora inutilă, nu și lui Andrei Băleanu care împărtășea viziunea neîncrezătoare a dramaturgului față de burghezie, apreciind că: „piesa ajută pe scriitori și pe toți oamenii muncii să-și întărească vigilența, să înțeleagă și să ocolească primejdia pierderii simțului revoluționar, a căderii în apolitism – și de aici – în brațele dușmanului de clasă”<sup>453</sup>.

În măsura în care apără interesele partidului, personajele sunt promovate ca modele, atenție deosebită trezind și personajele care întruchiează luptători anticomuniști. Piesa propune o creionare cu totul nouă a dușmanilor de clasă, apreciată de Andrei Băleanu ca fiind „un succes al dramaturgiei noastre”<sup>454</sup> prin renunțarea la acțiunea naivă și copilărească a acestora, riscând să slăbească spiritul prevăzător al cititorului sau spectatorului. Realitatea demonstrase contrariul și literatura trebuia să o reflecte întocmai; viclenia dușmanului era redată prin personajul Baziliade, învins doar prin mobilizarea oamenilor muncii, a partizanilor comuniștilor și prin tăria morală a Mariei Comșa. Alice intra în aceeași sferă a dușmanului de clasă, dar cu aparențe solide pentru a-l atrage de partea forțelor decadente pe Emil Comșa.

„Femeie fatală”, fină intelectuală burgheză, deșteaptă cât să descopere punctele slabe ale lui Comșa, nu-i propune deschis lui Emil Comșa să renege valorile comunismului. Prin viclenie, laudându-i talentul lui Comșa și asigurându-l că evoluează în direcția artistică potrivită, ea are o singură țintă: să trezească stilul artistic ce îl consacrase înainte de venirea comuniștilor, numit depreciativ de cei de la putere, în epocă, stil formalist. Ea include, în

<sup>449</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>450</sup> Andrei Băleanu, *Horia Lovinescu: Lumina de la Ulmi*, în *Scânteia tineretului*, 1 aprilie 1954, p. 2.

<sup>451</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>452</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>453</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>454</sup> Ibidem, p. 2.



discursul său, pentru a fi cât mai convingătoare, idei care aparțin esteticii marxiste, dar doar pentru a adormi vigilența celui intrat, de puțin timp, în slujba apărării comunismului. De asemenea, ea pledează și pentru apolitism, ca mijloc de îndepărtare a celorlalți, deja înregimentați în comunism, de această sferă și, eventual, de recuperarea lor în rândurile artei burgheze. Caricatura este revanșardă când devine mod de construire a celor „doi escroci ai condeiului, epave ale vechii <<literaturi>> decadente, javre ramolite, care nu mai sunt în stare să muște, ei se consolează lătrând și așteptând <<vremuri mai bune>>”<sup>455</sup>. Criticul comunist garantează că „descompunerea lor morală pe care o afișează fără rușine, lăcomia și lingușirile ridicole, frazeologia eroi-comică de intelectuali din rezistență prin care speră să ciupească măcar un oscior de ros din partea <<cercurilor de afară>>, spoiala lor de cultură cosmopolită, stârnesc râsul disprețuitor al spectatorilor”<sup>456</sup>.

Piedicile în eliberarea din „mlaștina formalistă”<sup>457</sup> sunt reprezentate, potrivit criticului, de seria de defecte care îl caracterizează, la început, pe Emil Comșa: vanitatea, înfumurarea în fața succesului, reticența la recomandările membrilor editurii, ale colegilor de la Uniunea Scriitorilor și ale soției, încântarea în fața laudelor aduse de Alice pentru opera lui interbelică.

Scriitorul din această piesă încalcă, cel puțin la început, în mod dirijat, multe din normele comunismului, accentuând un imperativ comunist care acționa ca o condamnare pentru artiștii timpului, adepții ai libertății cugetului și anume obligativitatea de a exista o strânsă legătură a scriitorului între munca sa literară și viața personală. E importantă succesiunea de abateri de la un mod de viață disciplinat de comunism: izolarea lui Comșa de muncitorii de la Ulmi, de membrii Uniunii Scriitorilor, abandonarea în viața de noapte a restaurantelor de lux, acceptarea prieteniei cu forțele reacționare, respingerea vieții familiale tihnite. Prin toate acestea, dramaturgul surprinde rătăcirea lui Comșa atât din punct de vedere literar, cât și politic, de care profită inamicii comunismului. Prin orbirea eroului, se reamintește, prin posibilitățile oferite de literatură, directiva comunistă care interzicea scriitorului să se retragă în turnul de fildeș, obligându-l să se implice în viața socială.

Personajul pe deplin pozitiv, în spiritul comunismului, este Maria Comșa, „imaginea luminoasă și adânc umană a femeii comuniste, cu o mare frumusețe morală, o adevărată tovarășă de viață care suferă pentru greșelile lui Comșa, se zbate și luptă pentru îndreptarea soțului ei, pentru victoria dragostei lor. Simți tot timpul că pentru ea soarta lui Comșa, îndreptarea lui, e o chestiune de viață, că fiecare vorbă pe care i-o spune este cu adevărat ruptă

---

<sup>455</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>456</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>457</sup> Ibidem, p. 2.

din inima ei, că îngrijorarea, durerea sau disperarea ce o stăpânesc în diferite momente ale piesei sunt sentimente care străbat întreaga ei ființă.”<sup>458</sup>

Pe lângă aceste plusuri ale textului, Andrei Băleanu supune atenției ceea ce consideră el că ar contrazice direcțiile realismului socialist: o oarecare inconsecvență în construirea personajului principal. Direcția spre care se îndreaptă Emil Comșa este a unui om credincios politic, dar, la un moment dat, „în unele scene, se comportă ciudat, neverosimil, de parcă n-ar fi el, ci alt personaj înzestrat cu alte trăsături de caracter”<sup>459</sup>. De exemplu, criticul afirmă că dramaturgul se contrazice când creează scena în care Comșa discută cu Nițescu, un dușman al partidului, despre romanul său, în condițiile în care, în rest, dramaturgul, observa criticul, a accentuat intransigența lui Comșa.

Un alt mare minus al piesei constatat de Andrei Băleanu vizează revenirea pe calea comunismului ce ar fi necesitat o anumită confruntarea dintre protagonist și dușmani: „Această parte a conflictului este însă complet ratată”<sup>460</sup>. I se reproșează lui Horia Lovinescu faptul că a surprins „palid și schematic”<sup>461</sup> elementele înaintate din rândurile scriitorilor care ar fi trebuit să-l ajute pe Comșa să se salveze din mrejele formalismului. Un exemplu este dat prin Negulescu, pe care, deși dramaturgul îl creează ca un apărător al ideilor comuniste, apare rar pe scenă și, în puținele apariții, nu este angajat de dramaturg în situații puternice, capabile să dezamorseze conflictul. Mai mult, dramaturgul îl extrage mai devreme sau îl aduce mai târziu în scenă când ceva important se întâmplă, ca atunci când Negulescu nu poate vorbi cu Emil Comșa despre romanul său pentru că el revine în București exact când Comșa pleca la Sinaia, iar, când Negulescu vine să-l anunțe pe Comșa despre adevărul referitor la Alice, Comșa îl aflase cu câteva minute înainte. Astfel, potrivit lui Andrei Băleanu „un erou dramatic care fuge de conflict, nu-și poate dezvălui, în fața spectatorilor, fondul său sufletesc și rămâne o umbră pe scenă”<sup>462</sup>.

Apreciată, în ciuda acestor două mari observații, drept o piesă „cu succes”<sup>463</sup>, *Lumina de la Ulmi* a fost propusă spre dezbateri culturale naționale, într-o „analiză făcută cu dragoste și cu obiectivitate, fără vreo poziție preconcepută” ce ar fi putut fi „plină de învățăminte atât pentru autor, cât și pentru public”<sup>464</sup>.

<sup>458</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>459</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>460</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>461</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>462</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>463</sup> Andrei Băleanu, *Horia Lovinescu: Lumina de la Ulmi*, în *Scânteia tineretului*, 1 aprilie 1954, p. 2.

<sup>464</sup> Ibidem, p. 2.

La puțin timp după această încurajare, Dan Deșliu, în oficiosul comunismului, *Scânteia*, la 30 mai 1954, evidențiază calitatea piesei *Lumina de la Ulmi* de a înfățișa viața scriitorilor din acele vremuri, preocupați să creeze o „literatură militantă, legată de popor, care să exprime în imagini de mare putere artistică adevărul despre viața oamenilor simpli, să contribuie la educarea lor în spiritul socialismului”<sup>465</sup>. Viața scriitorilor este conturată de Horia Lovinescu, potrivit lui Dan Deșliu, luând „forme dramatice”<sup>466</sup> confruntându-se și ea cu vechiul din literatură, cu estetica decadentă, cu apolitismul și înstrăinarea de popor.

Nu lipsesc, nici la acest critic, sancțiunile legate de piesă, toate făcându-se, potrivit *Cronologiei vieții literare românești*, prin „repetarea obsesivă a unor enunțuri cu valoare doctrinară, în care noile reguli ale artei și ale literaturii își află temeiurile, firesc, în narațiunile politice legitimizează: <<Lupta de idei – indiferent dacă este vorba de idei politice sau estetice – nu se desfășoară în vid. Ea are o bază materială care este, în principal, lupta dintre forțe cu interese opuse, antagoniste; această luptă este dusă pe plan internațional de clase sociale concrete, a căror existență, prezență și intervenție activă nu depind de cinstea sau de bunele intenții ale scriitorului; deși, firește, de claritatea și maturitatea ideologică a scriitorului, de legătura lui cu poporul, de vigilența lui depinde care anume influențe și tendințe se vor manifesta în opera lui. În *Lumina de la Ulmi*, se vede limpede că ambele tabere - atât poporul muncitor, cât și dușmanii săi – sunt viu interesate de calea pe care se dezvoltă literatura, scriitorii; ele intervin în luptă. Poporul muncitor intervine deschis prin rolul îndrumător al exponentului său – partidul; în piesă, interesele poporului muncitor, ale partidului sunt exprimate de scriitorii și criticii înaintați>>”<sup>467</sup>.

Pentru că mulți critici îl acuzau pe Horia Lovinescu, la momentul debutului, din cauza unor nereușite în a aplica total formula realismului socialist, că ar fi „purtător al ideologiei burgheze”<sup>468</sup>, Dan Deșliu intervenea solicitând înțelegere și îi încredința că dramaturgul a renunțat, prin *Lumina de la Ulmi*, la subiectivitate, că a înțeles, după cum e construit textul, că „se mișcă nu într-un parc cu trandafiri, ci pe un câmp de luptă socială, că de atitudinea sa și de simțul său de răspundere depinde măsura în care dă un ajutor devotat și real poporului muncitor”<sup>469</sup>.

<sup>465</sup> Dan Deșliu, *Lumina de la Ulmi - piesă de Horia Lovinescu*, în *Scânteia*, 30 mai 1954, p. 2.

<sup>466</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>467</sup> Eugen Simion, *Cronologia vieții literare românești*, VI, 1954-1955, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2011, p. 93.

<sup>468</sup> Ibidem, p. 93.

<sup>469</sup> Ibidem, p. 93.

Debutul absolut al lui Horia Lovinescu pe scena teatrului românesc s-a produs cu piesa *Lumina de la Ulmi* care s-a jucat „cu succes”<sup>470</sup>, pe 23 decembrie 1953<sup>471</sup>, la Teatrul Municipal. Despre acest eveniment important pentru dramaturgia românească, dar și pentru autor, pentru că marca schimbarea lui radicală în sfera literaturii, avea să scrie Andrei Băleanu, în *Scânteia tineretului* din 1 aprilie 1954. Se aduceau laude directorului acestui teatru, Lucia Sturza Bulandra, care a încuviințat promovarea piesei unui debutant, devenind un exemplu de urmat pentru toți administratorii de teatre românești, aflate atunci sub unica tutelă comunistă.

Textul a fost montat de regizorul Dan Nasta și a beneficiat de interpretarea lui Fory Eterle și a lui Beate Fredanov, care au adus pe scenă atmosfera reclamată de comuniști și, mai mult, potrivit autorului articolului, „au salvat uneori slăbiciunile textului”<sup>472</sup>. Emil Comșa, interpretat de Fory Eterle, este foarte apropiat de spectatorul care îl vede, pe scenă, înțelegându-și greșeala, în timp ce Beate Fredanov „a evitat în mod just sentimentalismul unor efuziuni amoroase, dulcele, cât și rigiditatea seacă a unor predici morale”<sup>473</sup>. Imaginea dușmanilor de clasă scapă de schematism prin interpretarea, considerată valoroasă, a lui Nely Sterian (Alice) și a lui Toma Dumitriu (Baziliade).

Chiar dacă, în mare, este un spectacol bine încheiat, are și câteva minusuri care, se crede, au apărut pe scenă din cauza orientării greșite a actorului St. Ciubotărașu (scriitorul Nedelcu) de către regia spectacolului, la fel cum și N. Mavrodin (Preda) insistă pe caracterul lozincard al unor replici spunându-le cu patimă, cu gesturi exagerate, „cu pumnii strânși și tăind aerul cu mâna de parcă ar vorbi la miting”<sup>474</sup>.

După 1989, mai precis în 2001, spectacolul montat la Teatrul Municipal în 1953, pe textul *Lumina de la Ulmi* de Horia Lovinescu, este apreciat de Ioan Stanomir drept „o nouă victorie simbolică asupra lumii burgheze”<sup>475</sup>, care a ajutat pe autor să readucă numele Lovineștilor înapoi în spațiul literar, chiar dacă el își pierduse aura de libertate. Spectacolul marchează, potrivit lui Ioan Stanomir, o pierdere, pentru lumea veche și valoroasă de altădată, a unui reprezentant aflat la început de drum și un câștig pentru lumea nouă. Noul partizan al dramaturgiei comuniste nu va fi constant pe acest drum, se va dovedi „un intrus, un marginal a cărui conduită e încă suspectă, capabil de a suferi apoi o metamorfoză secundă”<sup>476</sup>. Criticul

<sup>470</sup> Andrei Băleanu, *Horia Lovinescu: Lumina de la Ulmi*, în *Scânteia tineretului*, 1 aprilie 1954, p. 2.

<sup>471</sup> Eugen Simion, *Dicționarul general al literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, București, L/O, București, 2006, p. 103.

<sup>472</sup> Andrei Băleanu, *Horia Lovinescu: Lumina de la Ulmi*, în *Scânteia tineretului*, 1 aprilie 1954, p. 2.

<sup>473</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>474</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>475</sup> Ioan Stanomir, *Rătăcirile tânărului Lovinescu*, în *Observator Cultural*, nr. 53, 27.02.-05.03, 2001, p. 9.

<sup>476</sup> Ibidem, p. 9.

literar, ținând cont de întreaga literatură a lui Horia Lovinescu, observă șovăielile dramaturgului, el însuși un Emil Comșa, „un Ulise care și-a pierdut drumul spre Itaca”<sup>477</sup>.

Montată doar pe scena Teatrului Municipal din București, imediat după scrierea ei, piesa nu va intra niciodată după 1989 în repertoriul vreunui teatru românesc, respingere ce explică dorința radicală a artei de a întrerupe orice legătură cu trecutul politic ce a maltratată conștiința din cele cu potențial artistic european.

În anul 1955, a treia piesă proaspăt publicată a lui Horia Lovinescu, *Citadela sfărâmată*, era întâmpinată de Petre Marin, în *Viața românească*, în mod entuziast și cu speranța că va fi capabilă să înfrunte trecerea timpului. Era considerată o piesă superioară, având potențialul de a „face o contra-parte la *Lumina de la Ulmi*”<sup>478</sup>. Intra în patrimoniul literaturii realiste socialiste, fiind validată prin premiul Clasa a II-a, în valoare de 25 000 lei<sup>479</sup>.

Piesa conserva, într-o anumită măsură, problematica intelectualului și a familiei burgheze, având legături puternice cu biografia dramaturgului, primind chiar titlul de „alegorie a familiei Lovinescu”<sup>480</sup>. El însuși declara despre eroul cel mai dificil, cel mai greu de subordonat al piesei: „Matei sunt eu, mă recunosc critic în el de multe ori, te vezi ca în niște oglinzi paralele care-ți reflectă aspecte diferite ale propriei tale personalități”<sup>481</sup>. O uimea, în sens negativ, pe Monica Lovinescu pentru că, în această nouă piesă a acceptat să-și descrie familia „din perspectiva realismului socialist”, „după un editorial din *Scânteia*”<sup>482</sup>.

Plasând acțiunea, inițial, în plină dictatură fascistă, iar, mai apoi, după eliberare, piesa este apreciată drept „o bună monografie dramatică a clasei burgheze în decădere”<sup>483</sup>, „o mică arcă a lui Noe”<sup>484</sup>. Criticul contemporan considera că intenția dramaturgului fusese, prin această a treia piesă a sa (a doua fiind o piesă într-un act, *Oaspetele din faptul serii*, 1955), să surprindă colapsul inevitabil al familiei burgheze, exploatarea cea mai violentă pe care a avut-o poporul român. În apărarea sa, Petre Marin aducea mărturisirea dramaturgului făcută în ziarul *Steagul roșu*, nr. 247, 14 ianuarie 1955, pagina 2: „M-am străduit să urmăresc în piesă acest proces de destrămarea acelor care refuză orbește să priceapă inevitabilitatea mersului înainte

<sup>477</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>478</sup> Petre Marin, *Citadela sfărâmată* în *Viața românească*, septembrie 1955, anul VIII, p. 240.

<sup>479</sup> *România liberă, Acordarea Premiului de Stat al republicii Populare Române pentru lucrările deosebit de valoroase din domeniul literaturii și artei, științei și invențiilor realizate în anul 1955*, Anul XV, nr. 3868, 16 martie 1957, p. 1.

<sup>480</sup> Florian Saiu, *Horia, comunistul familiei Lovinescu – povestea celui mai important dramaturg al epocii roșii*, 4 septembrie 2018, <https://evz.ro/horia-comunistul-familiei-lovinescu.html/2?v=347635>

<sup>481</sup> Eugen Dimitriu, *Lovineștii*, Editura Spiru Haret, Iași, 2001, p. 103.

<sup>482</sup> Doina Jela, *Această dragoste care ne leagă. Reconstituirea unui asasinat*, Editura Humanitas, București, 1998, p. 242.

<sup>483</sup> Petre Marin, *Citadela sfărâmată* în *Viața românească*, septembrie 1955, anul VIII, p. 240.

<sup>484</sup> Ibidem, p. 240.

al istoriei, așezându-se pe poziții dușmănoase, precum și procesul de reabilitare și de salvare al celor care în urma unei revizuirii de valori, pășesc alături de întreg poporul spre o lume nouă”.<sup>485</sup>

Autorul articolului *Citadela sfărâmată* din *Viața românească* atrage atenția asupra modului în care sunt construite cele două personaje ce evoluează, la început, complementar și, în final, în opoziție: frații Dragomirescu, Petru și Matei.

Petru este eroul din această „citadelă” pentru că trece printr-o aventură ce risca să-l piardă, dar găsește, în cele din urmă, calea spre valorile noii lumi. Fără să intuiască, la început, mediocritatea și lipsa de orizont a burgheziei din care provine, se dedică unor planuri în care mentor îi este fratele mai mare, Matei. De la acesta, își va însuși otrăvitoarea adeziune a multor tineri din Europa celui de-al doilea Război Mondial, pentru care imboldul fascist „vivere pericolozamente” însemna ieșire din prozaismul vieții burgheze. Imposibil de acceptat de către comuniști era preocuparea pentru individualism, verificarea sinelui prin experiențe din care riscul era căutat în mod gratuit, fără a fi pus în slujba unicului ideal măreț, considerat, atunci, de cei de la putere, și anume, partidul. Angajamentul lui este desconsiderat de criticul Petre Marin, modelat de spiritul comunist: „Îl vedem în plină criză de afirmare a personalității, făcând opoziție întregii familii, apărând delirul experiențelor fără finalitate, numai din pură curiozitate, din orgoliul de a se închipui altfel decât este (<<Eu sunt altfel>>).”<sup>486</sup>. Malițiozitatea comunistă virusează evaluarea evoluției lui Petru de către autorul studiului care afirmă ca îndreptățită orbirea lui Petru ce s-a angajat pe frontul antirusesc: „Autorul a procedat bine înfățișându-l pe Petru în iureșul donchijotesc al aventurii”<sup>487</sup>. Ca un aspru și insensibil evaluator, Petre Marin lansează ideea că tocmai orbirea, urmare a aderării la o filozofie greșită, îi va aduce o nesperată luminare lui Petru, înțelegerea faptului că Matei i-a fost un Pygmalion neiscusit. O adevărată cumpănă va trece Petru, înălțându-se, potrivit concepției comuniste, spre forțele înaintate ale societății, printr-o revoluție morală ce-l va transforma într-un om nou, capabil să abandoneze burghezia originară.

Pentru Matei, Petre Marin folosește multe din invectivele permise într-un studiu critic; el este un tip de dușman de clasă, altul decât sabotorii industriali și literari creați în *Lumina de la Ulmi*, un plăsmuitor de miraje, un personaj care vrea să deturneze vlăstarele societății spre filozofia riscului. El, potrivit aceluiași autor de studiu, „se alcoolizează și hamletizează banal asupra existenței”<sup>488</sup>, aspiră la statutul de Pygmalion al fratelui mai mic.

<sup>485</sup> Ibidem, p. 233.

<sup>486</sup> Petre Marin, *Citadela sfărâmată* în *Viața românească*, septembrie 1955, anul VIII, p. 236.

<sup>487</sup> Ibidem, p. 236.

<sup>488</sup> Petre Marin, *Citadela sfărâmată* în *Viața românească*, septembrie 1955, anul VIII, p. 234.

În privința gestului sinuciderii, criticul comunist nu-i apreciază ca satisfăcătoare motivația: Matei nu poate accepta noua ordine socială și retragerea sa de pe scena vieții este soluția sa facilă: „Intrat în conflict cu noua realitate socială, o realitate care precipită descompunerea corpurilor bolnave, Matei refuză să priceapă inevitabilitatea mersului înainte al istoriei și linia caracterului său se va frânge brusc, eroul sfârșind prin sinucidere”<sup>489</sup>. Criticul nu validează ca îndreptățit gestul sinuciderii lui Matei pentru că a intrat în conflict cu noua ordine socială și politică. Eroul nu are puterea de a surprinde „imaginea tipică a intelectualului fascist, ci, mai degrabă, a unui inadaptabil, cu o vagă aureolă de martir, care ar inspira compasiune”<sup>490</sup>.

În același an, Traian Șelmaru, în *Scânteia*, încerca o analiză aceleiași piese, scoțându-i în evidență, cu instrumentarul comunist, plusurile și minusurile.

Piesa este considerată o reușită pentru că a demonstrat că, de sub ruinele „citadelei”, „se deschid drumuri de salvare” celor care rezonază cu ideologia comunistă, precum Petru, Irina, Dan și Bunica. Accentuând conflictul dintre lumea veche, a burgheziei, și lumea nouă, a comuniștilor, cum nu o mai făcuse nimeni până atunci în dramaturgie, *Citadela sfărâmată* a fost declarată de critic ca fiind „o piesă dintre cele mai bune ale dramaturgiei noastre, conținând o variată galerie de eroi puternic individualizați, oameni vii, care rămân în mintea spectatorului”<sup>491</sup>.

Personajul central al piesei este, în mod exagerat, sub influența realismului socialist, considerat a fi poporul. Poporul, marcat discret în piesă, împinge, prin acțiunile sale în plan politic, dușmanul burghez spre prăpastie. Apar portretele dușmanilor de clasă: Adela, care „lasă să cadă, una după alta, podoabele de distincție cu care se împăunase”<sup>492</sup>, fiul ei, Costică și soția lui, Marie-Jeanne, amantul ei, Găttescu, pe toți unindu-i interesul comun pentru bani.

Distinct este Grigore Dragomirescu al cărui discurs seamănă, spune criticul, cu „demagogia patriotardă scoasă parcă direct din articolele *Universului* lui Stelian Popescu sau din ordinele de zi ale lui Antonescu, altoite pe suficiența și semidoctismul conformist al micului burghez.

Cea mai mare concentrare a dramaturgului se dirijează spre Matei condus de un individualism până la exacerbare, sprijinit pe filozofia disprețului față de popor. Surprins în

<sup>489</sup> Petre Marin, *Citadela sfărâmată* în *Viața românească*, septembrie 1955, anul VIII, p. 238.

<sup>490</sup> Ibidem, p. 239.

<sup>491</sup> Traian Șelmaru, *Citadela sfărâmată de Horia Lovinescu*, în *Scânteia*, anul XXIV, nr. 3309, 14 iunie 1955, p. 3.

<sup>492</sup> Ibidem, p. 3.

timp ce se descompune, el se instituie asemenea unui proroc care distruge pe ceilalți prin pildele sale.

Două critici severe sunt aduse piesei: pe de o parte, este considerată carență a piesei izolarea neverosimilă a personajului Matei, iar, pe de altă parte, în piesă, nu există un erou cu adevărat revoluționar.

Este știut că „profeții” individualismului, atât înainte de război, cât și după aceea, urmăreau să se infiltreze în realitate, printre cât mai mulți oameni, nefiind satisfăcuți nicidecum de mediul strâmt familial. Lumea românească a fost „salvată” de mulțimea populară pe care oameni ca Matei o disprețuiau și doreau perpetuarea stării de război pentru a lua înapoi puterea de la vulg. În realitate, spune criticul, „esența antipopulară, antiumană a acestei filozofii” a fost demascată și poporul a rămas suveranul. În schimb, în piesă, lui Matei, care întrupează această tipologie umană a perioadei dinspre interbelic spre postbelic, nu ajunge să i se demaște adevărata fire, intențiile meschine, tot procesul fiind blocat de sinuciderea lui, „intrând în contradicție cu propria filozofie”<sup>493</sup>. Având o astfel de rațiune de a trăi, sinuciderea lui Matei este neverosimilă, consideră Traian Șelmaru, „oamenii cu filozofia lui Matei nu se sinucid în urma unei simple crize morale, ci vorbesc despre moarte numai pentru a împinge pe alții în brațele ei”<sup>494</sup>. Personajul apare, în consecință, un „inadaptabil neputincios, o victimă a împrejurărilor, până la urmă demnă de compătimit”<sup>495</sup>. Ideea sinuciderii nu rezolvă problema ridicată de Matei, filozofia lui nu va dispărea cu el o dată, ceea ce este o mare carență a piesei.

Cealaltă lacună a piesei e reprezentată de faptul că nu există niciun personaj care să îi reziste lui Matei, care „să opună falsei străluciri a lui Matei reala frumusețe a modului de a trăi și a gândi al comuniștilor”<sup>496</sup>.

Meritul general al piesei este că evidențiază că tot ce se prăbușise din lumea veche nu mai putea, prin niciun subterfugiu, să renască.

La un an de la publicare, când critica era avertizată să nu mai valideze calitatea unui text dramatic doar după faptul că se apleacă spre teme recomandate de partid, *Citadela sfărâmată* trecea drept „un punct de cotitură în producția noastră dramatică prin felul cum a reușit să înfățișeze în mod artistic probleme ale epocii noastre, în plină transformare”<sup>497</sup>, unii

<sup>493</sup> Traian Șelmaru, *Citadela sfărâmată de Horia Lovinescu*, în *Scânteia*, anul XXIV, nr. 3309, 14 iunie 1955, p. 3.

<sup>494</sup> Ibidem, p. 3.

<sup>495</sup> Ibidem, p. 3.

<sup>496</sup> Ibidem, p. 3.

<sup>497</sup> L. Bartfeld, *Se tipresc și multe cărți de valoare scăzută*, în *Contemporanul*, Nr. 19 (501), vineri 11 mai 1956, p. 3.



anunțând oracular viitorul ei solid în literatura română: „După *Lumina de la Ulmi*, care, în ciuda scăderilor și deficiențelor sale serioase, anunța un autor dramatic, *Citadela sfărâmată* vine să confirme, de astă dată, fără posibilitatea de discuție, calitățile de dramaturg ale lui Horia Lovinescu și să înscrie în repertoriul teatrului românesc una din cele mai valoroase lucrări de artă din ultimul deceniu. Piesa este sortită, credem, să dureze”<sup>498</sup>.

Problematica intelectualului burghez, „torturat de himere, sustras din influența tonică a energiei populare”<sup>499</sup>, este urmărită din interior, înregistrând încheierea istorică, „sfărâmarea citadelei egoismelor, dar și oferind, celor care înțeleg sensul transformărilor, posibilitatea regenerării morale, a integrării armonioase în organismul noii societăți”<sup>500</sup>.

La puțin timp după acest punct de vedere foarte tranșant, Dumitru Micu apăra comunismul pe care nu-l vedea transpus corect în spiritul piesei, pentru că societatea contemporană momentului aceluia „recupera de la naufragiu”<sup>501</sup> intelectualii autentici.

Mira Iosif, în 1979, înregistra evoluția pozitivă a piesei pe care lecturile succesive au ajutat-o să dezvăluie, mereu, aspecte importante referitoare la „radicalele transformări care au remodelat societatea românească în deceniul '40-'50”<sup>502</sup>.

Caracterizat prin modestie, reticent în privința capacității acestei piese de a rezista dincolo de anul 2000<sup>503</sup>, Horia Lovinescu avea simțul măsurii și puterea de obiectivare; nu uita că, încă de la începutul carierei sale, contextul politic îl obligase la concesii care îi alteraseră produsul artistic. Mărturisirea<sup>504</sup>, în 1981, că fusese avertizat cu privire la consecințele aplecării excesive asupra realității care putea genera o literatură perisabilă, lucru care s-a și adeverit, de la un moment dat. Chiar dacă fusese apărat de la publicare de către susținătorii sistemului, textul *Citadela sfărâmată*, devine, treptat, ținta atacurilor aceleiași tabere; ceea ce fusese aspect demn de lăudat, la momentul premierei, ajunge, începând cu deceniul al nouălea, când se schimbă paradigma artistică, element incriminatoriu. Considerat text-model, în anii cincizeci, cade în dizgrație tocmai din cauza respectării normelor realismului socialist, devenit inoperabil între timp. Apărătorii de altădată ai comunismului îi reproșau excesul „șabloanelor care și-au pus

<sup>498</sup> Al. Mirodan, *Cronică dramatică*, în *Gazeta literară*, 26 mai 1955, p. 21.

<sup>499</sup> S. Damian, *Laude* în *Gazeta literară*, Anul IV, nr. 12, 21 martie 1957, p. 4.

<sup>500</sup> G. Dimiseanu, *Horia Lovinescu – Teatru* în *Gazeta literară*, anul X, nr. 43 (502), 24 octombrie 1963, p. 2.

<sup>501</sup> Dumitru Micu, *Dezvoltarea dramaturgiei noastre în ultimele două decenii în Viața românească*, anul XVII, nr. 7, iulie, 1964, p. 115.

<sup>502</sup> Mira Iosif, *Teatrul Dramatic din Brașov, Citadela sfărâmată de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XXIV, nr. 5, mai

1979,  
<http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1979/Nr.5.anul.XXIV.mai.1979/originalimages/14996.1979.05.pag038-pag039.jpg>

<sup>503</sup> George Arion, *Un an admirabil pentru teatrul românesc în Flacăra*, 9 august 1979, p. 6.

<sup>504</sup> Paul Tutungiu, „O convorbire cu Horia Lovinescu” în *Teatrul*, anul XXVI, nr. 1, ian. 1981, p. 45.

amprenta asupra dramaturgiei contemporane, perpetuându-se în copii mereu mai inconsistente de la Al. Voitin până la lovinescianul Petru Vintilă (cf. „*Casa care a fugit pe ușă*”)<sup>505</sup>. Dacă piesa ieșise „din orizontul de interes al regizorilor”<sup>506</sup>, ea era utilă pentru critica literară ce avea ocazia să constate că toate temele și motivele importante pentru Horia Lovinescu sunt inserate aici: prăbușirea unei familii, conflictul între frați, suferința intelectualului provenită din confruntarea cu un mediu politic și social nou. La un an de la stingerea dramaturgului, se afirma că *Citadela sfărâmată* ajunsese „depășită, într-un climat de fertilă competitivitate, chiar de către autor, prin producția ulterioară, care a însemnat o remarcabilă ascensiune spre zone dramatice mai complexe”<sup>507</sup>.

Premiera piesei *Citadela sfărâmată* este centrul de interes al articolului lui Traian Șelmaru ce reține ca mesaj principal al spectacolului ideea că tot ce e valoros își găsește locul și prețuirea meritată în societatea comunistă. Actorii sunt evaluați mai cu seamă din punct de vedere al atingerii imaginii model a comunistului, a revoluționarului sau a burghezului caricaturizat. Astfel, Adela, interpretată de Maria Filotti, este foarte bine redată, mediocritatea burgheziei a fost redată pe scenă de Niki Atanasiu (Costică), Nina Diaconescu (Marie-Jeanne) și Al. Alexandrescu-Vrancea (Găttescu), viață autentică a primit și Grigore Dragomirescu prin interpretarea lui Ion Fintesteanu, mai puțin „abjecția morală”<sup>508</sup>, actorul Emil Botta, interpretul lui Matei, nu a oferit personajului fascinația care îi determină pe Irina și Petru să-l admire, până la un punct, prin Emilia, Diada Calimachi redă destinul hărăzit de burghezie celor mai multe femei, omul cinstit căruia comunismul îi deschide o viață demnă este transpus în scenă de Iulian Necșulescu, în rolul lui Dan Pleșa. Mari reușite sunt considerate interpretarea Luciei Sturza Bulandra, a lui Matei Gheorghiu și a Marceliei Rusu. Publicul a fost cucerit, precizează cronicarul, de „omenescul profund, exprimat în replicile de o concentrată plasticitate”, de lupta „cu energie și combativitate tinerească pentru a smulge din mocirlă pe cei care-i sunt apropiați” savantei interpretate de Lucia Sturza Bulandra. Matei Gheorghiu a demonstrat, în rolul lui Petru, maturitate, punând accentul nu pe efecte superficiale pentru a reda orbirea fizică, ci pe cea lăuntrică și pe dificila sa renaștere morală. Și Marcela Rusu, jucând rolul Irinei, a trăit convingător drama schilodirii morale, lupta ei zadarnică pentru salvarea lui Matei și trezirea ei, la timp, la realitate.

<sup>505</sup> Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane (1944-1984)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 55.

<sup>506</sup> Romulus Diaconescu, *Dramaturgi români contemporani*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1983, p. 82.

<sup>507</sup> Constantin Măciucă, *Piesă românească în noi versiuni scenice. Teatrul Nottara, Citadela sfărâmată de Horia Lovinescu în Teatrul, anul XXIX, nr. 5, mai 1984*, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1984/Nr.5.anul.XXIX.mai.1984/originalimages/18182.1984.05.pag050-pag051.jpg>

<sup>508</sup> Traian Șelmaru, *Citadela sfărâmată de Horia Lovinescu în Scânteia*, anul XXIV, nr. 3309, 14 iunie 1955, p. 2.

Spectacolul a fost considerat un mare succes pentru că anunța că „dincolo de zidurile „citadelei” se află o forță de neînving a poporului și a vieții”<sup>509</sup>.

În 1979, spectacolul pe textul *Citadela sfărâmată* de Horia Lovinescu este reluat la Teatrul Dramatic din Brașov, cu premiera pe 5 aprilie 1979. Spectacolul este apreciat pentru că propune o nouă lectură a textului din anul 1955 publicului tânăr, „care privește sfărâmarea citadelei burgheze cu o curiozitate detașată, care ia act, fără o implicare emoțională, de evenimentele istoriei și de ecoul lor, cu repercusiuni ridicole sau, dimpotrivă, tragice, asupra destinelor”<sup>510</sup>. Montarea lui Mircea Marin este considerată o noutate pentru că extrage cu energie piesa din registrul tragi-comediei realiste, refuzând patetismul trăirilor. Față de spectacolul bucureștean, „Matei e detronat din locul central al acțiunii, magnetismul pe care-l exercita asupra celor din jur e vizibil diminuat”<sup>511</sup>, iar conflictul dintre membrii familiei Dragomirescu crește lent. Distribuția, deși acoperă doar cu modestie câteva din rolurile de prim-plan, e apreciată, în general, ca judicioasă.

O ultimă montare a piesei avea loc la Teatrul „Nottara”, la 15 martie 1984, în regia lui Mihai Berechet. La aproape 30 de ani de la premiera absolută, spectacolul *Citadela sfărâmată* este descris ca distingându-se prin „seriozitate și trăire sinceră”<sup>512</sup> și interpretarea superioară a actorilor. Surprinzător e că acest spectacol plasează pe Irina, în interpretarea Emiliei Dobrin-Besoiu, în centrul dramei, care trăiește la tensiunea înaltă pentru idealul său și nu se frânge în fața eșecului. Ion Dichiseanu aduce un farmec iradiant lui Matei, dublat de „fațeta cabotină și eroarea existențială”<sup>513</sup>. Și Emil Hossu este convingător în rolul lui Petru. Bunica, interpretată de Irina Răchițeanu, câștigă calmul omului superior, Emilia, căreia îi dă viață Margareta Pogonat, apare ca ființa fragilă, dar prea des neînțelegând sensul schimbărilor din societate, Dan Pleșa, interpretat de Valentin Teodosiu, are delicatețe și căldură, iar Grigore Dragomirescu, interpretat de Petrică Popa, se prăbușește sub ochii spectatorului din cauza viziunii învechite.

<sup>509</sup> Traian Șelmaru, *Citadela sfărâmată de Horia Lovinescu* în *Scânteia*, anul XXIV, nr. 3309, 14 iunie 1955, p. 2.

<sup>510</sup> Mira Iosif, *Teatrul Dramatic din Brașov, Citadela sfărâmată de Horia Lovinescu* în *Teatrul*, anul XXIV, nr. 5, mai 1979, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1979/Nr.5.anul.XXIV.mai.1979/originalimages/14996.1979.05.pag038-pag039.jpg>

<sup>511</sup> Idem.

<sup>512</sup> Constantin Măciucă, *Piesă românească în noi versiuni scenice. Teatrul „Nottara”, Citadela sfărâmată de Horia Lovinescu* în *Teatrul*, anul XXIX, nr. 5, mai 1984, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1984/Nr.5.anul.XXIX.mai.1984/originalimages/18182.1984.05.pag050-pag051.jpg>

<sup>513</sup> Ibidem.

Spectacolul este cu atât mai prețios pentru că readuce pe scenă vremurile trecute, foarte necesare mai ales spectatorilor tineri.

Chiar în anul publicării piesei *Hanul de la răscruce*, 1957, I. D. Sîrbu realiza un studiu complex, purificat în oarece măsură, de evaluarea extraestetică de tip comunist. Publicistul aprecia că textul dramatic al lui Horia Lovinescu are „o capriciozitate cu totul derutantă”<sup>514</sup> în care meditația filozofică asupra destinului omenirii stă alături de discursurile ce exteriorizează spaima organică în fața nimicirii fizice, atingând, fără să adâncească vreuna din marile aspecte propuse spre dezbateri: „alunecă peste claviatură cu degetele unui pianist care improvizează; care improvizează cu artă, dar care, mulțumindu-se cu acorduri, pierde pe drum unitatea melodiei”<sup>515</sup>.

Două reproșuri sunt aduse dramaturgului în realizarea acestui text: unul este în legătură cu unitatea alterată și celălalt vizează portretizarea necorespunzătoare a personajului comunist, muncitorul.

Dramaturgului i se acceptă consecințele la care îl obligă regula unităților, de timp, de loc și acțiune. Primele două sunt bine acoperite de Horia Lovinescu, potrivit lui I. D. Sîrbu, dar unitatea de acțiune lasă vlăguit textul începând cu actul al II-lea. Tot ce este mai important se întâmplă până în actul I, inclusiv puternica zguduire interpretată diferit de personaje și nelămurită nici la finalul piesei, ba că ar fi efectul antrenamentelor unei baze militare aflate în apropierea hanului, ba că ar fi consecința izbucnirii unui nou război: „E o bază aeriană la câțiva kilometri de aici” (spune Muncitorul Agentului comercial), „Suntem bombardati! Războiul!” [Lovinescu, HR, p. 38] (țipă Agentul comercial). După prăbușirea digului, nimic important nu se mai întâmplă, personajele nu se dezvoltă sub ochii cititorilor, nimic nu vine să le adauge ceva. Cât timp așteaptă salvatorii, ei doar se descompun moral. „Personajele se mișcă acum ca umbrele, ca stafiile, speculând sau lamentându-se, în orice caz, mărunții lor destin, raportat la cosmica nenorocire din afară, nu face decât să ne comunice un sentiment amar de deșertăciunea deșertăciunilor”<sup>516</sup>. I. D. Sîrbu consideră că eroii lui Lovinescu nu se ridică la înălțimea dramei lor și, în plus, există o distanță uriașă între iminența izbucnirii unui nou război mondial și suferința Profesorului, salvat de redescoperirea iubirii de la tinerețe, criza prin care trece Femeia care și-a ucis un copil, înțelepciunea Logodnicei și lașitatea Logodnicului, cinismul Magnatului și spiritul pozitiv al Muncitorului.

---

<sup>514</sup> Ion D. Sîrbu, *Horia Lovinescu: Hanul de la răscruce* în *Tânărul scriitor*, anul VI, nr. 4, aprilie 1957, p. 73.

<sup>515</sup> Ibidem, p. 73.

<sup>516</sup> Ibidem, p. 74.

Moartea colectivă s-a anunțat, în timp ce moartea individuală smulge personajelor demnitatea și-i încolonează în sfera unui furnicar al nimicniciei, pentru că eroii lui Horia Lovinescu fac un pas înapoi când este vorba de moarte. Piesa nu are puterea de a transforma personajele în purtători ai unor idei, ci îi prezintă zbatându-se convulsiv în capcana de la han. Eroismul nu este un răspuns la astfel de condiții când personajele sunt limitate. Dramaturgul, „ca și acel încrezut ucenic vrăjitor din legendă, a aruncat în foc forțe care l-au depășit”<sup>517</sup>. În fața morții, personajele ar fi trebuit să realizeze o ierarhizare a problemelor și să-și arate, astfel, noblețea cugetului, doar că nu se întâmplă acest lucru. Unii se pierd (logodnicul, în lipsă de curaj, agentul comercial, în penibil), alții ajung la o tardivă umanizare (profesorul, hangiul, actrița, bătrânul). Misterioasa Femeie, ce pare născută din neamul blestemat al Atrizilor, recidivează când îl ucide pe Magnat și coboară de pe socul mitologic în câmpul revoluției economice. Spaima de moarte îl aduce pe Magnat în pragul de a colabora cu oponentul său din capitalism, Muncitorul. De asemenea, în fața morții, Magnatului i se intentează un proces, imediat ce s-a înțeles că totul e cauzat de capitalism, dar procesul mic al celor de la han nu are relevanță în fața pronunțării sentinței procesului mare.

Autorul articolului din *Tânărul scriitor* nu uită să aducă și omagiul inerent comunismului printr-o critică, neavenită, dar necesară pentru acele timpuri. Elementul selectat are în vedere așa-zisa „mică impietate literară”<sup>518</sup> adusă în realizarea portretului Muncitorului pentru că „l-a întors cu spatele spre moarte, l-a întors tocmai pe acela care avea calitățile de a ne dovedi cum trebuie să moară un om adevărat”<sup>519</sup>. El are un profil sărac, este angajat în supraviețuire și se leagă de aparatul de radio de unde așteaptă izbăvirea.

Călugărul apare ca un mag al morții, care, deși era de așteptat să compromită biserica, în spiritul comunismului, va înălța, la rangul de valoare ispititoare pentru cei sceptici, credința: „În clipa în care-ți vei da suflarea, vei înțelege că nu te-am mințit. Când ochi-ți vor deveni sticloși, când inima va înceta să bată, când lumea se va scufunda pentru dumneata, atunci într-o străfulgerare, vei ști că în adevăr tot ce ai fost și tot ce ai făcut nu era decât o iluzie. Timp iremediabil pierdut. Și nimic nu te va putea ajuta să ieși din neant. Și te vei prăbuși în disperare ca într-o prăpastie fără fund” [Lovinescu, HR, p. 61]. I. D. Sîrbu identifică în discursul Călugărului doar o confuzie teologică, nu o iluminare teologică.

În această piesă, Horia Lovinescu a urmărit să realizeze o sinteză, ceea ce l-a obligat la „jocul cu generalitatea”<sup>520</sup> care are riscuri, dar poate aduce și mari satisfacții. Dramaturgul a

<sup>517</sup> Ibidem, p. 75.

<sup>518</sup> Ion D. Sîrbu, *Horia Lovinescu: Hanul de la răscruce* în *Tânărul scriitor*, anul VI, nr. 4, aprilie 1957, p. 76.

<sup>519</sup> Ibidem, p. 76.

<sup>520</sup> Ibidem, p. 76.

trebuie să „dezindividualizeze”<sup>521</sup> personajele pentru a deveni simboluri. Viața concretă putea să afecteze înălțarea spre semnificație și să rateze piesa; Femeia povestește crima săvârșită pentru a se afirma astfel paradoxul ca același pântec să „nască” și binele, și răul, Profesorul pare „un Faust în ediție sartriană, călugărul, un stoic în reverendă, capitalistul un übermensch ajuns la impas, muncitorul, un erou pozitiv căzut în șomaj, actrița, e o Marie-Magdalenă care nu vrea să-și ducă pocăința la bun sfârșit”<sup>522</sup>. Pentru atingerea nivelului țintit de dramaturg, adică proiectarea în semnificații generale, universale, se putea folosi mitul, alegoria, farsa etc. Deși avea la îndemână aceste posibilități, Horia Lovinescu nu le va folosi, apreciază I. D. Sîrbu, ci va salva și simbolul, și morala piesei, folosindu-se de „o mutuală înțelegere între autor și spectator: <<hai să ne închipuim că...>>, prelungind în fantastic o acțiune atât de reală, de crudă chiar” [Lovinescu, HR, p. 61].

Fiecare destin, sintetizat în text, ar fi putut deveni vedeta unei piese distincte, dar Horia Lovinescu propune un exercițiu de coabitare a lor în hanul de la răscruce.

În același an, apăsarea și studiul lui Valentin Silvestru în *Viața românească* în care grila realismului socialist era activată și scotea la suprafață, potrivit criticului, intenții protestatatoare față de Occidentul iubitor de războaie.

Puși pe neașteptate în fața morții, personajele de la han cad în analize care acoperă viețile în întregime căutând să prindă vinovatul. La un moment dat, se descoperă un singur culpabil pe care îl vor acuza și condamna printr-un proces grăbit: Magnatul, simbolizând capitalismul. De moartea, care se credea că va veni, consecință a cataclismului, dovedită falsă amenințare, scapă toți de la han, nu și Magnatul, care trebuia pedepsit exemplar, în cheie comunistă. Piesa voia să fie și „un îndemn la revizuirea conștiințelor”<sup>523</sup> de către cetățenii occidentali, un apel la evaluarea politicii Vestului care trebuia inhibat în a pregăti noi asalturi imperialiste.

Calea abstracțiunii, credea criticul, fusese aleasă nu pentru a evita observarea directă, ci pentru a cuprinde răul cu variatele sale forme. Prin forma criptică, cititorul din Estul comunist putea să se îngrozească de „climatul isterizant în care se desfășura existența zilnică a omului din țările occidentale”<sup>524</sup>.

Fiind prețuit, prin grila comunistă, drept scriitor ce a dovedit „o înaltă responsabilitate”<sup>525</sup>, pentru că militează pentru „salvgardarea păcii”<sup>526</sup>, piesa lui Horia

<sup>521</sup> Ibidem, p. 76.

<sup>522</sup> Ibidem, p. 76.

<sup>523</sup> Valentin Silvestru, *Orientări în dramaturgia noastră actuală în Viața românească*, mai 1957, anul X, p. 185.

<sup>524</sup> Ibidem, p. 186.

<sup>525</sup> Ibidem, p. 187.

<sup>526</sup> Ibidem, p. 191.

Lovinescu a fost apreciată ca lucrare originală prin modul în care conflictul dramatic urmărește suprimarea simbolului capitalismului. Piesa se deschide în plin conflict, cu cetățenii unei țări apusene care își dau seama că, pe ascuns de ei, cei ce dețin puterea se antrenează pentru un nou atac distrugător al liniștii mondiale. Când personajele clarifică de unde vine fiorul morții, se mobilizează și acțiunea atinge punctul culminant. Magnatul se preface că nu înțelege nimic din revolta ce cuprinde hanul, dar, șiret, așteaptă salvatorii, inclusiv pentru răzbunare. Pentru că se pregătește pentru un început, deznodământul, tragic pentru el, este obligatoriu. Femeia îl va ucide în numele tuturor de teama că existența lor umilă va fi reluată dacă nu se intervine. Abia atunci strigătul ei, „Vin oamenii!” [Lovinescu, HR, p. 96], aduce spulberarea deznădejzii și posibilitatea împlinirii visurilor.

Piesa are alt tip de acord estetic, urmărind o demonstrație în planul ideilor, lăsând în urmă *Lumina de la Ulmi* și *Citadela sfărâmată* care se axaseră pe realizarea de tipuri, în timp ce *Hanul de la răscruce* nu este „o furtună fierbinte de sentimente, ci lasă să bată vânturile reci ale cerebralității”<sup>527</sup>.

În 1984, Mircea Ghițulescu aprecia că *Hanul de la răscruce* s-a născut din spaimele umanității emenate de războiul rece în care mai multe caractere diferite, ce ilustreau, la scară mică, generalul, erau aduse „la răscruce”, adică într-o situație limită. „*Hanul de la răscruce* va fi lumea la răscruce, dar și boxa în care umanitatea reprezentată prin cele câteva tipuri generice este pusă sub acuzare, este constrânsă să dea seama asupra destinului planetei pentru că cea mai mare parte dintre personaje sunt purtătoarele unor maladii și acestea exponențiale care, prin recul, pot motiva pustiirea planetei”<sup>528</sup>. Filozofia suicidului, de către Profesor, pervertirea morală pentru siguranța materială de către Actriță, tendința oligarhică a Magnatului sunt tarele lumii căreia i se pregătește distrugerea. Există semințe ale frumuseții morale în cazul fiecăruia: dragostea târzie a Profesorului, înțelepciunea Logodnicei, calmul Electricianului etc. și toate sunt semnele că umanității i s-ar putea ierta, pentru moment, toate abaterile.

Mircea Ghițulescu a observat că *Hanul de la răscruce* rămâne „un preambul de calitate al unei viitoare capodopere”<sup>529</sup>, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*. Acest prim exercițiu pregătit pentru marea desfășurare din 1967 seamănă tot cu un „joc al vieții și al morții” care acumulează și exteriorizează marile frici ale omului modern, care, în *Jocul vieții*

<sup>527</sup> Ibidem, p. 192.

<sup>528</sup> Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane (1944-1984)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 73.

<sup>529</sup> Ibidem, p. 73.

și al morții în deșertul de cenușă, se dovedește îndreptățit, prin cataclismul ce a distrus aproape totul de pe pământ.

În ziarul *Tânărul scriitor*, din 4 aprilie 1957, apărea cronică spectacolului realizat după piesa *Hanul de la răscruce* de Horia Lovinescu, în regia lui W. Siegfried. Ion D. Sîrbu, autorul cronicii, aprecia angajarea regizorală pentru a salva textul mai puțin pliabil pentru jocul scenic. Riscul la care s-a supus regizorul a fost extraordinar trebuind să compenseze „cerebralitatea piesei, lungimea abstractă a unor pasaje (pe alocuri, piesa seamănă cu dialogul filozofic platonician), lipsa de acțiune și chiar de unitate psihologică a personajelor”<sup>530</sup>. Regizorul a folosit, la maximum, mijloacele scenice, astfel că emoțiile de pe scenă au fost, potrivit criticului, emoții de zgomot, trăsnet, umbre și lumini. Creată pentru a stimula gândirea, transpunerea pe scenă nu a reușit decât timid să împlinească această aspirație, ideile rămânând „subordonate dramatic acțiunii”<sup>531</sup>. Regizorul a creat modalități variate, apelând la toată recuzita, pentru aducerea textului spre spectator, încât s-a simțit o concurență între dramaturg și regizor.

Piesa *Omul care și-a pierdut omenia* este „un soi de mister modern”<sup>532</sup> în care protagonistul, „un foarte convențional prinț”, absorbit de ideea de a construi „un tot atât de convențional și alegoric <<Turn al științei>>”, își pierde omenia. Turnul nu va putea fi înălțat decât când se va recupera valoarea morală fundamentală, afirmând că, la baza marilor realizări științifice, trebuie să se afle un suflet curat. Acesta era mesajul piesei lămurit chiar de Horia Lovinescu într-un interviu din importanta revistă de profil a timpului, *Teatrul*. Protagonistul era creat pentru a simboliza confruntarea omului contemporan cu marile probleme ale timpului său, existând riscul să fie excesiv de simbolic și, deci, neartistic. De altfel, în 1972, dramaturgul atrăgea atenția că textul chiar fusese greșit interpretat de unii critici drept „feerie sau mitologie pentru copii, ceea ce este exact o înțelegere pe dos a lucrurilor”<sup>533</sup>.

În 1982, dramaturgul rememora actul creației acestei piese și reafirma intenția de a realiza un „teatru complet” care să se sprijine pe „un personaj mai puțin comun, mai puțin întâlnit în viața de toate zilele, pe stradă”<sup>534</sup>.

Teoria și practica artistică se completau la Horia Lovinescu, reușind să „rămână fidel sie însuși”; problemele vitale ale existenței se înmulțeau atât de mult, încât scriitorul trebuia să se

<sup>530</sup> Ion D. Sîrbu, *Horia Lovinescu: Hanul de la răscruce în Tânărul scriitor*, anul VI, nr. 4, aprilie 1957, p. 75.

<sup>531</sup> Ibidem, p. 75.

<sup>532</sup> T. Z., *Cu Horia Lovinescu despre umanismul nou în dramaturgie în Teatrul*, anul IX, nr. 6, iunie, 1964, p. 66.

<sup>533</sup> Ileana Corbea, *Cu Horia Lovinescu din nou în Arcadia în Astra*, anul VII, nr. 5, mai 1972, p. 14.

<sup>534</sup> Valentin Silvestru, *Dovada personalității unui scriitor se află în cele două-trei motive esențiale care îl interesează în România literară*, anul XV, nr. 44, 28 octombrie 1982, p. 13.



gândească la ele cu mult înainte să apară. Teatrul modern era stimulat de contextul în continuă metamorfoză, să devină „un teatru de semne, de ideograme, (...) sub semnul lucidității”<sup>535</sup>.

Conștiința dramaturgului se conectase deplin la izvoarele ideologice ale comunismului în perioada în care scrisese *Omul care și-a pierdut omenia*, iar discursurile sale în presa timpului erau un fel de comentariu la eroul piesei. Precumpănea ideea solidarității, numit de Horia Lovinescu „miracolul românesc”<sup>536</sup>, ce însemna că „gestul individual, oricât ar fi de impresionant, nu se adună, nu face pereche, tot așa cum cuvintele adunate la întâmplare nu se constituie în gândire, ci în aberație verbală”<sup>537</sup>. Manole, prințul ambițios, trebuie să se elibereze de ambițiile egoiste și să se încadreze în șirul oamenilor noi.

Pe lângă exigențele pe care le afirma Horia Lovinescu pentru sine ca dramaturg în lumea condusă de comunism, alți critici afirmau că piesa *Omul care și-a pierdut omenia* era atât de valoroasă, încât declanșa „o competiție plină de răspundere cu acele opere care fac prestigiul teatrului contemporan”<sup>538</sup>. Piesa era încadrată de Dinu Săraru în direcția clară a idealului comunist și ajută critica literară să răspundă acelor scriitori care se plâneau că nu reușesc să scrie în spiritul realismului socialist pe motiv că nu ajunseseră încă, în 1965, la obținerea unor rezultate mulțumitoare în urma investigării comunismului pentru a-l transpune în artă. Timpul indulgenței criticilor față de „accentele plângărețe”<sup>539</sup> ale unor artiști trebuia să apună.

Dovedind zelul perfect, Horia Lovinescu mărturisise, pe marginea scrierii acestei piese, că dorise să încurajeze depășirea nivelului la care ajunsesese arta în acel moment; era timpul ca arta să se ridice la nivelul dezbaterii filozofice, abordând o problemă generală și majoră. Rememorând literatura creată după Eliberare, constata că aceasta fusese fărâmițată „pe aspecte sensibile și imediate ale vieții, pe cotidian, uitând că acestea aparțin, de fapt, unor structuri, că un scriitor nu poate în niciun caz să se limiteze la aceasta, că el trebuie să vorbească cititorilor sau spectatorilor nu numai despre problemele curente, ci să încerce să răspundă, din perspectiva filozofiei marxiste, unor întrebări eterne ale omului”<sup>540</sup>.

Dinu Săraru devenea direct acuzând faptul că mulți dintre dramaturgii de după 1947, numiți de el „cădelnițători”, scriseseră doar superficial în spirit realist socialist ținând doar păstrarea posturilor administrative. Față de cei mai mulți dramaturgi, Horia Lovinescu făcea poziție separată, creând, prin tematică și tehnica dramatică, „drumul de la cantitate la calitate”.

<sup>535</sup> Boris Buzilă, *Interviul nostru cu scriitorul Horia Lovinescu în România liberă*, nr. 6432, 20 iunie 1965, p. 2.

<sup>536</sup> Horia Lovinescu, *În haine de lucru în Scânteia*, anul XXXV, nr. 6748, 1965, p. 2.

<sup>537</sup> Horia Lovinescu, *În haine de lucru în Scânteia*, anul XXXV, nr. 6748, 1965, p. 2.

<sup>538</sup> Dinu Săraru, *Omul care și-a pierdut omenia în Luceafărul*, anul VIII, nr. 23, 23 octombrie 1965, p. 8.

<sup>539</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>540</sup> *Ibidem*, p. 8.

Ca și Brecht, Dürrenmatt, Max Fritsch, Osborne, Ionescu și Beckett, și la Horia Lovinescu metafora a fost calea pentru a izbuti să transforme scena teatrului într-un „un forum în care drama individului să se răsfrângă în largi ecouri semnificative pentru problematica omului contemporan, socialist”<sup>541</sup>. Prin *Omul care și-a pierdut omenia*, dramaturgul explica aportul superior al metaforei pentru noul teatru: „Sunt ispitit – spunea el – de o literatură metaforică care să poată cuprinde o problematică mai largă. Viața omului modern a fost atât de extinsă sub asaltul fenomenelor, încât constatarea simplă a fenomenului duce la pierderea din vedere a semnificațiilor. Nu pot, desigur, omite diferențele foarte mari dintre oamenii diferitelor societăți contemporane. Dar cred că niciodată n-au existat în umanitate atâtea probleme comune ca astăzi”<sup>542</sup>.

În studiul său, *Cronica dramaturgiei originale contemporane*, Traian Șelmaru observa constanța dramaturgului în a plasa în centrul noului text tot problematica responsabilității, ca în *Moartea unui artist*, dar nu viza lumea artiștilor, ci pe cea a oamenilor de știință. Piesa dorea să surprindă tragedia aceluia segment dintre oamenii de știință care urmăresc doar cercetarea și sunt indiferenți la ce consecințe ar putea declanșa descoperirile minții lor.

Folosind mijloace dramatice noi, Horia Lovinescu realizează o parabolă despre omul al cărui proiect absolut, Turnul Lunii, „expresie a unui produs al geniului omenesc”<sup>543</sup>, se prăbușește în repetate rânduri, pentru că a neglijat „piatra unghiului”, adică omenia. Eșecul protagonistului este urmat de drumul ce-l va ajuta să descopere marele adevăr, „Golgota laică”. Piesa se schimbă permanent ca abordare tehnică, așa cum Horia Lovinescu nu a mai făcut-o niciodată și cu un efect atât de puternic: „Împletind realismul clasic al unora dintre tablouri (*Fiul*) cu grotescul altora (*Iarmarocul păcatelor*), cu eseul dramatico-filozofic (*Hoții*, *Omul mare negru*), el a căutat o expresie plastică pentru a oglindi în peregrinările eroului său urcușul tragic al unei conștiințe umane”<sup>544</sup>. Evoluția lui Manole, de la starea de prăbușire la cea de regenerare, de regăsire, prin sacrificiul de sine, din casa modestă a fermierilor, este, în același timp, o metaforă a diferitelor etape ale umanității; criticul din comunism caută cu interes să găsească intențiile polemice ale dramaturgului în raport cu lumea burgheză și afirmă că este simbolizată, în piesă, omenirea „în lupta sa de a ieși din preistorie, tragedia omului sub fascism, dezumanizarea lumii capitaliste, polemica vehementă cu ideologia nimicniciei și a crimei, cu tot ceea ce schilodește viața”<sup>545</sup>.

<sup>541</sup> Ibidem, p. 8.

<sup>542</sup> Dinu Săraru, *Omul care și-a pierdut omenia* în *Luceafărul*, anul VIII, nr. 23, 23 octombrie 1965, p. 8.

<sup>543</sup> Traian Șelmaru, *Cronica dramaturgiei originale contemporane* în *Teatrul*, nr. 12 (anul X), 1965, p. 59.

<sup>544</sup> Traian Șelmaru, *Cronica dramaturgiei originale contemporane* în *Teatrul*, nr. 12 (anul X), 1965, p. 59.

<sup>545</sup> Ibidem, p. 59.

Traian Șelmaru este interesat să interpreteze simbolul Omului Mare Negru, cel care reamintește că marile drame se produc nu din agresiune exterioară, ci din starea de indolență în care oamenii se învâluie („În Cetatea fără Soare, oamenii așteaptă” [Lovinescu, T, vol. I, p. 442]). Minunea pe care o pot săvârși oamenii asupra lor înșiși este aceea de a ieși din zona de mediocritate, de stagnare.

Având acțiunea plasată în afara unor date istorice precise, piesa a dat naștere la câteva confuzii și ca urmare a faptului că Manole este, în același timp, și om de știință, și conducător. Petre Luscalov, în programul teatrului la care s-a montat piesa, scrie, că „planul problematic părăsește orbita lumii capitaliste și se dezvoltă - simbolic, firește - pe orbita realității noastre socialiste”<sup>546</sup>. Or, dacă e evident că un om de știință cinstit, ca în piesa *Fizicienii* de Dürrenmatt, nu poate avea puterea în condițiile capitalismului, e la fel de evident că un conducător peste sclavi nu poate fi lider în lumea comunistă. Petre Luscalov refuza să admită că întâmplările din piesă ar putea avea ceva în comun cu „o societate de oameni liberi, condusă de partidul comuniștilor”<sup>547</sup>.

Un spectacol pe baza textului *Omul care și-a pierdut omenia* de Horia Lovinescu reclamă, potrivit lui Traian Șelmaru, o mobilizare extraordinară a oamenilor teatrului pentru a reda forța lui. Montarea necesită un număr mare de actori pe scenă și fiecare trebuie să-și joace rolul și cu individualitate, dar și prin topire în marele grup scenic. Nu doar rolul lui Manole și al lui Elonam solicită mari actori, ci și altele care apar doar într-o secvență, dar trebuie să-i dea putere. Montarea trebuie să urmărească înaltul nivel intelectual al piesei, dar trebuie să se apropie și de spectatorul din popor.

Teatrul care a îndrăznit să monteze un text atât de dificil a fost „*C. I. Nottara*”, dar a produs „o valorificare limitată la actualele posibilități ale trupei, cu unele creații individuale interesante, cu momente emoționante prin dramatismul lor, dar fără a reuși să comunice, în întregul său, un autentic fior tragic. Spectacolul este marcat prin lipsa de unitate, fiind lucrat mai mult pe secvențe izolate și dominat de un amestec hibrid al stilurilor”<sup>548</sup>.

Regizorul Dan Nasta i se recunosc câteva „idei frumoase”<sup>549</sup>, ca și scenografului Mircea Marosin care a stilizat scena.

George Constantin, care l-a interpretat pe Manole, a adus noblețe și umanizare prin faptul că a urmărit cu atenție să redea descoperirea cauzelor erorii înfăptuite. Când s-a simplificat

<sup>546</sup> Ibidem, p. 64.

<sup>547</sup> Ibidem, p. 66.

<sup>548</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>549</sup> Traian Șelmaru, *Cronica dramaturgiei originale contemporane în Teatrul*, nr. 12 (anul X), 1965, p. 66.

acest drum, jocul a căpătat monotonie. Oponentul său, Elonam, a fost interpretat chiar de Dan Nasta, urmărind să redea sensul personajului. Omul Mare Negru a fost interpretat „inteligent și spiritual” de Ștefan Iordache.

La nivel general, spectacolul nu s-a legat în emoție și încordare continuă, „mișcarea scenică e adesea exterioară și mecanică (*Iarmarocul păcatelor*), tabloul *Hoții* e confuz și asta duce la diminuarea violenței sale polemice”<sup>550</sup> și pentru că, explică autorul cronicii, „textul pune serioase probleme în fața realizatorilor, cele două tablouri fiind, oarecum, în afara acțiunii dramatice propriu-zise, reprezentând mai mult elemente de eseu filozofico-dramatic, exprimate printr-o metaforă destul de complicată pentru marele public”<sup>551</sup>. Nici scenele de masă nu au fost o reușită, totul rămâne în sfera convenționalului.

Finalul cronicii era blând, precizând că au existat în acel spectacol „reșite parțiale indiscutabile”<sup>552</sup> și că eșecul va sluji și oamenilor teatrului pentru a pregăti mai temeinic montările textelor de tip parabolă, dar și dramaturgul ar putea să se concentreze pe sintetizarea textelor, scriindu-le în confruntarea cu scena.

Anul 1959 este marcat de publicarea unei noi piese, *Surorile Boga*, la care Horia Lovinescu ajungea confirmând, și în formă artistică, faptul că urmărește linia partidului, după ce se înscrisese în rândul adeptilor ideilor promovate la Congresul Scriitorilor din Moscova. Adeziunea apăsătoare publicată în *Gazeta literară*, Horia Lovinescu afirmând că evenimentul a fost întâmpinat „cu legitim interes de scriitorii progresiști, angajați deschiși și cu fermitate în marea luptă dată pentru triumful literaturii realist-socialiste”<sup>553</sup>.

Prima analiză a acestui text dramatic aparține lui Andrei Băleanu și este publicată în *Scânteia*, la 30 august 1959. Autorul studiului apreciază că piesa era utilă tuturor cetățenilor Republicii Populare Române prin curajul de a înfrunta o temă fundamentală: calea spre fericire.

Personajele, surprinse în plin război antisovietic, se simt, inițial, sufocate în mecanismele existenței burgheze a unui oraș de provincie, și caută, înfruntând mari suferințe, eliberarea. Cele trei surori, cu legături în literatura cehoviană, s-au zbatut, un timp, în apele mediocrității și inerției, dar tot ele vor afla, urmând calea construită de comuniști, fericirea. Sunt trei povești care acoperă tot atâtea tipuri de destine feminine, foarte limitate de mentalitatea burgheză: Iulia, îndrăgostită de Ghighi, tânăr dintr-o foarte bogată familie, va fi abandonată de el la presiunile familiei lui care vedea, în această dragoste, o jignitoare mezalianță, Valentina se căsătorește

<sup>550</sup> Ibidem, p. 65.

<sup>551</sup> Ibidem, p. 65.

<sup>552</sup> Ibidem, p. 66.

<sup>553</sup> *Scriitorii din R.P.R. salută Congresul în Gazeta literară*, anul VI, nr. 21 (271), 21 mai 1959, p. 3.

din interes cu un om înstărit, funcționar bine plasat social, mai ales, prin încurajarea corupției, dar destul de anost și trecut de anii tinereții, iar Ioana este logodnica lui Radu pe care-l iubește, dar se va dovedi greșit orientat politic, luptând împotriva eliberatorilor.

Ele vor să afle sensul salvării, iar bărbații din jurul lor nu sunt toți pătrunzători și abili companioni pentru a nu mai fi „niște frunze pe apă”. Doar Pavel Golea, comunistul care aruncă în aer depozitele inamicului, este capabil să ajute ca surorile Boga și, de fapt, întreaga societate să înceapă „viața adevărată” [Lovinescu, T, 1971, p. 169]. Îl urmează, dar la mare distanță, fără să reușească să-l ajungă, Mereuță; el învață să iasă din sfera idealismului, trecând de la discursuri pline de dragoste la fapte care schimbă societatea („Am învățat să cred mai puțin în umanitarism și mai mult în datoriile omenești. De aceea, mă ocup acum cu aprovizionări și confisc grâul ascuns de speculanți” [Lovinescu, T, 1971, p. 152]), simțindu-se măgulit de reproșurile care i se aduc de presa burgheză („Mi-au făcut cinstea să mă înscrie pe lista neagră” [Lovinescu, T, 1971, p. 152]). Evoluția lui în a deveni un comunist adevărat este întreruptă de Radu care-l ucide printr-un asasinat monstruos pus la cale din timp și care trebuia să nimicească pe cel mai puternic dintre liderii noii lumi ce se construia: Pavel Golea.

Ceilalți au diverse forme de imobilitate; unii sunt incapabili să părăsească vechea lume, pentru că nu au puterea de a respecta și pe cei modești, de a le vedea noblețea sufletească, precum Ghighi care stoarce toate resursele materiale strânse prin exploatare de către strămoșii lui, căutând viața luxuoasă cu care era obișnuit și apoi se retrage pentru a întâmpina cu resemnare moartea („M-am stabilit aici, în căsuța bătrânească, pe care o mai am. Corăbiile ostenite se întorc în portul mic și uitat din care au plecat și așteaptă acolo să vină moartea” [Lovinescu, T, 1971, p. 154]). Cooptat de Catinca în rețeaua ce se creează la nivel național pentru anihilarea filialelor comuniste, Ghighi Mirescu se dovedește slab, primește sarcini în urma cărora este chinuit de remușcări. Este hotărât, văzând cât de monstruos acționează burghezi pentru a-și păstra puterea, să-i denunțe. Nu poate trăi cu gândul că acțiunea lui de supraveghere a dus la uciderea lui Mereuță și se izolează, crezând că, astfel, răul făcut se șterge. Va intra în grija „șefului” lor, Radu care-i pregătește lichidarea.

Radu, care află că este fiul unei boieroaiice și al unui vechil, își înțelege soarta dificilă; în timp ce toți ceilalți erau deplin angajați, prin elementul familial, de partea nemților sau rușilor, el, născut prin unirea părinților săi care au aparținut unor lumi ce au păstrat distanța de secole, are o dilemă. Dilema sa nu va fi ilustrată în discursuri polemice, doar îl vedem atras, în final, de partea capitaliștilor, luptând pentru eradicarea comunismului. La început, știindu-se copilul crescut cu cravașa în casa Catinicăi, umil social, susține cauza oamenilor muncii, a celor modești („Despuiati de avere, o să apăreți așa cum sunteți: niște lepădături neinteresante” [Lovinescu,

T, 1971, p. 127], spune el Catincăi atunci când rușii sunt aproape de Iași) și Ioana îi este alături. După ce află că el însuși este fiu de boieroaică înțelege că, luptând împotriva nemților, și-ar anula șansa de a trăi din averea familie sale și se schimbă misterios. Rămâne de partea nemților aderând, și ideologic, în numele viitorului confort, la cei pe care îi ura din toată inima până atunci. Vrea să scape de condiția inferioară, să se identifice cu cei cu sânge nobil care știau a conduce țara.

Dar schimbarea lui, neexplicată niciodată, îl face indezirabil în viața surorilor Boga. Chiar Ioana, auzind de acțiunile criminale uneltite de Radu, devenit spion al Occidentului, sună la Pavel Golea pentru arestarea sau uciderea celui care s-a îndepărtat de calea fericirii generale.

Alec, pictor și fiu de boier, nu crede în generozitate și dragoste de oameni, dorește să plece la Paris după încheierea războiului, conștient de nepăsarea ce-l limitează căreia îi găsește șubrede explicații: „De nepăsarea asta, nu sunt responsabil, duduie Ioana. N-am căutat-o, m-am născut cu ea. E infirmitatea mea și puterea mea” [Lovinescu, T, 1971, p. 123].

Această nouă lume creată de Horia Lovinescu reamintește de România ocupată de nemți, de venirea rușilor și de intrarea pe făgașul vieții comuniste. Andrei Băleanu îl consideră pe dramaturgul Lovinescu „iscusit creator de caractere și de atmosferă, conducând conflictul cu multă finețe, alternând momentele de poezie sau umor cu scenele zguduitoare, de răscolire a sentimentelor și destinelor”<sup>554</sup>. Crescendoul conflictului este stimulat de dramaturg pentru a transmite cititorului ideea că, numai prin suferință, cele trei surori Boga vor evolua, putând rosti „finalul cehovian, inversat: <<Nu mai suntem niște frunze pe apă...>>”<sup>555</sup>.

Între minusuri (faptul că Pavel Golea nu este îndeajuns de profund conturat) și plusuri („revenirea la măiestria în analiza unor procese sufletești și revoluții ideologice înrudite cu cele din *Citadela sfărâmată* și tratate în același stil realist sobru”<sup>556</sup>), piesa *Surorile Boga* este considerată un nou manifest artistic capabil să demonstreze că cei ce aderă la comunism sunt puternici și trăiesc într-o fructuoasă solidaritate.

Piesa *Surorile Boga* a intrat în focul încrucișat al criticilor care împărtășeau opinii diferite, atitudini mai clemente sau mai „obiective”. Imediat, după publicarea în august 1959, a articolului *În căutarea fericirii (Surorile Boga de Horia Lovinescu la Teatrul Național București)* în *Scânteia*, apărerea, în același ziar comunist, avertismentul că, deși piesa este valoroasă, Andrei Băleanu a greșit ignorând deficiențele ei. Critica este ajutată de oficiosul

<sup>554</sup> Andrei Băleanu, *În căutarea fericirii (Surorile Boga de Horia Lovinescu la Teatrul Național București)* în *Scânteia*, anul XXIX, nr. 4615, 30 august 1959, p. 2.

<sup>555</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>556</sup> Ibidem, p. 2.

partidului reamintindu-i calea pe care trebuie să meargă în evaluarea textelor: „Călăuza sigură a criticului, care-l ajută să nu piardă nicio clipă din vedere ceea ce este cu adevărat trebuincios și apropiat celor ce muncesc, este învățătura marxist-leninistă”<sup>557</sup>.

În octombrie 1959, N. Tertulian se adăuga acestei așa-zise noi probleme pe care o dezvoltase literatura română, și anume spiritul apologetic, nedublat de spiritul științific, având drept consecință asupra universului critic „mutilarea și alienarea normelor estetice în judecata literară”<sup>558</sup>. Numai „cecitatea, miopia, superficialitatea în analiza estetică”<sup>559</sup> puteau duce pe Radu Popescu, în cronică *României libere*, la aprecierea că „drama este armonioasă și impresionantă, de o strălucire spectaculoasă care drapează prin continuitate de surprize unele slăbiciuni ale încheieturilor”<sup>560</sup>. Tertulian intervine drastic afirmând că schematismul în prezentarea metamorfozei sufletești a celor trei surori Boga nu este salvat de această așa-zisă continuitate de surprize, care este considerată reușita piesei. Pentru a demonstra justetea observației, Tertulian analizează toate cele trei acte și evidențiază că, în afară de actul I, celelalte, se îndepărtează de la aspectul dramatic important. Precizia notațiilor legate de viața sufletească este o realitate în actul I unde aflăm că Iulia Boga se caracterizează prin „moralism sever, considerând lucrurile din jur cu o luciditate ironică și ușor mizantropică, cu o filozofie cam caustică și pesimistă asupra condiției umane, amestecând totuși, pentru o clipă, rezerva și resemnarea cu nostalgia către un eveniment care să zdruncine amorfismul și apăsarea vieții târgului de provincie”<sup>561</sup>. Valentina Boga este victima alegerilor ei materialiste și încearcă să se salveze prin învăluirea în iluzii ce amintesc de eroina lui Flaubert. Puritatea și fragilitatea Ioanei vor intra într-o coliziune neașteptată cu schimbările de natură politică ale lui Radu care vor scoate la suprafață un model de feminitate comunistă, ce amintește de Maria Comșa din *Lumina de la Ulmi*.

Proiectul dramatic începe să pălească din actul II prin invadarea scenei de episoade care sunt însă disparate și au un aspect de transpunere brută a istoriei de la sfârșitul celui de-al doilea Război Mondial, cum ar fi pustiirea orașului de provincie prin plecarea pe front a bărbaților, distrugerile făcute de nemți, apropierea rușilor de Iași, luptele secrete ale muncitorilor pentru a sabota planurile nemților, armistițiul, crearea de filiale ale comuniștilor, distrugând sediile partidelor istorice etc. Deja planul interior al eroinelor este foarte îndepărtat, șuierul faptelor

<sup>557</sup> *Împotriva tonului apologetic în critica literară și artistică în Scînteia*, anul XXIX, nr. 4635, 23 septembrie 1959, p. 2.

<sup>558</sup> N. Tertulian, *Spirit apologetic sau spirit științific în critica literară?* în *Viața românească*, octombrie 1959, anul XII, p. 102.

<sup>559</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>560</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>561</sup> N. Tertulian, *Spirit apologetic sau spirit științific în critica literară?* în *Viața românească*, octombrie 1959, anul XII, p. 104.

umple scena. Nimic din ce se adaugă în actul II nu se leagă de conștiința celor trei surori care devin simple prezențe în piesa închinată lor. Dramaturgul a uitat de protagoniste. Valentina vrea să fugă cu ofițerul, considerând că războiul aduce o nouă morală în care gura lumii nu mai contează. Abandonată de amant, ea se va arăta mai comunicativă cu Mereuță care îi împărtășește sentimentele de dragoste. Ioana este curtată de Alec Gorăscu, dar rămâne fidelă lui Radu care revenise de la Stalingrad cu dezamăgirea că războiul l-a învățat doar săucidă. După 23 august 1944, Iulia și Ioana intră în partid, aceasta din urmă participă la alfabetizarea femeilor, în timp ce Valentinei îi repugnă ideea de a se asocia cu partidul comunist. Ioana vrea să-și găsească drumul: „Trebuie să ies din propria carceră. Altfel, nu mă pot salva. Dacă totuși continui să trăiesc, am nevoie de un rost și o justificare. Altfel, asta nu-i viață, ci chin și degradare” [Lovinescu, T, 1971, p. 143]. Iulia observă schimbările din societate produse prin venirea comuniștilor pe scena politică, prin ieșirea lor din ilegalitate: „Nu mai recunosc deloc târgușorul nostru pașnic” [Lovinescu, T, 1971, p. 147]. Actul II involvează în subtilitate interioară și sporește ritmul vieții exterioare, ceea ce nu se pliază pe elogiul lui Radu Popescu din cronica *României libere*.

Actul III este spumos prin cultivarea senzaționalului care tot spre exterior duce observația. Două întâmplări sunt neașteptate: apariția lui Radu, crezut mort în lupta împotriva nemților, când s-au întors armele împotriva acestora și asasinatul lui Mereuță, operat chiar de cel revenit. Radu, devenit spionul nemților, îmbracă, într-o poveste oarecum credibilă, anii cât a lipsit: cum că ar fi căzut ostatec la nemți, într-un lagăr, și ar fi fost grav rănit. Rana i-a provocat amnezie din care s-a trezit după trei ani, când a fost eliberat. Mirescu, refuzat de Iulia în propunerea lui de a se căsători, e avertizat să nu se asocieze cu burghezii pentru că „păduchii vor fi striviți” [Lovinescu, T, 1971, p. 156]. Cu toate acestea, el intră în mișcarea ce dorea dizolvarea sediilor din provincie a partidului comunist. Implicarea lui în acțiunile reacționare înlesnește uciderea lui Mereuță. Valentina a divorțat și nu mai trăiește pe spinarea surorilor, devenind bucătăreasă, Ioana a ajuns primarul orașului de provincie, iar Iulia este considerată un medic valoros, admirat pentru că a apărut comunitatea de tifos, anticipând dăruirea lui Toma, medicul care a salvat, în *Febre*, satele de pescari din Delta.

N. Tertulian nu apreciază „simpla precipitare senzațională a evenimentelor”<sup>562</sup> pentru că s-a evitat adevărata confruntare și evoluție a celor trei surori.

---

<sup>562</sup> N. Tertulian, *Spirit apologetic sau spirit științific în critica literară?* în *Viața românească*, octombrie 1959, anul XII, p. 105.



Concluzionând, criticul pedepsește pe cei care au putut socoti *Surorile Boga* „o dramă armonioasă și impresionantă, de o strălucire spectaculoasă” și crede că doar „o bună doză de cecitate estetică”<sup>563</sup> a putut duce la asemenea eroare critică.

În 1960, în articolul lui George Gană, *Câteva cuvinte despre Surorile Boga* din *Gazeta literară*, Horia Lovinescu este reconfirmat ca dramaturg al comunismului prin piesa care surprinde eroii ce „se zbat sub apăsarea cerului burghez, sumbru și înalt de-o palmă, dincolo de care nu văd nimic”<sup>564</sup>. Ca în articolul lui N. Tertulian, laudele pentru realizarea piesei sunt trecute repede cu vederea, ca fiind firești și rețin atenția minusurile. Unul este legat de faptul că adevăratul erou comunist, Pavel Golea, care, prin acțiunile sale riscante, schimbă ritmul existenței orașului de provincie, apare schematic, față de personajele negative ale căror discursuri sunt create cu nuanțe psihologice. Celălalt minus are în vedere planul secund al personajelor principale pentru care revoluția este un eveniment istoric cu care interacționează prea scurt. Eroinele ar fi trebuit surprinse în centrul schimbărilor, evidențiind ideea că, fără revoluție, fericirea ar fi rămas pentru ele o utopie.

Anii '60 îl găsim pe Horia Lovinescu implicat în acțiunile majore de ordonare a vieții literare după principiile comuniste; la ședința plenară lărgită a Comitetului Uniunii Scriitorilor, Horia Lovinescu lua cuvântul și lauda „îndrumarea și ajutorul permanent date de către partid creației literare”<sup>565</sup>, intervenție la care se făcea referire și în *Gazeta literară*, din 7 aprilie 1960<sup>566</sup>. Făcea parte din lumea scriitorilor care pactizaseră: Victor Eftimiu, V. Em. Galan, Titus Popovici, Panaitescu-Perpesiciu, Nagy Istvan, Eugen Barbu, Eugen Jebeleanu, Alexandru Philippide, Dumitru Mircea, Eusebiu Camilar, Demostene Botez, Szemler Ferenc, Dan Deșliu, Radu Tudoran, Ion Marin Sadoveanu, Al. Andrițoiu, Ov. S. Crohmălniceanu, Anton Breitenhofer, Al. Jebeleanu, Maria Banuș, D. Ignea, Aurel Mihale.

În 1984, din *Surorile Boga*, Mircea Ghițulescu reține ansamblul personajelor care, spre deosebire de Pavel Golea, deplin angajat, sunt în căutarea sensului existenței. Nicio dramă sentimentală nu poate ocupa zona privilegiată a dezbaterilor, subordonându-se, mereu, zonei politice și sociale. „Bărbați și femei, personajele lui Horia Lovinescu își condiționează reciproc destinele până la uitarea de sine”<sup>567</sup>. Iulia este o anonimă atâta timp cât îl iubește pe Ghighi, dar se va redresa când va ajunge sub privirile liderului comuniștilor din orașul lor, Pavel Golea;

<sup>563</sup> Ibidem, p. 106.

<sup>564</sup> George Gană, *Câteva cuvinte despre Surorile Boga* în *Gazeta literară*, anul VII, NR. 1 (303), 1 ianuarie 1960, p. 3.

<sup>565</sup> Gh. Ștefănescu, *Literatura – în pas cu viața poporului în Scânteia*, anul XXIX, nr. 4811, 17 aprilie 1960, p. 2.

<sup>566</sup> *Plenara Comitetului Uniunii Scriitorilor* în *Gazeta literară*, anul VII, nr. 15 (317), 7 aprilie 1960, p. 1.

<sup>567</sup> Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane (1944-1984)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 61.

Ioana trebuie să se despartă de Radu care nu crede că momentul aflării faptului că el este înrudit cu burghezia, prin mamă, ar putea coincide, fatalmente, cu scoaterea violentă a acesteia de pe scena istoriei și, implicit, cu eșecul lui. Valentina hrănește doar latura ei arivistă prin căsătoria cu soțul vârstnic, dar mic burghez bine plasat în administrația publică. Se va descoperi într-o nouă lumină când Mereuță, intelectualul convertit la comunism, îi va împărtăși sentimentele.

Fără să ierte personajele feminine care sunt apărătoare ale vechii ordini, prezentate în portrete caricaturizate (Eleonora Gorăscu, Catinca Gorăscu), Horia Lovinescu este un „feminist”<sup>568</sup>, dând șansa unor personaje feminine să fie superioare, în final, prin alegerile făcute care au dus la schimbarea comunității lor, desigur, în direcția comunismului. Așa se poate interpreta succesul Ioanei în plan social, apreciată și iubită de toți cetățenii, față de eșecul social al lui Ghighi Mirescu pe care societatea îl dorește ori reciclat politic, ori expulzat.

Piesa *Surorile Boga*, publicată în 1959, a fost primită, în același an, în mod călduros în teatrul românesc; a avut parte de debutul absolut prin montarea pe scena Teatrului Național în regia lui Moni Ghelerter care „a știut să urmărească textul dramatic cu finețe pentru sublinierea artistică a psihologiei eroilor principali, cu forță dramatică atunci când au trebuit să fie sugerate momentele de intensitate”<sup>569</sup>. Montarea a fost atât de inspirată, încât au fost scene jucate care au ieșit mai bine decât textul piesei. S-a remarcat Irina Răchițeanu (Iulia Boga) prin evoluția personajului interpretat care a trecut de la o existență fără sens la atitudinea fermă a unui comunist, Valeria Gagialov (Valentina) a ilustrat condiția femeii burgheze care, de la frivolitate, renaște în noul spirit comunist, Silvia Popovici (Ioana) se transformă din inocenta îndrăgostită în omul puternic, Damian Crîșmaru (Radu Gorăscu) și-a jucat cu prea mult mister rolul, Aurel Munteanu (Ghichi Mirescu) a dat viață celui ce nu se poate adapta noii vieți, Mihai Fotino (Mereuță) și Gh. Cozorici (Alec Gorăscu) au jucat rolurile complexe. Rețineri are autorul cronicii când vine vorba despre Marietta Anca (Catinca Gorăscu) și Ion Henter (soțul Valeriei, șperțarul).

La 12 ani de la publicare și de la prima montare, potrivit Mirei Iosif, piesa își păstra „capacitate de rezistență la eroziunea timpului, învingând cu brio prejudecata persistentă în unele secretariate literare a perisabilității acelor piese de „angajare imediată” în actualitatea deceniului 50-60”<sup>570</sup>.

<sup>568</sup> Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane (1944-1984)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 61.

<sup>569</sup> Al. Popovici, *Surorile Boga de Horia Lovinescu în Scânteia tineretului*, anul XV, seria II-a, nr. 3283, 3 decembrie 1959, p. 3.

<sup>570</sup> Mira Iosif, *Teatrul Național „I. L. Caragiale”*, *Surorile Boga de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XVI, nr. 10, octombrie 1971, p. 47.

În 1971, Mira Iosif vedea în *Surorile Boga* o piesă fundamentală pentru dramaturgia realist-socialistă, dar și pentru dramaturgia lui Horia Lovinescu, fără să se altereze în relație cu mai noile: *Febre*, *Moartea unui artist*, *Omul care și-a pierdut omenia*, *Petru Rareș*, *O casă onorabilă*, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, *Al patrulea anotimp și Și eu am fost în Arcadia*. Se încuraja recitirea textelor din fondul clasic al dramaturgiei comuniste și revenirea pe scenă a spectacolelor inspirate din ele, foarte utile pentru generația tânără.

Versiunea regizorală a Soranei Coroamă era diferită de superioara ediție princeps, atât prin viziunea lui Moni Ghelerter din 1959, cât și prin interpretarea actorilor. Spectacolul a adus mulți tineri actori pe scenă și propunea o montare ca o evocare pentru aceștia.

Un mare minus a fost rostit de cronicarul articolului, reproșând slaba participare a actrițelor care au avut rolul principal. Ele au părut șovăielnice, palide: Eva Pătrășcanu dă un aer de prestanță Iuliei Boga, dar interpretele surorilor mezine (Aimée Iacobescu - Vlentina; Tamara Crețulescu - Ioana) rezolvă superficial rolurile lor. Din această cauză, jocul slab al centrului dramei, dezechilibrează și jocul celorlalte personaje, neizbutindu-se a se crea tensiunea dramatică.

Au fost trecuți la rubrica reușitelor „Emanoil Petruț, interpretul lui Pavel Golea, cu o pondere reală în reprezentație, îmbogățind uscăciunea unor replici printr-o prezență și participare intensă, dublate de un patos plin de simplitate”<sup>571</sup>. Alexandru Drăgan a adus, în rolul lui Miroiu, mult farmec, în timp ce Gheorghe Cozorici a lăsat, pentru cei ce au văzut premiera absolută, vie imaginea creată de Aurel Munteanu pentru a-l juca pe Alec Gorăscu.

Piesa nu s-a montat deloc după 1989, necorespunzând spiritului acestor vremuri.

Piesa *Febre* de Horia Lovinescu primește, din partea lui Radu Popescu, în *Scânteia tinereții* din 1962 multe reproșuri legate de inconsecvența ei între partea întâi și partea a doua, între surprinderea motivelor care au provocat plecarea doctorului Toma Dărăscu în Delta și concentrarea pe povestea de dragoste pentru soția sa, lipsită de evaluare prin criteriile comuniste. Partea întâi este despre cum Toma era umilit de socrul său, marele Pantazi, care nu pregeta în a-l jigni spunându-i că vede în căsătoria cu fiica lui, Neli, o încercare de parvenire, nu o poveste de dragoste sinceră, despre cum a trebuit să plece din spitalul în care abuzurile lui Pantazi duceau pe ceilalți medici în pragul sinuciderii, despre cum a înțeles că va obține tot ce și dorește pentru că are imunitate oferită de căsătoria cu fiica lui Pantazi și despre dorința de a se elibera, chiar dacă ar fi fost vorba de o cale dificilă, de acest ajutor castrator, pentru a putea obține, în mod just, respectul celorlalți, despre cum s-a transformat Delta într-o „țară a

---

<sup>571</sup> Ibidem, p. 48.

făgăduinței” [Lovinescu, T, 1971, p. 177], despre tentativa Profesorului de a-l recruta pe Toma în echipa lui și a-l lăsa urmașul lui în cadrul laboratorului ultramodern.

Toma își amintește Delta de la început, cu oamenii ei și lentele transformări: cu preluarea utilajelor de pescuit de la boieri, cu încercările chiaburilor (Frâncu) de a sabota activitatea sătenilor, cu ambiția împlinită a lui Mereș de a fi ridicat în sat o școală de piatră, cu apolitismul pe care Toma îl afișa la început, cu pornirile lui Toma spre o abordare de intelectual burghez, superior față de săteni, cu decizia lui Toma de a se mobiliza, cu pregătirea dispensarului, cu încercarea de administrare a fondurilor pentru binele general, cu implicarea lui Toma în viața sătenilor care îl ocolesc fiind deschiși leacurilor străvechi, cu eșecul lui ca medic transformat de săteni în prilej de a-l acuza de crimă. Acesta este moment de cumpănă, pentru că, inițial, Toma vrea să răspundă prin demisie, dar Frâncu îi rostește valoarea fundamentală a comunismului, „solidaritatea” care, în timp, va putea eradica analfabetismul. E un moment de cotitură în conștiința lui Toma care se leagă mai mult de această comunitate uitată în obscurantism de către burghezie.

Dar, pe măsură ce Toma ia act de ce se întâmplă în sat prin mișcarea inițiată de comuniști, și Neli se manifestă ca soție care nu se poate adapta, face eforturi, dar sunt zadarnice și ajunge să reproșeze soțului: „Oh, Toma, de ce ai sacrificat viața noastră unei ambiții?” [Lovinescu, T, 1971, p. 201]. Ei i se pare „o încăpățănare îngustă, un donquijotism caraghios” [Lovinescu, T, p. 201] să se dedice unei comunități neștiute, sărace și înapoiate, când ar putea folosi resursele pline de influență ale tatălui ei pentru a prospera. La un moment dat, „se privesc lung, împietriți de descoperirea prăpastiei care-i desparte” [Lovinescu, T, 1971, p. 209]. Când el se simte mai bine legat de acele locuri, soția decide să plece.

Secundar în primul act, planul dragostei devine vedeta în actul II. „Autorul rămâne credincios celui de-al doilea fir al acțiunii, îl conduce și îl urmează, în același timp, pe calea unei dezvoltări autonome, pe care încep să se arate din ce în ce mai ascuțiți și mai frecvenți, spinii unei concepții fictive despre dragoste, concepția dragostei cu lege proprie, cu fatalitatea interioară. De pe celălalt drum - al luptei comuniștilor – al evoluției poporului în Deltă, nu mai sosesc decât ecouri vagi și întârziate pe care autorul le înregistrează politicos, dar grăbit, în măsura în care spectatorul nu trebuie să uite că drama lui Toma și Neli Dărăscu se consumă într-un cadru ciudat, aproape exotic, mai curând pitoresc decât social”<sup>572</sup>.

Radu Popescu nu poate înțelege de ce drama dintre cei doi nu se rezolvă în spirit realist, de ce dramaturgul rămâne strict în sfera unui conflict izvorât din sentimentul de singurătate

<sup>572</sup> Radu Popescu, *Febre de Horia Lovinescu în Scânteia tineretului*, anul XVIII, seria II, nr. 4177, 19 octombrie 1962, p. 4.

căruia i s-a răspuns atât de burghez prin adulter. Revenirea soției trebuia să fie strict sub umbrela comunismului salvator, a moralei colective. Fără această componentă, piesa, în al doilea act, alunecă în melodramă. Chiar și așa, acceptând moartea prematură a soției, fără să fi existat timpul necesar pentru a se produce între ei comuniunea sufletească sub influența moralei comuniste, rămas văduv, ar fi trebuit imaginate consecințele asupra lui, căci moartea soției nu înseamnă implicit și moartea vechii mentalități. Observația lui Radu Popescu nu se justifică pentru că, în final, eroina demonstrează că a intrat în universul Deltei, în inima ei sălbatică și a simțit bucuria de a o însănătoși, chiar prin propria expunere, ea cea mai snoabă dintre femeile care au călcat vreodată acel pământ. Rădăcinile ei burgheze „s-au prefăcut” [Lovinescu, T, 1971, p. 246], fiind atinsă de elanul înălțător comunist care o făcea să simtă că numai în Delta vor ajunge în pragul fericirii autentice.

Radu Popescu reproșează dramaturgului faptul că l-a creat opac pe Toma la transformările soției care merita toată grija și susținerea tocmai când intrase și ea pe acel fâgaș politic. Piesa are un fond dramatic tocmai în aceea că Neli ajunge la un nou nivel de înțelegere în conștiința ei când destinul decide, fizic, retragerea ei. Minusul cel mai mare al piesei este, potrivit lui Radu Popescu, absența „autocondamnării” pe care trebuia să și-o însușească Toma Dărăscu în mod sever și indispensabil. Iubirea nu trebuia lăsată să fie condusă de o fatalitate internă, declanșată de un agent coroziv și indiciu al slăbiciunii, gelozia, ci trebuia păstrată la înaltele cote ale moralei comuniste, în contact cu viața obștească în revoluție.

În același an, în noiembrie 1962, N. Tertulian trecea piesa *Febre* a lui Horia Lovinescu printr-un filtru critic riguros, ce demonta calitatea ei de dramă autentică. Pornind de la ideea că drama trebuie să ilustreze ideea unei ireductibilități a contradicțiilor dintre pozițiile indivizilor, N. Tertulian reamintea că textul literar trebuie să redea spiritul timpului care nu lasă unei probleme rezolvările închise. Dialectica autentică era protejată de relațiile din societatea postbelică, perfectibilitatea nu admitea situații insolubile, din care rezolvările armonioase să fie excluse. În același timp, această direcție nu obligă la transpunerea idilică a realității, la rezolvarea fericită a conflictului. Ba chiar, criticul considera mai eficientă înregistrarea exact a acestor conflicte, încheiate dramatic sau tragic, pentru că ajută cititorul să prevadă efectele negative produse de persistența mentalității burgheze, riscând a periclita trecerea la societatea cea nouă. Așadar, o astfel de operă are o funcție cathartică și educativă.

Prima parte a piesei surprinde mobilurile hotărârii eroului piesei de a pleca de pe „moșia Pantazi”, în timp ce acestea lipseau din conștiința soției sale, Neli, fiica lui Pantazi, ființă care avea să-și urmeze soțul animată doar de impulsul amorului.

Dramaturgul nu edulcorează conflictul, nu menajează contradicțiile implicate în destinele eroilor săi. Drama înaintează, în primul act, mai ales, prin inversa evoluție a stărilor de spirit din conștiința celor doi participanți protagoniști ai piesei: risipirea iluziilor tinerei soții a doctorului care trăiește, pentru un timp, cu gândul că s-a retras cu soțul ei în lumea „paradiziacă” a Deltei, transformarea exaltării ei într-un dezagrement fățiș generat de interacțiunea cu realitatea brutală din jur; schimbarea raporturilor dintre Toma și Frâncu, secretarul de partid, de la confruntările dintre emfaza medicului și caracterul impulsiv al secretarului, toate atingând punctul de intensitate când relația lor se detensionează când Frâncu se oferă să fie operat de doctorul Dărăscu pentru a-i convinge pe săteni că este un profesionist.

Pentru sporirea autenticității și respingerea idilismului, se recurge la aducerea în textul literar a atmosferei rurale deplorabile din anii 1948-1949, incluzând și stigmatele trecutului (superstițiile, analfabetismul, beția, violența etc.), putând, astfel, accentua acțiunile comuniștilor pentru a transforma radical comunitatea.

Criticul nu acceptă, pentru un text scris în spiritul realismului socialist, excluderea din rezolvarea oricărei probleme a elementului politic, socialist, văzut ca panaceu: „Ideea că nu există o autonomie a amorului în raport cu ansamblul poziției spirituale și cu viziunea despre viață a indivizilor, ideea că nicio legătură pasională, oricât de intensă nu poate birui contradicțiile și antinomiile implicate în atitudinile divergente față de viața socială ale protagoniștilor – apare însă aproape cu totul părăsită în cea de-a doua parte a piesei”<sup>573</sup>. Din această cauză, piesa alunecă spre trăsăturile unei piese „de alcov”, sărăcind în semnificații. Revenirea lui Neli la soțul ei, după adulter, este motivată burghez de inferioritatea respingătoare pe care a descoperit-o la amantul său. Ruptura de lumea veche nu are, așadar, o explicație complexă și diminuează și încercarea ei finală de renaștere morală și socială dedicându-se unor activități utile în mediul aspru al satului de pescari din Deltă pe care îl detestase. Se reproșează că lipsește studiul metamorfozei acestui tip de femeie, „cu existența suspendată în două lumi”<sup>574</sup> și se propune schema melodramatică a culpei și ispășirii, a „ideii cam ieftine”<sup>575</sup> a „luminii întârziate” [Lovinescu, T, 1971, p. 246]. O cazuistică erotică obișnuită ia locul unei nobile ciocniri cu implicații politice, sociale și psihologice, precumpănind gelozia, neputința de a uita, urmate de împăcare și regrete în fața morții lui Neli. N. Tertulian invocă o culpă a dramaturgului în faptul că nu a surprins studiul tentativei de adaptare a unei femei cuprinse de

---

<sup>573</sup> N. Tertulian, *Horia Lovinescu: Febre în Viața românească*, anul XV, nr. 11, noiembrie 1962, p.140.

<sup>574</sup> Ibidem, p.141.

<sup>575</sup> Ibidem, p. 141.

contradicții, al cărei parcurs este agravat de reticența soțului, conflictul erotic acaparând structura socială.

„Fenomenul cel mai spectaculos”<sup>576</sup>, din punct de vedere formal, prin texte precum *Febre*, este trecerea de la drama obiectivă la confesiune, care îmbogățește dramaturgia cu secvențe eseistice din perspectivă intelectualistă. Potrivit lui Mircea Ghițulescu, *Febre* deschide seria proceselor de conștiință urmată de *Autobiografie* și *Patima fără sfârșit*, în care e dominantă ideea bilanțului de natură morală, fără a se pierde în calitatea epică.

Spectacolul realizat pe marginea textului *Febre* de Horia Lovinescu a prilejuit lui Radu Popescu un articol critic, având ca țintă pe regizorul Miron Niculescu care „s-a lăsat foarte sedus de latura pitorească și melo a acestei drame, pe care incontestabila măiestrie de dramaturg a lui Horia Lovinescu o face, nu rareori, captivantă”<sup>577</sup>. Scena s-a umplut, în acel spectacol, cu „tablouri pitorești și hazlii de șezătoare”, cu redarea febrei tifoide „în culori senzaționale, terifiante ale unei medievale epidemii de ciumă, ceea ce, evident, accentuează, la modul Bromfield, Somersset Maugham și Hollywood”<sup>578</sup>.

Drama s-a bucurat de o interpretare bună care a șovăit, nu în puține momente, din pricina incertitudinii regizorale, astfel că niciun interpret nu a izbutit să dea maximum pe toată întinderea rolului.

În noiembrie 1962, N. Tertulian întâmpină apreciativ spectacolul *Febre* regizat de Miron Niculescu la Teatrul Național, considerându-l „îngrijit și corect”<sup>579</sup>. Laudativ la adresa regiei, cronicarul explică unele nereușite scenice prin „deficiențele textului”<sup>580</sup>.

Piesa nu a inspirat niciun spectacol după 1989.

Complexa problematică a piesei *Moartea unui artist* este explicată de însuși dramaturgul în articolul-interviu din 15 mai 1964, din *Scânteia tineretului*. Trei direcții fuseseră urmărite: cea a morții, cea a condiției artistului și a relației cu ideologicul. Tema morții nu fusese o țintă a dramaturgului până la această piesă, ea devenise doar tangențial aspect al universului dramaturgic al eroilor săi. Horia Lovinescu, el însuși, își reproșa faptul că a tratat „nepermis de

<sup>576</sup> Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane (1944-1984)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 63.

<sup>577</sup> Radu Popescu, *Febre de Horia Lovinescu* în *Scânteia tineretului*, anul XVIII, seria II, nr. 4177, 19 octombrie 1962, p. 4.

<sup>578</sup> Radu Popescu, *Febre de Horia Lovinescu* în *Scânteia tineretului*, anul XVIII, seria II, nr. 4177, 19 octombrie 1962, p. 4.

<sup>579</sup> N. Tertulian, *Horia Lovinescu: Febre în Viața românească*, anul XV, nr. 11, noiembrie 1962, p. 140.

<sup>580</sup> Ibidem, p. 141.

superficial”<sup>581</sup> această temă, dar găsea o explicație de natură subiectivă: nu crezuse, până la 1964, că are multe de spus despre aceasta, până la un punct al vieții, când s-a simțit îmboldit de ea și a scris o piesă chiar din nevoia de „autolămurire”<sup>582</sup>. După numai 11 ani de carieră literară, dramaturgul constatase că evoluția unui artist nu este liniară din punct de vedere estetic și că există permanent tentații care se pot dovedi periculoase, capabile să anuleze calitatea activității depuse până atunci. Aceste crize interioare ale artistului pot sau nu să fie depășite, Horia Lovinescu insistând asupra forței fiecăreia dintre tendințe. A treia direcție a piesei trebuia să fie tributul care să satisfacă monitorii vieții literare românești postbelice și, de aceea, se adăuga, asemenea unui altoi, pe tulpina ideologiei aspectul responsabilității artistului care să promoveze concepția umanistă în condițiile în care, în literatura occidentală, spunea dramaturgul, se cultiva discreditarea omului și inocularea neîncrederii în forțele sale.

Piesa *Moartea unui artist* dorea să reamintească artiștilor că era nevoie, în spiritul realismului socialist, să renunțe la pornirile personale care ar fi însemnat uitarea rostului lor față de societate, responsabilitatea în a sluji tuturor în găsirea echilibrului de care au nevoie.

La nivelul structurii, drama se sprijină pe un personaj considerat de unii criticii din epocă secundar, Dădaca, când tocmai ea ajută, cu discreție, pe erou să găsească drumul just dinspre viață spre moarte și spre arta în slujba neamului. Însuși dramaturgul explica rolul de pivot al Dădacăi în piesă: „După părerea mea, Dădaca, dimpotrivă, are funcția cea mai directă și importantă în evoluția și rezolvarea dramei eroului. E drept că e mai puțin aparentă, mai misterioasă, dar, dacă rolul acesta ar lipsi, cred că piesa s-ar reduce la un plan destul de superficial, pe orizontal”<sup>583</sup>.

La foarte scurt timp de la publicare, *Moartea unui artist* trecea drept una din piesele cele mai reușite ale dramaturgiei românești ale momentului (potrivit lui Traian Șelmaru, pentru că: „Manole Crudu își trăiește experiența lui de viață până la capăt. E un caz limită. Piesa cuprinde o problemă de viață și de moarte, personajul central trage toate concluziile, în acțiunea dramatică și nu numai declarativ”)<sup>584</sup>, în timp ce Horia Lovinescu însuși era rezervat, lăsând a se înțelege că lupta interioară cu tendințele moderniste încă îl frământă („Nu am ajuns încă să ne convingem de faptul că trebuie să facem o literatură foarte adevărată - nu de la birou, plecând de la scheme, ci confruntând-o tot timpul cu realitatea. Desigur, eu vorbesc în numele meu, personal. Niciodată, nu mi-am judecat confracții. Nemulțumirile mele sunt legate de mine

<sup>581</sup> Andriana Fianu, *De vorbă cu Horia Lovinescu în Scânteia tineretului*, seria II, anul XX, nr. 4662, 15 mai 1964, p. 3.

<sup>582</sup> Ibidem, p. 3.

<sup>583</sup> Ibidem, p. 3.

<sup>584</sup> Traian Șelmaru, *Colocviu despre dramaturgie în Contemporanul*, 27 noiembrie 1964, nr. 48 (946), p. 3.



însumi. Am constatat cu tristețe, luând în mână un volum al meu, că, de fapt, piesele mele socotite bune sunt pline de găuri și de lucruri care au devenit caduce. De ce? Pentru că facem anumite compromisuri cu noi înșine”<sup>585</sup>).

În 1971, Dumitru Solomon aprecia *Moartea unui artist* pentru „dezbateră de esență filozofică pe datele contemporaneității, luminând două atitudini fundamentale: una estetică și una etică”<sup>586</sup>. Concepția dramei este realizată, ca de obicei, în termeni categorici. Manole Crudu, sculptorul, caută acordul perfect între sine și umanitate, între sentimentul responsabilității față de omenire și față de propria conștiință. Ajuns în vecinătatea morții, luptă cu spaima de această experiență și cu îndoiala, care îl duc mai aproape de sine, pornind un autentic proces de autocunoaștere, cu efect de evoluție. Având valoarea unui testament al artistului în socialism, opera sintetizează ceea ce află, la finalul călătoriei, Manole Crudu: importanța purificării de vanitate, de spaima elementară față de moarte, atingând noblețea și armonia. Creația nu poate fi separată de spiritul umanist al artistului care își găsește fericirea doar când se angajează pe calea intelectualului-cetățean și, ca atare, fidelitatea față de oameni, față de un crez moral (Manole) este prețuită față de fidelitatea exclusivă față de propria personalitate (Vlad). Pentru clarificarea sa, Manole va căuta un aliat de nădejde, respins de literatura nerealistă, care-i va propune conectarea la izvorul credințelor poporului; Domnica îi reamintește intelectualului că, fără legătura cu mentalitatea străveche a poporului românesc, nu există izbândă nici în viață, nici în moarte.

În 1984, Mircea Ghițulescu analiza piesa la 20 de ani de la publicare și-i revela semnele ideologice alături de cele existențialiste, legate de raportul artistului cu sine însuși și cu societatea. Considerată „parabolă a creației”<sup>587</sup>, *Moartea unui artist* surprindea prin faptul că recurgea totuși la mijloacele dramei clasice, păstrând simbolurile pentru piesa de mai târziu, și anume, *Omul care și-a pierdut omenia*. Conflictul principal al parabolei aduce sub ochii cititorului umanismul clasic și angoasa existențială, ce transpune străvechea luptă dintre antici și moderni. Rezolvarea respinge neliniștile convulsionate și militează pentru arta purtătoare de lumină. Ghițulescu a considerat că, în spatele spaimii de moarte de care se plânge Manole, s-ar afla „o apologie disimulată a energiei creatoare a Răului”<sup>588</sup>, pendularea dramaturgului între clasicism și teatrul neconvențional din secolul al XX-lea. Dacă în *Moartea unui artist*, Manole este un egocentric protejat de anturaj, în *Omul care și-a pierdut omenia*, arhitectul Manole

---

<sup>585</sup> Ibidem, p. 3.

<sup>586</sup> Dumitru Solomon, *Moartea unui artist*, de Horia Lovinescu în *Viața Românească*, anul XVII, nr. 9, sept. 1964, p. 144-149 în *Bibliografia Literară Română ilustrată 1944-1970*, Editura Eminescu, București, 1971, p. 317.

<sup>587</sup> Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane (1944-1984)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 68.

<sup>588</sup> Ibidem, p. 69.

dovedește, în final, că s-a îndreptat prin capacitatea de a se jertfi pentru altcineva. Până să ajungă în acest punct, demonismul său este extrem, încât îi înfricoșează și pe cei mai răi. Uitarea omeniei se poate îndrepta, ceea ce apare și în *Moartea unui artist*, în mod implicit, prin opera însuflețitoare care trebuie să rămână urmașilor, nu momentele de îndoială și dezzechilibru. Deschis către folclor, Manole a aflat de la Domnica faptul că, în interiorul ființei umane, categoriile etice, crezute separate, se pot uni spre neutralizarea celor negative: „toată lumea asta este o taină a nunții. Se cunună întunericul cu lumina, răul cu binele și mereu, mereu, neostenite se ivesc zorile” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 288]. Perpetuând dispoziția antinomică a ființei umane, greu de conciliat, H. Lovinescu se raportează polemic la mitul Meșterul Manole, mitul creatorului absolut, punând la îndoială legitimitatea jertfei în numele creației, căci eroul, de la un moment, are remușcări pentru faptul că anii săi de succes s-au realizat prin ignorarea etapelor dezvoltării copiilor săi, prin reducerea la rolul de veșnică amantă a celei ce dorea să-i devină soție (Claudia) și prin tentativa de resuscitare a energiilor prin povestea de dragoste pe care o inițiază cu Cristina, în spirit faustian.

Magdalena Boiangiu se întreba dacă nu cumva piesa lui Horia Lovinescu nu atrage atenția asupra faptului că nu lămurește dacă proiectele mărețe, precum *Zburătorul*, nu se mai produc din cauza slăbiciunii fizice sau dacă nu cumva neputința artistică stinge în trup scânteia vieții. Dincolo de faptul că este o meditație asupra condiției artistului, criticul consideră că *Moartea unui artist* este și „o meditație sub semnul interogației despre arta de a trăi”<sup>589</sup>.

În mai 1964, Andriana Fianu anunța în *Scânteia tineretului* că piesa *Moartea unui artist* fusese montată pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale”, sala Studio. Din *Luceafărul*, editat în noiembrie 1964, aflăm că publicul a primit cu bucurie spectacolul în care „a văzut o operă de maturitate a dramaturgiei noastre, reflectând acute probleme legate de destinul, răspunderea intelectualului de azi”<sup>590</sup>.

Spectacolul avea să fie remontat în 1985, în regia regizoarei Liudmila Szekely-Anton, la Teatrul Municipal din Ploiești și-și propunea să surprindă, potrivit cronicarului, „dezechilibrul vremelnic și devenirea într-o înțelepciune a creatorului confruntat cu întrebările ultime”<sup>591</sup>.

<sup>589</sup> Magdalena Boiangiu, *Teatrul Municipal din Ploiești. „Moartea unui artist” de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XXX, nr. 11-12, noiembrie-decembrie 1985, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1985/Nr.11-12.anul.XXX.noiembrie-decembrie.1985/originalimages/19146.1985.11-12.pag094-pag095.jpg>

<sup>590</sup> *Interviu cu Horia Lovinescu în Luceafărul*, anul VII, nr. 24 (157), 21 noiembrie 1964, p. 6.

<sup>591</sup> Magdalena Boiangiu, *Teatrul Municipal din Ploiești. Moartea unui artist de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XXX, nr. 11-12, noiembrie-decembrie 1985. <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1985/Nr.11-12.anul.XXX.noiembrie-decembrie.1985/originalimages/19146.1985.11-12.pag094-pag095.jpg>

Spectacolul ținuse cont să aducă în prezentul lui 1985 textul scris în 1964, propunând o dezbatere despre „arta luminii și arta tenebrelor”<sup>592</sup>.

Tensiunea gândirii, inclusă în textul piesei, s-a regăsit, potrivit cronicarului, în jocul actorilor.

Dumitru Palade, actorul care l-a interpretat pe Manole Crudu, nu a aplicat contrastul din textul original, al evoluției eroului de la „vitalitatea inconștientă a începutului și tristețea lucidă a sfârșitului”<sup>593</sup>, ci a intrat în rol, de la început, mistuit de întrebări, dar fără defectuosul egoism, abstras doar de o puternică încordare psihologică. Vechiul Manole nu mai există și nimeni nu sesizează, doar Domnica.

Olga Dumitrescu, în rolul actriței Claudia Roxana, nu izbuteste să creeze personajul decât în tonuri stridente. Cornel Ciupercescu, în rolul lui Vlad, nu accentuează specificul demonic, dar redă abil trufia și dorința de adevăr și suport din partea tatălui. Valentin Popescu, în rolul lui Toma, redă simplitatea omului de știință și lumina pe care o răspândește. Dana Bolintineanu, Cristina, surprinde grația tinereții, dar și tristețea în fața descoperirii dificultăților care se pot naște în viață, chiar și când ai intenții pozitive. Liana Dan Riza, ilustrând-o pe Aglae, interpretează rolul menajerei meschine și ariviste. Eugenia Laza, în rolul Dominicăi, împlinește un rol important în spectacol; e blândă, echilibrată și produce dramatism.

În mod cu totul excepțional, piesa a fost montată și după 1989, după cum aflăm din *Ziarul de Iași* din 3 ianuarie 2018. La Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, regizoarea Irina Popescu Boieru invita spectatorii la reprezentație, explicând existența unui sens actual în această piesă scrisă în și pentru timpurile supuse doctrinei comuniste: *Moartea unui artist* oferă șansa și provocarea unor partituri generoase pentru actori, plăcerea redescoperirii unor adevăruri fundamentale și a unor sentimente și relații sincere și recognoscibile în viața reală, iar toate acestea conferă piesei o permanentă și vie actualitate”<sup>594</sup>.

Chiar în anul publicării piesei *O casă onorabilă*, Horia Lovinescu venea în întâmpinarea criticii oferind câteva detalii legate de motivațiile părăsirii pieselor de idei. „Am încercat să mă distrez, să mă amuz și să amuz și pe alții, abordând un gen nou pentru mine. Deliberat, mi-am ales personaje convenționale, evoluând într-un cadru convențional, acela al clasicei „drame polițiste”. Recuzita genului este și ea prezentă: crimă, suspiciune, mister, suspans...”<sup>595</sup>. Dramaturgul a constatat el însuși că, la un moment dat, a început să se distanțeze de ideea

---

<sup>592</sup> Ibidem.

<sup>593</sup> Ibidem.

<sup>594</sup> Andrei Mihai, *Moartea unui artist, de Horia Lovinescu, la Teatrul Cub în Ziarul de Iași*, 03.01.2018 în <https://www.ziaruldeiasi.ro/stiri/a-moartea-unui-artista-de-lovinescu-la-teatrul-cub--178887.html>

<sup>595</sup> N.C.M., *Premiera de mâine în Contemporanul*, nr. 47, 24 noiembrie 1967, p. 4.

personajelor convenționale, observând că ele încep să semene cu cei care „au reușit să se salveze de sub dărâmăturile vechii citadele”, că, prin aceasta, asigură „un răspuns sau o continuare la *Citadela sfărâmată*”<sup>596</sup>. Horia Lovinescu avertizează, prin acești „onorabili locuitori”<sup>597</sup>, că, în societatea de după 1947, s-a instalat o categorie de impostori foarte abili care mimează, de atunci, adoptarea noilor norme ideologice. Având ca țintă amuzamentul, dramaturgul a adăugat în piesă și atitudinea critică, ce dezvăluie tot ce este imoral. Acest demers va fi pus pe seama personajelor care se vor denunța, pe rând, unele pe altele, ca într-un carusel amețitor ce lasă impresia de sordid moral irecuperabil. Farsa a fost mai compatibilă cu aceste personaje, pentru că ele sunt foarte mândre de locul pe care îl ocupă în societate, căzând în ridicol. Piesa nu are niciun personaj pozitiv, ceea ce creează impresia de copleșire, pierdere totală. Situația nu va fi rezolvată de un detectiv, un incident (o farsă) îngăduie autodemascarea și demascarea. Ca în piesele lui Caragiale, în final, se vor ierta și se vor împăca, ceea ce i se pare dramaturgului „monstruos și grotesc”<sup>598</sup>. Piesa, primită de public entuziast, a fost doar o „verificare”<sup>599</sup>, dramaturgul mărturisind că a vrut să știe dacă poate sau nu să scrie o comedie, simțind, de la bun început, că nu avea nicio predispoziție către acest gen. Rămâne profund afectat când este acuzat de „vulgaritate”<sup>600</sup> de care s-a detașat răspunzând că „Vulgaritatea înseamnă gândire vulgară. A folosi un termen violent, o imagine scabroasă chiar, este, uneori, o obligativitate pentru orice scriitor care respectă adevărul vieții și nu va deveni niciodată o vulgaritate, decât dacă în spate se ascunde un gând vulgar”<sup>601</sup>.

Margareta Bărbuță constata că publicarea piesei *O casă onorabilă* a avut drept consecință ieșirea dramaturgului mai mult spre a-și explica această nouă direcție dramaturgică, fără să se știe, la acel moment, că va fi singura sa comedie. Explicațiile vizau, mai ales, „implicațiile grave ale glumei sale dramatice”<sup>602</sup>. Margareta Bărbuță intervine în explicația pe care dramaturgul însuși a dat-o, afirmând că personajele din *O casă onorabilă* ar fi personajele din *Citadela sfărâmată*. În piesa lui Horia Lovinescu, ce urmărește destinul familiei Dragomirescu, „se simțea căutarea unui adevăr, a marelui adevăr de viață, un răspuns la întrebările cruciale cu privire la rostul și responsabilitatea individului în fața vieții, în fața societății (...), se înfruntau poziții, concepții, mentalități, se afirmau credințe, convingeri. Și, chiar dacă rezolvarea pozitivă

<sup>596</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>597</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>598</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>599</sup> Valentin Silvestru, *Dovada personalității unui scriitor se află în cele două-trei motive esențiale care îl interesează în România literară*, anul XV, nr. 44, 28 octombrie 1982, p. 13.

<sup>600</sup> Dinu Kivu, *Fidel mie însumi în Contemporanul*, nr. 45, 6 noiembrie 1970, p. 4.

<sup>601</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>602</sup> Margareta Bărbuță, *O glumă cu implicații serioase în Teatrul*, nr. 6 (anul XIII), iunie 1968, p. 65.

nu era lipsită de o anumită doză de convenționalism, ea indica un drum, deschidea un dialog cu viitorul”<sup>603</sup>. Tot ceea ce întreprind personajele declanșează semnificații cu ecou în conștiință.

Autoarea studiului respinge ideea că cetățenii ilustrați în piesă ar fi reprezentativi; adevărul pe care-l aduc la suprafață conține „o curiozitate monstruoasă și respingătoare”<sup>604</sup>. Nu se admite nicio legătură între personajele lui Horia Lovinescu de până la scrierea acestei piese și indivizii de aici, afirmă Margareta Bărbuță. Mai degrabă, se găsesc legături cu texte din literatura universală ca *Opt femei* de Robert Thomas, *Cine se teme de Virginia Woolf?* de Edward Albee, nefiind cele mai inspirate, având în vedere intențiile dramaturgului și, uneori, influențele fiind foarte evidente.

Țintind să fie o farsă polițistă, *O casă onorabilă* urmărește un „joc al adevărului necruțător și crud pe alocuri”, rămânând la periferia realității, dar nu cu cele mai bune rezultate artistice”<sup>605</sup>. Lumea din această „casă onorabilă” a urcat treptele sociale numai prin fraudă, influență, specularea slăbiciunii celorlalți, furt și abuz. Suntem în zona unor comportamente care, într-adevăr, fac să tresară firile pudibonde din cauza comportamentului deschis spre indecență. Un mare minus al piesei este socotit de Margareta Bărbuță faptul că această casă pare închisă, ascunzându-și abil imoralitatea. Doar ziarul care anunță o „anchetă judiciară” [Lovinescu, OCO, p. 31] declanșează un act serios din partea celor strânși pentru o nouă petrecere, o autoevaluare sub amenințarea acelei viitoare analize oficiale care se înțelege că nu poate fi dusă în eroare – e vorba de sinuciderea lui Dan.

Comedia este tensionată pe toată lungimea ei, dar i se reproșează limbajul care este de ieșit din norma decenței și devine strident. Autoarea este radicală, considerând că fuga aceasta după vulgaritate ascunde consistența piesei.

Piesa a fost bază pentru spectacolul montat la Teatrul „Nottara” în regia lui Lucian Giurchescu în luna mai 1968 și a beneficiat de mai multe cronici în redacțiile unor publicații ale momentului. În *Gazeta literară*, N. Carandino închină un omagiu textului dramaturgului Horia Lovinescu care a realizat „un cocktail” „personal și seducător”<sup>606</sup> apelând la modele teatrale foarte cunoscute. N. Carandino nu se încrede în așezarea piesei *O casă onorabilă* în descendența piesei *Citadela sfărâmată* propusă chiar de Horia Lovinescu. Piesa era recomandată de cronicar drept text inedit pentru că oferă posibilitatea de a analiza predispoziția dramaturgului „care trece cu dezinvoltură de la *Omul care și-a pierdut omenia* la facilitățile

<sup>603</sup> Ibidem, p. 66.

<sup>604</sup> Margareta Bărbuță, *O glumă cu implicații serioase* în *Teatrul*, nr. 6 (anul XIII), iunie 1968, p. 67.

<sup>605</sup> Ibidem, p. 68.

<sup>606</sup> N. Carandino, *O casă onorabilă* în *Gazeta literară*, XV, nr. 20 (811), 16 mai 1968, p. 6.

scânteietoare ale comediei polițiste”<sup>607</sup>. Spectacolul a fost un succes care s-a sprijinit pe opera „spumoasă, dialogul care are strălucire, situațiile neverosimile” care par veridice și „susansul gradat”<sup>608</sup>.

„Directă, ritmată, susținută”<sup>609</sup> este considerată piesa lui Horia Lovinescu ce a generat spectacolul de la Teatrul „C. I. Nottara”. Două minusuri sunt descoperite de acest cronicar spectacolului. În primul rând, lumea criticată apare ruptă de restul societății, lipsind termenul de referință. În plus, s-a creat un „efect de optică dintre cele mai ciudate”<sup>610</sup>, părând că fenomenul este în creștere, capabil să cuprindă și pe cei credincioși comunismului, ceea ce, vrea să lase să se înțeleagă cronicarul, era contrar realității. În al doilea rând, regizorul urmează în „temeritate”<sup>611</sup> pe dramaturg, dar a trecut peste unele trepte ale indiscreției (prin secvența avansurilor de tip lesbian, de exemplu).

Într-o cronică în care dominantă e componenta morală, Dinu Săraru nu poate ierta lui Horia Lovinescu „depășirea posibilităților artistice ale limbajului teatral”<sup>612</sup>; se consideră că s-a ajuns prea departe cu „sadismul sexualismului introvertit”<sup>613</sup> care, crede cronicarul, provoacă doar respingere din partea spectatorului, chiar dacă intenția dramaturgului a fost de a exprima mânia față de aceste rămășițe burgheze.

O analiză mai aplicată realizează acestui spectacol și Margareta Bărbuță care constata că a adus vitalitate pe scenă, dar au existat și stridențe cauzate de lipsa de tact a unor actori. Un rol greu, ce ar fi putut s-o facă să alunece spre grotesc și vulgaritate, a avut de realizat Nineta Gusti: „În interpretarea ei, Cora apare exact ceea ce este: o rămășiță anacronică a unei lumi apuse, care, sub masca demnității și a manierelor alese, încearcă să ascundă porniri vicioase, făcând trafic de influență și de sentimente inavuabile”<sup>614</sup>.

Rolul Celei a fost interpretat de Liliana Tomescu, „un fel de conștiință lucidă a grupului, apucată de o frenezie a adevărului, cu o voluptate perversă de a-i vedea pe toți cei demascați zvârcolindu-se sub privirile ei”<sup>615</sup>. Parvenitul Dinu a fost interpretat de Nicu Păunescu ce ar fi putut evidenția mai bine caracteristicile acestui tip uman, dacă textul i-ar fi permis, afirmă cronicarul.

<sup>607</sup> Ibidem, p. 6.

<sup>608</sup> Ibidem, p. 6.

<sup>609</sup> Radu Popescu, *O casă onorabilă în România liberă*, XXVI, nr. 7324, 9 mai 1968, p. 4.

<sup>610</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>611</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>612</sup> Dinu Săraru, *O casă onorabilă în Luceafărul*, anul XI, nr. 19 (315), 11 mai 1968, p. 12.

<sup>613</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>614</sup> Margareta Bărbuță, *O glumă cu implicații serioase în Teatrul*, nr. 6 (anul XIII), iunie 1968, p. 67.

<sup>615</sup> Ibidem, p. 67

Dodi Caian, în rolul Antoniei, „s-a mișcat prin scenă în chip de hipopotam cu aere de gazelă și a izbutit să creeze un personaj comic prin ridicolul falselor candori și detestabil prin apetituri”<sup>616</sup>.

Anda Caropolu și Ștefan Iordache au dat, cu succes, viață „perechii tinere de lichele simpatice, viciate din vocație”<sup>617</sup>.

Lui Radu Dunăreanu, i se reproșează că ar fi putut oferi mai mult rolului său, Dan; personajul său, ajuns, fără merit într-un post de conducere, ajunge, la un moment-dat, la o stare de trezire dramatică ce-l face să-și reproșeze atât de dur acceptarea concesiilor, încât numai sinuciderea i se pare echitabilă. „Singurul personaj al piesei în care tresare o licărire de dezgust față de promiscuitatea în care se bălăcește și care încearcă să se izoleze de ceilalți, chinuit de întrebări și regrete”<sup>618</sup> este jucat totuși apatic de actor. Este înțeleasă dificultatea cu care s-a confruntat actorul care trebuia să păstreze totuși spectacolul în sfera comediei, prea multă trăire în conștiință ar fi așezat textul în categoria dramei.

Un nou spectacol pe acest text s-a jucat, în 1968, și la Pitești în regia lui Călin Florian care a demonstrat esența „cu adâncimi reale”<sup>619</sup> a piesei considerată, la momentul publicării, o nouă cale de divertisment. Reținem dintre plusurile și minusurile spectacolului: „În decorul neutru al lui Emil Moise, evoluează câțiva actori buni. Telly Barbu este printre cei dintâi, ca și mai tinerii ei colegi Mioara Iatan, Mihaela Dumbravă și Sorin Gheorghiu. Ion Focșa și Constantin Zărnescu, doi dintre actorii de bază ai teatrului, impun la rândul lor prin sobră maturitate. Face excepție Angela Radoslavescu, plină de ticuri manieriste și de inutilități comice adăugate unui rol care oricum era consistent”<sup>620</sup>.

În interviul din 1967, acordat Sânzianei Pop, Horia Lovinescu își afirmă credința că drama istorică este etern valabilă pentru orice literatură, intrând în repertoriul marilor teatre ale lumii și bucurându-se de mare succes la public. În același timp, dramaturgul milita pentru trecerea de la linia romantismului în crearea acestui tip de teatru către o linie modernă. Considerând că este nevoie de măsură în modernizarea dramei istorice, el însuși s-a așezat la masa de scris pentru a cântări foarte bine și a învăța să evite fie clișeul, fie „ostentația”<sup>621</sup> modernizării. Din această stare polemică, s-a născut piesa *Petru Rareș sau Loçtiitorul*. Problema puterii, fascinația ei au fost alte aspecte importante urmărite de dramaturg spre

<sup>616</sup> Ibidem, p. 68.

<sup>617</sup> Margareta Bărbuță, *O glumă cu implicații serioase* în *Teatrul*, nr. 6 (anul XIII), iunie 1968, p. 68.

<sup>618</sup> Ibidem, p. 68.

<sup>619</sup> Sebastian Costin, *Debut de stagiune la Pitești în Scânteia*, 1968, anul XXIV, nr. 6049, 31 octombrie 1968, p. 2.

<sup>620</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>621</sup> Sânziana Pop, *De vorbă cu dramaturgul Horia Lovinescu* în *Luceafărul*, anul X, nr. 8, 25 februarie 1967, p. 7.

analiză, transpusă prin motivul istoric – Petru Rareș. Cel care nu părăsise până atunci realitatea imediată se întorcea în istorie și pentru că simțea că prezentul avea nevoie de „efecte de tonificare”<sup>622</sup> ce se puteau împlini prin personajele istorice, atât de bine filtrate de timp, din care nu rămăsese decât esența.

În același an, Horia Lovinescu accentua valențele pozitive ale dramei istorice, care nu își pierduse puterea de sugestie, deși acumulasese aproape 200 de ani de la naștere. În interviul acordat Mariei-Luiza Cristescu, dramaturgul mărturisea că această specie i-a permis să aducă, într-un singur text, și particularitățile textului realist, și pe cele ale textului parabolă. A descoperit, pentru intenția de a crea o piesă care să redea omul în fața istoriei, că va reuși numai printr-o scriere care să aducă faptul istoric în prim plan. Astfel, piesa *Petru Rareș sau Locțiitorul* este calificată de însuși autorul ei drept „o lucrare matură, coaptă”<sup>623</sup>.

Făcând distincția între teatrul patriotic și teatrul istoric, Horia Lovinescu reamintea specificul celui de-al doilea tip ce constă în faptul că istoria este „obiectul și subiectul piesei, iar nu anecdotică propriu-zisă”<sup>624</sup>. Autorul plecase de la ideea salvării ființei umane prin implicarea colectivă atunci când se ajunge într-un moment de cumpănă așezându-l pe șinele unui destin de excepție. Dramaturgul avea să descopere, documentându-se, că existau rituri pe cursul apelor Moldovei care inițiau pescarii aleși și, în această reprezentare, el a găsit o confirmare a ceea ce intuise că ar fi putut susține realitatea, la un moment dat. Confirmarea unor supoziții pe care le-a avut ca scriitor a fost mereu aducătoare de satisfacții și și-a găsit un reflex metaforic în piese.

Și spre sfârșitul vieții sale de dramaturg, în 1982, reamintea faptul că scrierea piesei *Petru Rareș sau Locțiitorul* a avut valoare de „act demonstrativ”<sup>625</sup> prin care să-i inspire pe dramaturgii contemporani să se elibereze de modelul dramei istorice romantice și să trateze, prin teatrul istoric, problemele din punct de vedere al filozofiei istoriei și al personajului real.

Apariția piesei *Petru Rareș sau Locțiitorul* în *România liberă* din aprilie 1967 devenea subiect pentru analiza gradului de noutate pe care îl aduce dramaturgiei române și universului artistic al lui Horia Lovinescu. Radu Popescu încerca, într-o analiză dorită obiectivă, să cântărească și să stabilească exact această pondere a noutății, stabilind de la început că drama istorică „este, din multe puncte de vedere, remarcabilă, merită o apreciere

---

<sup>622</sup> Ibidem, p. 7.

<sup>623</sup> Ibidem, p. 7.

<sup>624</sup> Ileana Corbea, *Cu Horia Lovinescu din nou în Arcadia în Astra*, anul VII, nr. 5, mai 1972, p. 14.

<sup>625</sup> Valentin Silvestru, *Dovada personalității unui scriitor se află în cele două-trei motive esențiale care îl interesează în România literară*, anul XV, nr. 44, 28 octombrie 1982, p. 13.



elogioasă și reprezintă un adaos prețios, atât la creația de până azi a dramaturgului, cât și la capitolul, abia deschis al dramaturgiei istorice a epocii noastre”<sup>626</sup>.

Radu Popescu află aspecte noi, mai degrabă, în raport cu dramaturgia tradițională de inspirație istorică din care monumentalul, sacralitatea și chiar supra-umanul făceau parte și care, prezente mai diluat la Horia Lovinescu, sunt dublate de viziunea umanizată, anti-romantică. Rareș se mândrește cu succesul lui în comerț, mitropolitul Roșca, invadat de păduchi, cere să fie scărpinat pe spate, domnitorul spune că soția sa are pielea aspră și urâtă, Rareș este crud, nedrept, „vărsătoriu de sânge”, se poartă ca un măscărici. Imaginea din istoria științifică nu are nicio legătură cu acest personaj de dramă, care „este un om, are o figură, o carne, un sânge, un suflet și a acoperit numele cu o realitate și a dat realității un conținut uman”<sup>627</sup>. Tocmai prin literatură, Petru Rareș, care nu era pentru noi, până la această piesă, decât un simplu nume, a căpătat individualitate. Umanizarea eroilor de drame istorice era o modă la scriitori precum Jean Anouilh, Camus, Osborne (care a creat un Luther chinuit de o criză de colită și de crampe cu diaree), Peter Weiss și Dürenmatt.

Pe lângă aceste înnoiri, piesa lui Horia Lovinescu se păstrează în zona dramei tradiționale prin: conflictul dintre voievod și boieri, înclinația voievodului spre popor și dragostea poporului pentru acesta, uneltirile boierilor care-l vând pe domn la turci. Prin apropierea lui Petru Rareș față de popor, piesa intră în sfera de sensuri așteptate de ideologia comunistă și, de aceea, este considerată necesară actualității momentului în care scria dramaturgul.

Atâta timp cât reiese, din analiza legată de noutatea piesei, ideea că și particularitățile dramelor istorice tradiționale pot fi descoperite alături de reușite aspecte moderne, nu mai contează nici corectitudinea istorică a datelor. Ceea ce se desprinde este că, uneori, cu „o dramă vie și convingătoare”, se poate pune o imagine artistică „pe o pagină istorică aridă”<sup>628</sup>.

M. Ungheanu, în 1967, în *Scânteia tineretului*, încuraja scriitorii timpului spre a se inspira din istoria neamului din care abia câteva subiecte fuseseră atinse, având grave imperfecțiuni. Pentru a nu repeta căderea în greșală a înaintașilor, celor din 1967 li se solicita „exigență artistică mai ridicată pentru a fi cu adevărat la înălțimea faptelor”<sup>629</sup>. O reușită artistică a timpului era considerată piesa lui Horia Lovinescu, *Petru Rareș sau Locșitorul*. Primul care i-a observat însemnătatea acestui personaj istoric a fost Delavrancea care îl așezase în trilogia sa,

<sup>626</sup> Radu Popescu, *Teatrul „C.I. Nottara”, Petru Rareș de Horia Lovinescu în România liberă*, anul XXV, nr. 7004, 25 aprilie 1967, p. 2.

<sup>627</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>628</sup> Radu Popescu, *Teatrul „C.I. Nottara”, Petru Rareș de Horia Lovinescu în România liberă*, anul XXV, nr. 7004, 25 aprilie 1967, p. 2.

<sup>629</sup> M. Ungheanu, *Petru Rareș în Scânteia tineretului*, anul XXIII, nr. 5560, 5 aprilie 1967, p. 2.

alături de Ștefan cel Mare și Ștefăniță. În Moldova sanctificată prin existența lui Ștefan cel Mare, cei ce-l urmează percep tot ce fac drept gesturi prin care trebuie să perpetueze valorile marelui voievod. Ca la Delavrancea, Horia Lovinescu rămâne în sfera mitologică, dar înnoiește personajul. Fără să urmărească înregistrarea tuturor evenimentelor, dramaturgul va crea un Rareș activ în condiții mai aspre decât înaintașul sanctificat, consistent, care nu este o sumă de principii, ci o conștiință superioară care va alege, când i se va propune să renunțe la liniștita viață de negustor de pește pentru povara domniei, pe cea din urmă. Scopul unic al lui Petru Rareș este de a asigura autonomia și perenitatea Moldovei, în numele cărora inteligența și luciditatea vor deveni arme. Chiar dacă amintește, prin intransigență, de eroii lui Camil Petrescu, Petru Rareș rămâne om, căci este pragmatic, ucide, atunci când interesele Moldovei o cer, înșală pe cei care știe că îi vor răspunde la fel și chiar își va risca viața.

În final, după toată zbaterea, Petru Rareș ne apare practicând un umor trist, preocupat să știe dacă mai are ceva rămășițe în vistierie pentru a-l mitui pe vizir și încearcă mormântul pregătit de gropar, alăturându-se lui Ștefan și mitului.

Eroul lui Horia Lovinescu este considerat de M. Ungheanu „un Rareș viu, prin omenescul balans între deznădejde, speranță, slăbiciune și forță, un Rareș mare prin încrederea în destinul său”<sup>630</sup>.

Pentru Ileana Popovici, dramele istorice trebuiau să fie manifestare a conștiinței naționale, cale de afirmare a ființei poporului român. Noua dramaturgie era preocupată de înțelegerea noianului de fapte istorice, pentru care se păstra, din drama istorică tradițională, dominantă afectivă. Piesa *Petru Rareș sau Locșitorul* de Horia Lovinescu era catalogată drept exemplară de autoarea studiului pentru aceste direcții. Piesa nu este originală prin construcție (care respectă specificul teatrului epic), nici prin schemele situațiilor dramatice și nici prin limbaj, originalitatea nefiind ținta supremă a dramaturgului. Aspectul cu adevărat intenționat al dramaturgului a fost de a descoperi, la problemele omenești vechi, soluții noi de către mintea sa „pururi neodihnită”<sup>631</sup>, de a confrunța variante și de a dialoga.

La această reușită, participă, potrivit criticului, alegerea acestui erou de către autor, preluat din realitatea trecutului, cu impact major față de un simplu joc intelectual sprijinit pe un erou fictiv (de exemplu, Dürrenmatt, în *Marele Romulus*). Efortul de a înțelege profund momente istorice din trecut este transformat în produs literar superior de către Horia Lovinescu.

<sup>630</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>631</sup> Ileana Popovici, *Petru Rareș la Teatrul „C. I. Nottara”* în *Teatrul*, anul XII, nr. 6, 1967, p. 18.

Protagonistul literar are de la eroul istoric un aspect de unicitate: el provine din rândul poporului și ajunge în cea mai nobilă pătură socială ca voievod, întrerupând șirul previzibil de preluări de putere în baza simplei origini, superioară doar biologic, de puține ori, dovedită prin fapte .

Dramaturgul se concentrează pe înregistrarea, fără edulcorare, a devenirii protagonistului, a menirii spre care se îndreaptă. Trăind ca domnitor, ceva fundamental se schimbă, pe omul ponderat de altă dată, îl încearcă „un joc perfid, periculos și crud, care-l înscrie într-un cerc de gheață. Încet-încet, conștiința eroului se limpezește iarăși. El nu se va regăsi însă la punctul de plecare, pentru că s-a detașat de individual, de particular, învățând să-și exercite altfel puterea – cu maturitate, cu suplețe, cu abilitate”<sup>632</sup>.

În 1984, Mircea Ghițulescu încadra piesa *Petru Rareș sau Loçtiitorul* în rândul parabolilor având ca premisă ideea absolutului care se poate materializa prin marii creatori ai lumii. Creator de istorie, prin Rareș, dramaturgul vrea să verifice dacă, la baza marilor creații, se poate afla și o „determinare pronunțat etică”, dacă „este Bună sau Rea setea creatoare de absolut? Se face spre Bine sau spre Rău?”<sup>633</sup>. Autorul lasă în conflict idealitatea și latura malefică; așadar, exhibarea demonismului creator care strivește umanitatea face parte integrantă din profilul lui Rareș care, pentru a învinge Imperiul Otoman, sacrifică mii de oșteni.

Noutatea dramei istorice este de proporții europene, potrivit criticului: „Este înlocuită idealizarea eroică tradițională a Domnitorului cu o luciditate shakespeariană în care amestecul de regalitate și bufonerie, de măreție și cruzime devine rețeta unui portret remarcabil”<sup>634</sup>.

Radu Popescu nu acordă calificative superioare montării piesei *Petru Rareș sau Loçtiitorul* de la Teatrul „C.I. Nottara”, cronică sa fiind un inventar de critici, de la regizor până la actori. Regizoarea Sorana Coroamă a dezamăgit, deși părea cea mai indicată pentru această acțiune dificilă. Spectacolul nu mulțumește în privința a „două direcții în care se dovedește sub așteptări”<sup>635</sup>: a pierderii energiei pe parcurs (mobilizarea, în parametrii corespunzători, s-a realizat abia spre tabloul al IV-lea) și a lipsei de unitate dintre momentele scenice. Faptele sunt acaparatoare, concretul nu lasă pe scenă ideile, psihologia, sugestia cuvintelor care, toate, aparțin textului.

---

<sup>632</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>633</sup> Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane (1944-1984)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 72.

<sup>634</sup> Ibidem, p. 72.

<sup>635</sup> Radu Popescu, *Teatrul „C.I. Nottara”, Petru Rareș de Horia Lovinescu în România liberă*, anul XXV, nr. 7004, 25 aprilie 1967, p. 2.

Actorii au fost și ei piedică în redarea spiritului piesei, de la foarte apreciatul George Constantin, în alte roluri, aici, în rolul principal, la Eugenia Bădulescu, în rolul primei soții a domnitorului. Dorin Varga este considerat de cronicar ales cu totul nepotrivit în rolul mitropolitului Grigore Roșca („Prea tânărul Varga nu a atins în niciun punct cerințele piesei care sunt de autoritate, gravitate și umanitate, intelectualitate, adică tot ce are personajul, dar actorul a ratat”<sup>636</sup>), iar Emil Hossu, în rolul lui Ioniță, „s-a descurcat bine atâta timp cât rolul nu-i cerea decât o secundară și simpatică prezență juvenilă, dar n-a mai corespuns deloc când rolul i-a cerut un sentiment profund, o revoltă ardentă”<sup>637</sup>. Cu dificultate, Ion Punea l-a interpretat pe Mihu, trădătorul-șef, Florin Stroe a nesocotit prea mult condiția de oștean, în rolul lui Huru etc.

Concluzia cronicarului era că jocul actorilor, sub o fermă intervenție a regizoarei, putea îmbunătăți spectacolul, pe viitor.

La un an de la premiera absolută a spectacolului, s-a montat din nou spectacolul *Petru Rareș sau Locțiitorul*, dar, de data aceasta, înregistrând un real succes, explicat de cronicarul Ileana Popovici prin faptul că însuși dramaturgul a intervenit asupra textului și l-a modelat pentru jocul scenic. Sorana Coroamă a revenit ea însăși la acest spectacol și a obținut o reprezentare într-o „tonalitate adecvată, sobră, dar fără uscăciune, limpede, cu un registru emoțional bogat și plin”<sup>638</sup>. Scenele cele mai reușite au fost cele în care au fost reactualizate datinile ancestrale, legate de călușarii și de datina de îngropăciune.

Piesa și spectacolul nu sunt mereu în sincronizare: spectacolul izbutește acolo unde textul este alb, iar textul nu se regăsește cu tăria sa, uneori, pe scenă, mai ales de acolo, de unde spectacolul se organizează în jurului protagonistului.

George Constantin a realizat un *Petru Rareș* de excepție: „subtilitatea deghezată, voința inflexibilă, ancorată în cele mai ascunse straturi ale subconștientului, supraomeneasca încordare spre țintă și omeneștile, amarele dureri se îmbină nu numai cu talentul de-acum binecunoscut, ci și cu mai noi unelte profesionale, ce-i îngăduie să parcurgă cu bine și pasajele cu care nu și-a descoperit afinități speciale”<sup>639</sup>.

Personajul colectiv, boierii, sunt prezențe vagi pe scenă, iar personajele secundare ar fi necesitat actori valoroși: Radu Dunăreanu (Trotușan) și-a jucat rolul prea studiat, Florin Stroe (Huru) propune o simplificare, Toni Zaharian (Bogdan) „propune un contrast menit, probabil,

---

<sup>636</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>637</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>638</sup> Ileana Popovici, *Petru Rareș la Teatrul „C. I. Nottara”* în *Teatrul*, anul XII, nr. 6, 1967, p. 15.

<sup>639</sup> Ibidem, p. 16.

să înghețe răsul pe buze, dar acest efect nu se realizează”<sup>640</sup>, Dorin Varga (Grigore Roșca) nu oferă rolului tot ce acesta-i solicita.

O altă reușită a spectacolului este Ioniță, interpretat de Emil Hossu care pătrunde rolul în miezul lui, prin „grație lăuntrică”<sup>641</sup>.

După reușita de la „*Nottara*”, din 1967, Sorana Coroamă revine, în stagiunea 1973-1974, la Teatrul Național „*Vasile Alecsandri*” din Iași cu spectacolul *Petru Rareș sau Loctiitorul* de Horia Lovinescu. La șase ani de la premiera absolută, Sorana Coroamă propune o nouă viziune, în care „Petru Rareș e un destin excepțional proiectat pe un fundal de mitologie populară și aureolat de un comentariu filozofic modern”<sup>642</sup>. Devin aspecte de plan secund politica europeană, personalitatea politică a protagonistului, adică exact ceea ce oferise succes la a doua montare. Spectacolul urmărește ideea de destin tragic, „omul Rareș e confruntat cu puterea, cu eșecul, cu singurătatea, cu trădarea, cu moartea celor mai dragi, cu limitele puterii sale de a le îndura”<sup>643</sup>.

Actorii au alte ținte, precum protagonistul, Teofil Vâlcu care este când sobru, când grotesc, atunci când se confruntă cu abisurile personale. „Eroul său are un temperament tumultuos, o mândrie enormă și o neașteptată vulnerabilitate, reacții violente. Ca studiu de caracter, Vâlcu realizează o performanță”<sup>644</sup>. Actorii ceilalți sunt subordonați lui Rareș, astfel că nu ajung la esența personajelor lor: Constantin Popa (Roșca), joacă „în linii dulci și molcome, ca o umbră devotată”<sup>645</sup>, Emil Coșeru (Ioniță) joacă sincer etc.

În 1979, piesa intra în interesul regizorului Florin Fătuțescu de la Teatrul de Stat „*Valea Jiului*” din Petroșani și realiza „o reprezentăție în care replica lui Horia Lovinescu pune în valoare calitățile colectivului actoricesc și trece rampa firesc”<sup>646</sup>. Spectacolul a fost aerisit, cu interacțiuni convingătoare între actori, respectând spiritul epocii.

<sup>640</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>641</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>642</sup> I.P., *Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, Petru Rareș de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XIX, nr. 1, ianuarie 1974, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1974/Nr.1.anul.XIX.ianuarie.1974/imagepages/11612.1974.01.pag036-pag037.html>

<sup>643</sup> Idem.

<sup>644</sup> Idem.

<sup>645</sup> I.P., *Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, Petru Rareș de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XIX, nr. 1, ianuarie 1974.

<http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1974/Nr.1.anul.XIX.ianuarie.1974/imagepages/11612.1974.01.pag036-pag037.html>

<sup>646</sup> Antoaneta Iordache, *Petru Rareș de Horia Lovinescu la Teatrul de Stat „Valea Jiului” din Petroșani în Teatrul*, anul XXIV, nr. 3. Martie 1979,

<http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1979/Nr.3.anul.XXIV.martie.1979/imagepages/14890.1979.03.pag038-pag039.html>

Piesa lui Horia Lovinescu, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, este, pentru Mira Iosif, un text al revelațiilor fundamentale grefate pe mit interpretat polemic, pentru că, în prag de apocalips, când echilibrul moral intră în mare tremur, optimismul pare să nu supraviețuiască, violența și urâtul ies învingătoare, sacrificiul lui Abel va crea un context prolific vieții.

Acțiunea este plasată în loc straniu, ce unește cerul cu pământul și lumea, aflată în etapa finală a existenței, trece printr-un purgatoriu. Pentru cele patru personaje (Abel, Ana, Tatăl și Cain), singurii supraviețuitori dincolo de paradis, se deschide un „un adăpost sordid, de piatră, o subterană invadată de cenușă, ca și pământul secetos de deasupra, a cărui vegetație pare pietrificată, sub cerul plumburiu de unde soarele a dispărut”<sup>647</sup>.

În 1979, în *România literară*, Valentin Silvestru încadra piesa *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* în descendența teatrului lui Blaga și descendența miturilor biblice și folclorice (*Hanul de la răscruce, Omul care și-a pierdut omenia, Paradisul*). Textul analizează motivațiile de natură filozofică ce duc la conflicte. Fetișurile paradisiace sunt „dizolvate în sarcasm”<sup>648</sup>, considerându-se că toate stările negative sunt rezultate ale istoriei ce a pierdut starea de normalitate. În ultimul țărm viu de pe planetă, care este în pericolul de a fi cucerit de cenușă, patru personaje își caută sensul lor individual și universal. Bătrânul, păstrând sentimente mucegăite, trăiește cu gândul la edenul de altădată, arătându-se monstruos, cu o încercare finală de îndreptare. Abel, fiul său, este inocent și meditativ, izolat steril într-o lume a ideilor. Ana este o tânără plină de vitalitate și inocență. Cain este un om al complexelor, un om decăzut, lipsit de noblețe, grobian, care urăște lumea prin care trece. Un vid moral îl caracterizează, alături de pulsația animalică. Omorându-și fratele, întinând-o pe Ana, Cain se va retrage din acest îngust țărm viu pentru a se lăsa devorat de deșert, ca formă de autopenitență.

Interogațiile înfloresc în final, când apar semnele noii vieți. Ana nu are șansa de a alege, ea a fost respinsă de un frate și siluită de celălalt.

Dramaturgul lasă a se înțelege că „o anumită lume poate produce raiuri false și infernuri veritabile”<sup>649</sup>.

<sup>647</sup> Mira Iosif, *Piesă românească în premieră absolută. Teatrul „Nottara” - Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XXIV, nr. 7-8, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1979/Nr.7-8.anul.XXIV.iulie-august.1979/imagepages/15140.1979.07-08.pag114-pag115.html>

<sup>648</sup> Valentin Silvestru, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă în România literară*, XII, nr. 23, 7 iunie 1979, p. 16.

<sup>649</sup> Valentin Silvestru, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă în România literară*, XII, nr. 23, 7 iunie 1979, p. 16.

În septembrie 1979, Natalia Stancu se apleca asupra acestui text și constata preponderența, în dramaturgia lui Horia Lovinescu, ca stare a societății moderne, a crizelor care duc, prin pericolul la care este supusă ființa umană de a-și pierde siguranța fizică, și la mari și adânci crize de conștiinței. Fundalul piesei, cu dezastrul infinit al deșertului de cenușă, este urmarea „jocului iresponsabil cu puterea, cu utilizarea antiumană a unor descoperiri tehnico-științifice și, poate, mai ales, urmările trădării de către om a esenței, a vocației sale spirituale”<sup>650</sup>.

În 1980, Alexandru Călinescu descoperea interogația majoră pe care o formulează această piesă față de destinul umanității al cărei curs ar putea continua, dar asigurându-și salvarea printr-un nou început ai cărui protagoniști nu au, cu toții, asumată valoarea umană. Criticul consideră că „ultimii oameni oferă o imagine mai curând lamentabilă”<sup>651</sup>, cu Tatăl cabotin, Ana care se pervertește rapid și își însușește vulgaritatea cu abilitate, Abel, pur, dar singular în piesă și Cain ucigaș, violator și perpetuu în căutare. Destul de târziu și neașteptat, și celelalte personaje își dezvăluie omenia, ieșind din zona ambiguității, încât „și în deșertul de cenușă viața este mai puternică decât moartea”<sup>652</sup>.

În 1984, Mircea Ghițulescu aprecia că lumea de după apocalipsă este transpusă în termeni generali față de parabola *Hanul de la răscruce*, învecinându-se cu mitul. Absența socialului în acest text este chiar provocatoare de stare halucinantă, pentru că orice speranță se retrage din acest mediu claustrant. Criticul consideră că reperul biblic al fratricidului și al relației tensionate, de tip dostoevskian, a tatălui cu proprii copii este folosit de dramaturg pentru etalarea cât mai eficientă a subiectului: „Tatăl are bufoneria tragică a lui Feodor Karamazov; Abel și Cain nu sunt doar ipostazieri contemporane ale cuplului biblic, ci, pe o dublă filieră, prelucrări ale fraților Karamazov (Alioșa și Dmitri)”<sup>653</sup>. Horia Lovinescu înglobează în Abel și Cain opozițiile care neliniștesc ființa prin bunătate și răutate, angelic și demonic, idealism și materialism. Marele merit al lui Horia Lovinescu este de a fi actualizat mitul, de a-l fi scos din abstracțiune, de a-l aduce în prezentul omului postbelic și de a-l asocia cu marile spaime, cum ar fi amenințarea atomică. În actualitatea postbelică, Abel este pacifistul și visătorul care transfigurează realitatea, o înobilează. Cain este aspru, indolent, murdar, inferior. Și unul, și

<sup>650</sup> Natalia Stancu, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*. Teatrul „C. I. Nottara” în *Scânteia*, anul XLIX, nr. 11536, 26 septembrie 1979, p. 4.

<sup>651</sup> Alexandru Călinescu, *Piesă românească în noi versiuni scenice*. Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XXV, nr. 6, iunie 1980, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1980/Nr.6.anul.XXV.iunie.1980/originalimages/15692.1980.06.pag030-pag031.jpg>

<sup>652</sup> Idem.

<sup>653</sup> Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane (1944-1984)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 74.

altul reprezintă, în esență, binele și a răului, structuri radicale. Amintind de Fata de împărat din poemul *Luceafărul*, prin fascinația sfâșietoare între cer și pământ, și Ana este ispitită, în egală măsură, de angelic și demonic, de ideal și materie, de apolinic și dionisiac, de puritatea sterilă și fertilitatea vulgară, de frumosul static și urâtul fecund. În final, piesa propune surprinzătoarea alegere a Anei: „Dragostea tinerei, care îl iubește pe Abel, dar este irezistibil atrasă de principiul agresiv al masculinității reprezentat de Cain, primește o amprentă filosofică profundă. Lumea va fi salvată și perpetuată prin Cain. Urâtul fecund asigură mișcarea și viața”<sup>654</sup>.

Un personaj dificil de descifrat se dovedește Tatăl care posedă și latura inocentă a lui Abel, și mârșăvia lui Cain al cărui conflict se va stinge prin sinucidere. Amestecul de sublim și penibil îl transformă în bufon. Eroul este mai mult decât un semn al decăderii celei mai josnice, este „unitatea omenească vie, a unor principii abstracte: Cain și Abel. E un bufon și un sfânt. Crucificarea lui este tot atât de histrionică pe cât este de autentică. Sfâșiat între tendințe contrarii, pe care H. Lovinescu are abilitatea analitică să le tranșeze și să le examineze separat, acest nou Adam recurge la joc”<sup>655</sup>. Ascunzându-și noblețea, etalând ce este mai imund în sine, acest măscărici are un destin tipic: de a deruta și, în concluzie, de a nu fi luat în seamă nici într-o situație, nici în alta.

Deși textul a fost publicat în 1968, el devine spectacol abia în 1979, la Teatrul „Nottara”, într-o montare considerată „puternică, excepțională, profundă”<sup>656</sup>, în regia lui Dan Nasta. Montarea „cele mai bune piese a dramaturgului”<sup>657</sup> a avut două pariuri: în primul rând, să demonstreze că trama unui mit poate fi utilizată, până la un punct, într-un sens cel puțin surprinzător. S-a obținut un spectacol cu ideile ascunse, de condiție intelectuală. În al doilea rând, regizorul a vrut să folosească un limbaj cu totul nou.

În 1979, Mira Iosif aprecia deplina înțelegere a textului a cărui esență era cuprinsă convingător chiar în scenografia spectacolului: „un loc ciudat, concomitent sus și jos, o secțiune în topografia unei lumi pe care o presimțim aflată în stadiul ei final, un loc în care, neliniștitor, se unesc cerul, câmpul și tranșeea și care, treptat, devine un purgatoriu pentru cele patru personaje ale dramei, singurii supraviețuitori, de după paradis și infern”<sup>658</sup>.

<sup>654</sup> Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane* (1944-1984), Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 75.

<sup>655</sup> Ibidem, p. 75.

<sup>656</sup> Aurel Bădescu, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* în *Contemporanul*, nr. 41, (1718), 12 octombrie 1979, p. 9.

<sup>657</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>658</sup> Mira Iosif, *Piesă românească în premieră absolută. Teatrul „Nottara” - Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de Horia Lovinescu* în *Teatrul*, anul XXIV, nr. 7-8, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1979/Nr.7-8.anul.XXIV.iulie-august.1979/imagepages/15140.1979.07-08.pag114-pag115.html>



Teatrul lui Horia Lovinescu este puternic legat de teatrul universal, în piesele sale existând influențe din literatura situațiilor catastrofice, Dürrenmatt și Günter Grass, din Stanley Kramer - *Ultimul țărm*, Robert Altman - *Quintet*. Piesă-avertisment, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* aparține dramaturgiei europene prin spiritul interogativ trezit de marile neliniști ale epocii postbelice, temător în fața iminenței cataclismului atomic. Mit filtrat într-o structură modernă, piesa plasează, ca în textele ibseniene, confruntările în mediul familial, dar se distanțează de ele, prin aducerea în prim plan a familiei primordiale. Spectacolul demonstrează că, lumea, surprinsă după izgonirea din rai, riscând, din cauza nenumăratelor păcate, să piară, se poate regenera din suferințele atroce și pierderea cu brutalitate a inocenței Anei care trăiește între Cain, Abel și Tatăl. În noua șansă dată umanității, și sacrificiul lui Abel este fundamental, astfel, conștiința demonstrează capacitatea de a crea noi direcții pentru a garanta victoria vieții.

Text cu multe subtilități și, de aici, cu multe riscuri întinse celor care ar cuteza să-l monteze, el a găsit în Dan Micu un regizor ce a înălțat la nivel de performanță transpunerea scenică, devenind un reper fundamental al vieții teatrale din 1979. Succesul a venit din capacitatea fiecărui actor de a-și individualiza rolul și a ști să-l armonizeze cu celelalte personaje, ascultând direcțiile competente ale regizorului.

George Constantin creează un rol cu multe culori, cu putere și rafinament, cu multe măști: „el ni se arată, pe rând, ca un patriarh îmbătrânit în ticăloșie, dar și ca un candid, un matusalem căzut în copilărie; ca un Adam histrionic ce se joacă cu patimile lui Hristos și cu trădările lui Iuda, ca un rege Lear (la apogeul trufiei paterne) și ca un Bufon (dedat la mășcări); ca un pionier al Vestului, colonist al unei lumi, odinioară, noi și ca o epavă a istoriei moderne, supraviețuitor al unui cataclism înfricoșător; contaminat de virusul fatal al indiferenței animalice, el dă glas, pe rând, nebuniei și rațiunii, încheind această uluitoare paradă de măști cu gestul de neputință al actorului gorkian ce se spânzură în azilul altei nopți”<sup>659</sup>.

Alexandru Repan aduce pe scenă un Abel ce intrigă prin virtuți și prin întâmpinarea cu seninătate a violenței, rămânând pliat pe textul piesei pentru a simboliza sterilitatea idealismului și a trăirilor platoniciene. Actorul convinge prin puritatea ce îl înfășoară, fără să poată duce mai departe specia umană.

Ștefan Sileanu îi opune lui Alexandru Repan un Cain viril, sfâșiat de contradicții și distrugând orice urmă de armonie în ceilalți, otrăvind tot ce este nobil în om. Personajul trece

---

<sup>659</sup> Mira Iosif, *Piesă românească în premieră absolută. Teatrul „Nottara” - Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XXIV, nr. 7-8, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1979/Nr.7-8.anul.XXIV.iulie-august.1979/imagepages/15140.1979.07-08.pag114-pag115.html>

din caracter în simbol prin accentul pus pe unele stări pe care le recunoaștem din Sartre, Camus, Dostoievski, precum „frigul”, „greața”, „plictiseala”.

Ana Dogaru este „personificare glorioasă a Femeii”<sup>660</sup>, jucând cu atâta forță, încât „ne apare acum ca un mare personaj lovinescian, ca posibilă soață a lui Manole, cea care nu apare în *Omul care și-a pierdut omenia*, dar despre care noi am bănuț că există”<sup>661</sup>. Finalul realizat de Ana Dogaru, prin acel țipăt sfășietor, întrerupe „jocul morții” și începe „jocul vieții”, semn că altceva se va oferi ființei umane după atâta suferință și spaimă.

Spectacolul afirmă ideea că, oricât de mare ar putea fi inamicul omenirii, mai ales, cel pornit din rândul ei, acesta nu poate anula viitorul.

Natalia Stancu, în 1979, în *Scânteia*, evalua spectacolul ca fiind „clar, puternic, bogat, dar nu stufos, rafinat, dar plin de seva trăirii și căutării omenești autentice. Un spectacol de o simplitate clasică”<sup>662</sup>.

Spectacol „perfect accesibil”<sup>663</sup>, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* ilustrează confruntarea dintre bine și rău, a vulnerabilității și a măreției, a ceea ce este efemer și a ceea ce este etern din ființa umană. Ștefan Sileanu, interpretul lui Cain, adaugă personajului duritate monstruoasă și frământări ale conștiinței, Alexandru Repan, în rolul lui Abel, aduce atitudinea contemplativă și sinuciderea ca o jertfă; Dana Dogaru, în rolul Anei, revine la o eroină puternică și fragilă, în timp ce George Constantin, Tatăl, este dominator în joc.

Textul a atras și alte teatre care nu și-au pregătit îndelung montarea și au pierdut în fața criticii, cum s-a întâmplat și cu spectacolul de la Teatrul de Stat din Timișoara, din octombrie 1979. Cronicarul Alice Georgescu găsește că eroarea a provenit din estomparea „dimensiunii filogenetice în favoarea celei ontogenetice”<sup>664</sup>, din aducerea cotidianului pe scenă, prin suprimarea transcendentului, cosmicului, a integrării în universal.

La această nereușită regizorală, contribuie și cea actoricească, afirmă cronicarul. Ritmul scenic este inegal, influențat de experiența actorilor; în rolul Tatălui, Peter Schuch (actor cu multe roluri), aduce un joc viu, de la imaginea vagabonzilor lui Beckett, la comic pur și grotescul dens, față de tinerii săi parteneri care-i dau replica fără profesionalism. Inge Meyer

---

<sup>660</sup> Ibidem.

<sup>661</sup> Ibidem.

<sup>662</sup> Natalia Stancu, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*. Teatrul „C. I. Nottara” în *Scânteia*, anul XLIX, nr. 11536, 26 septembrie 1979, p. 4.

<sup>663</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>664</sup> Alice Georgescu, *Teatrul de Stat din Timișoara, Jocul vieții și al morții în paradisul de cenușă de Horia Lovinescu* în *Teatrul*, anul XXIV, nr. 11, noiembrie 1979, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1979/Nr.11.anul.XXIV.noiembrie.1979/imagepages/15319.1979.11.pag058-pag059.html>

(Ana) a lăsat impresia că poate să ofere mai mult rolului său, Herbert Schmidt (Abel) este „palid și neconvingător”<sup>665</sup>, iar Michael Bleiziffer (Cain) este criticat pentru că nu interiorizează rolul.

În 1980, la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* cunoștea un succes prin regia Nicoletei Toia, după aprecierea cronicarului Alexandru Călinescu: „Fericit caz, așadar, de întâlnire între un text dramatic și o regie capabilă să-i pună în valoare, să-i sublinieze – pertinent – și să-i potențeze – inteligent – semnificațiile”<sup>666</sup>. Rolurile sunt create cu multă dedicare de actori: Tatăl (Teofil Vâlcu) izbutește în redarea bufonadei și patetismului, Cain (Emil Coșeru) are asprime și este repulsiv,

Abel (Mircea Dascalu) este hieratic, iar Ana (Mirela Gorea) evoluează spre asumarea unei mari răspunderi: realizarea legăturii cu viitorul umanității prin jertfa personală.

Piesa, deși cu mari subtilități filozofice, a fost considerată o piatră de încercare pentru multe teatre ale sfârșitului epocii comuniste, declanșând nenumărate montări: de Ferenc Kovács la Teatrul de Nord din Satu Mare (Secția maghiară) de Kincses Elemer la Teatrul Național din Târgu Mureș (secția maghiară), de Mircea Cornișteanu la Teatrul Național din Craiova, până la cea de la Teatrul Dramatic din Białystok, R. P. Polonă<sup>667</sup>. Regizorul Jacek Pacocha mărturisea că pregătirea spectacolului *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu a fost pentru el „un examen dificil”<sup>668</sup>. Și în spațiul polonez, piesa este adusă în scenă cu intenții similare, de a transmite, prin mijloacele teatrului modern, un mesaj important despre raportarea individului la Destin, despre obligativitatea depășirii obstacolelor istorice.

La 20 de ani de la scrierea piesei, ea continua să fie atractivă și provocatoare pentru regizori. Mihai Constantin Ranin urmărește să respecte textul, fără să cadă în patima inovațiilor facile. Spectacolul are câteva reușite, umbrite de unele greșeli ale actorilor. Scena, pe care au evoluat cei patru supraviețuitori, poartă consecințele unui cataclism sau ale unui atac atomic. Mircea Hîndoreanu, în rolul Tatălui, este „un măscărici jalnic, condamnat la descoperirea târzie a unor mari adevăruri și la un final care nu-l răsfăță, pare un autentic turmentat, mergând cam mult spre bufonadă, adresându-se nu atât interlocutorilor din scenă, cât sălii, sacrificând

<sup>665</sup> Mira Iosif, *Piesă românească în premieră absolută. Teatrul „Nottara” - Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XXIV, nr. 7-8, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1979/Nr.7-8.anul.XXIV.iulie-august.1979/imagepages/15140.1979.07-08.pag114-pag115.html>

<sup>666</sup> Alexandru Călinescu, *Piesă românească în noi versiuni scenice. Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XXV, nr. 6, iunie 1980, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1980/Nr.6.anul.XXV.iunie.1980/originalimages/15692.1980.06.pag030-pag031.jpg>

<sup>667</sup> Daniela Cristescu, *Un succes al dramaturgiei românești în lume - Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de Horia Lovinescu în R.P. Polonă în Teatrul*, anul XXXI, ianuarie 1986, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1986/Nr.1.anul.XXXI.ianuarie.1986/originalimages/19238.1986.01.pag076-pag077.jpg>

<sup>668</sup> Idem.

complexitatea rolului în favoarea comicului mărunț, drept care ideile filozofice își pierd din încărcătură”<sup>669</sup>.

Benedict Dumitrescu îl redă pe Abel cu un „un aer nepământeian și o rigiditate care nu contravin rolului”<sup>670</sup>, iar Radu Negoescu îi oferă o lui Cain un suflet pustiu, o masculinitate agresivă, dar și tentativa de transformare prin interacțiunea cu Ana. Aceasta este transpusă, pentru cele două etape ale existenței sale, de Amalia Ciolan, pentru vârsta tinereții când trăiește iubirea serafică alături de Abel și este pervertită de Cain și de Maria Junghetu, pentru vârsta matură, a marilor responsabilități.

În perioada de după 1989, la 16 ianuarie 2015, piesa a fost pusă în scenă după cum aflăm de pe pagina Europa fm<sup>671</sup>. Cronica Alinei Epingeac anunță caracterul problematizant al spectacolului pornind de la piesă a cărei acțiune se desfășoară în deșertul de cenușă. Griul pe care se sprijină spectacolul este ofertant, din punct de vedere al simbolisticii, după cum constată cronicarul: „Binele și Răul, în eterna lor luptă, lasă în urmă pe câmpul de bătălie – viețile noastre comune – pete de gri. În cea mai bună dintre lumile posibile, nu există nuanțe. Albul și negrul nu se amestecă și, astfel, nu se creează confuzii. Iar când totul este clar, de ce ar mai exista neînțelegeri? Armonie, pace și plictis. Griul cu infinitele sale valențe, densități variabile și consistență îndoielnică face ca existența să devină interesantă”<sup>672</sup>. Și la acest moment, în care teatrul se eliberase de constrângerile politice, piesa era recunoscută drept valoroasă și dificilă pentru reprezentare scenică. Ceea ce constată ca noutate în această versiune postdecembristă a spectacolului este grija regizorală pentru ca spectacolul să placă publicului, urmărindu-se, cum, de altfel, și textul permite, împletirea dramatismului lumii care se prăbușește cu umorul contrapunctic.

Spectacolul de la Teatrul de pe Lipscani are, în mod surprinzător, prea mult exploatată latura comică, în montarea lui Horațiu Mălăieles care „a lăsat să curgă prea mult din robinetul cu umor și a înecat în gaguri scena”<sup>673</sup>. Oricâtă prețuire are cronicarul pentru regizorul și actorul Horațiu Mălăieles, dezaprobă accentul pus pe entertainment. Rolul Tatălui este complex „un bătrân ticăit, bufon trist, ușor abulic, ușor obosit, ușor plictisit, cu izbucniri de forță la intervale

<sup>669</sup> Julieta Țintea, *Pas la pas prin teatre. Rigoare fără altitudine* în *Teatrul*, anul XXXIII, nr. 7, iulie 1988, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1988/Nr.7.anul.XXXIII.iulie.1988/originalimages/20814.1988.07.pag078-pag079.jpg>

<sup>670</sup> Julieta Țintea, *Pas la pas prin teatre. Rigoare fără altitudine* în *Teatrul*, anul XXXIII, nr. 7, iulie 1988, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1988/Nr.7.anul.XXXIII.iulie.1988/originalimages/20814.1988.07.pag078-pag079.jpg>

<sup>671</sup> <https://www.europafm.ro/horatiu-malaele-in-premiera-jocul-vietii-si-al-mortii-de-horia-lovinescu-audio/>

<sup>672</sup> Alina Epingeac, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* în *Yorick.ro*, 10.02.2015, <https://yorick.ro/jocul-vietii-si-al-mortii-in-desertul-comediei/>

<sup>673</sup> Ibidem.

inegale, atât cât să surprindă, o jucărie stricată și duioasă – așa cum sunt mai toate personajele care poartă deja ștampila Horațiu Mălăele. Nicio surpriză”<sup>674</sup>.

Un alt element de noutate este reprezentat de Povestitorul (Mircea Constantinescu) care, printre spectatori, explică valoarea simbolică a fiecărei scene, „nici nu încurcă, dar nici nu îmbogățesc sensul spectacolului. Coperți frumoase, dar deloc necesare, care suprasolicită structura și așa șubredă a spectacolului”<sup>675</sup>.

Ceilalți actori joacă până la un nivel, vădulesc rolul de nuanțe, Lari Giorgescu este Abel „cu un zâmbet aplicat pe chip ca o grimasă profesională”, Bogdan Mălăele este Cain „cel crud și egoist, cu o atitudine de dur din curtea școlii”, iar Crina Semciuc este Ana „fata nevinovată și pură, care nu înțelege ce i se întâmplă și se miră neștiutoare că devine femeie”<sup>676</sup>.

Din spectacol, a fost înlăturată filozofia de abundența gagurilor strivind scene care au un mare potențial, cum ar fi scena crucificării, scena finală care aparține Anei, rezultatul fiind un „marasm scenic”<sup>677</sup>.

În 1969, piesa *Al patrulea anotimp* de Horia Lovinescu obținea aprecierea pentru propunerea de reevaluare a unui moment trecut și important din evoluția comunismului, cel al așa-zisei eliberări de către ruși, care a fost speculat de admiratorii capitalismului, declarând o falsă adeziune pentru a obține, decenii, avantaje, în defavoarea adevăraților susținători. Piesa este cu atât mai promovată cu cât denunțarea impostorilor se realizează cu o virulență rar întâlnită, necesară sistemului politic de tip polițienesc: „Drama lui Horia Lovinescu este, din acest punct de vedere, semnificativă, în ea falsurile sunt denunțate cu o virulență rar întâlnită, monstruoziitatea unor atitudini este evidențiată cu tușe dintre cele mai violente. Personajele nefaste sunt supuse unui rechizitoriu direct, fără farduri”<sup>678</sup>.

În 1984, Mircea Ghițulescu reține o evidentă asemănare în piesa lui Horia Lovinescu și *Mutter Courage* de Bertolt Brecht, ce-i oferă dramaturgului șansa de a „divulga un fenomen de speculă cu valori sociale”<sup>679</sup>. Dramaturgul revenea, prin această piesă, la un comportament sancționat deja în *Citadela sfărâmată*, prin Dragomirescu la care angajarea era falsă, dar, aici, acest fenomen ocupă locul dominant. Dramaturgul devine un apărător al ideologiei, creând

---

<sup>674</sup> Ibidem.

<sup>675</sup> Alina Epingeac, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* în *Yorick.ro*, 10.02.2015, <https://yorick.ro/jocul-vietii-si-al-mortii-in-desertul-comediei/>

<sup>676</sup> Alina Epingeac, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* în *Yorick.ro*, 10.02.2015, <https://yorick.ro/jocul-vietii-si-al-mortii-in-desertul-comediei/>

<sup>677</sup> Ibidem.

<sup>678</sup> *Un moment al dramaturgiei în Contemporanul*, anul 1969, nr. 42 (1199), 17 octombrie 1969, p. 4.

<sup>679</sup> Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane (1944-1984)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 60.

această piesă-avertisment în care „*al patrulea anotimp*” este, în același timp, „anotimpul profitorilor revoluției”<sup>680</sup> și al triumfului mitului personajului comunist.

La Iași, în cadrul Festivalului Național de teatru, a fost inclusă și piesa „*Al patrulea anotimp*” de Horia Lovinescu, trecând drept dificilă pentru regie și pentru interpreți, prin rechizitoriul aspru pe care actorii trebuie să-l însuflețească pe scenă.

Urmează, în același an, alte două spectacole inspirate de acest text care obțin prețuirea lui Dinu Kivu față de spectacolul de la Iași: montarea de la Sibiu și cea de la Ploiești. „Surprinzătoare”<sup>681</sup> părăndu-i-se circulația piesei prin teatrele românești, Dinu Kivu reține realizarea lui Dan Nasta de la Teatrul din Sibiu care l-a pus în valoare pe Sebastian Papaiani și pe Angela Costache. Se detașa, potrivit aceluiași cronicar, spectacolul *Al patrulea anotimp* de la Teatrul din Ploiești (regia Emil Mandric, scenografia Ștefan Hablinski); meritul venea din eleganța cu care se trecuse pe lângă vulgaritate, având o viziune regizorală clară.

Piesa *Și eu am fost în Arcadia*, publicată pentru prima dată în 1971<sup>682</sup>, izvorâtă dintr-o necesitate de clarificare a dramaturgului Horia Lovinescu, este un monolog al unui personaj-martor, Alex, care istorisește experiențe importate din viața prietenului său, Hans, care îl vor influența, în final. Totul este o experiență intelectuală, o experiență de cunoaștere. Intenția piesei este de a demonstra uimitoarea contingență a unor destine și puternica determinare mutuală la care se poate ajunge. Mai multe secvențe, ce par fără legătură și că nu vor izbuti să păstreze firul nedestrămat, reușesc să redea tensiunea interioară necesară validării textului.

În această piesă, dramaturgul nu vrea să facă o demonstrație a unei teze, ci urmărește să facă un salt spre un tărâm nemaisondat până atunci: apropierea de transcendentul, de spiritul pur și consecințele, transformările firești. Întâlnirea cu necunoscutul poate duce la stări de neliniște care pot produce surpări interioare, la descoperirea unor puncte de legătură între destine foarte îndepărtate, la influențe și schimbări ce nu pot fi explicate uneori. Dramaturgul vrea să verifice dacă se poate capta un semnal întâmplător și poate produce o reorientare după o viață crezută ordonată. Eroul piesei, Hans va găsit, fortuit, jurnalul unei femei și, după ce va fi tulburat, va ajunge la armonie și sagacitate, găsindu-le, în mod neașteptat, în sine chiar. Dacă pentru matematicianul Hans efectul este atât de pregnant, și pentru Alex el va produce emoții nebănuite. Laura, dimpotrivă, în imobilismul ei înghețat, e gata de dezechilibru, pentru cele mai triste excese.

<sup>680</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>681</sup> Dinu Kivu, *Criterii și perspective în Contemporanul*, nr. 45 (1202), 17 noiembrie 1969, p. 4.

<sup>682</sup> *În librării în Contemporanul*, nr. 12 (1271), 19 martie 1971, p. 4.

Tema morții este prezentă cu superioară seninătate, constituind o nouă transpunere a acestei experiențe fără spaimă, o confruntare demnă cu cea care egalizează existențele. Fiecare personaj va obține libertatea când va înțelege că actul de valorizare a morții le aparține.

Un minus al piesei a descoperit Ileana Popovici, în 1971, când observa: „Soarta acestei piese se decide însă în planul imaginarului, al mișcării gândului, al aspirației. Întrebările lansate îmbrățișează largi spații ale vieții spiritului, sunt acute, naive și totale, așa cum sunt întotdeauna întrebările cruciale; pentru a le descoperi răspunsuri pe măsură, ar fi fost nevoie de încă un salt al puterii creatoare”<sup>683</sup>. Piesa nu a găsit expresia capabilă să redea această lume care este descoperită de către exploratorii infinitului, care se simt autoritatea supremă în raport cu civilizația materială, dar sunt modești în ceea ce privește meandrele propriului suflet. De aceea, criticul constata că piesa aduce o carență, ce ar fi putut fi depășită în condițiile în care eroi sunt un matematician și un jurnalist, deci spirite moderne, ce conștientizează implicarea la un mister cosmic.

În 1972, Ileana Corbea, încercând să delimiteze cât mai bine semnificația dată în această piesă morții, propunea o apropiere a acesteia de *Moartea unui artist*. Dramaturgul răspundea afirmativ, dar dorea să precizeze și diferențele: „Manole Crudu, eroul din *Moartea unui artist*, e un vital care descoperă cu groază moartea și o acceptă stoic până la urmă, pe când Hans din *Și eu am fost în Arcadia* e un abstras din viață, căruia moartea îi revelează frumusețea vieții”<sup>684</sup>.

Într-un interviu din 1982, Horia Lovinescu spunea cu tristețe că piesa *Și eu am fost în Arcadia* s-a jucat doar la București<sup>685</sup>. Despre montarea regizorului Dan Nasta, aflăm dintr-un articol din revista *Teatrul* în care cronicarul Ileana Popovici, pornește de la precizarea legată de complexitatea piesei, pentru a ajunge la neajunsurile montării. Se consideră că nu se poate ierta piesei interpretarea „corectă, la obiect, dar lipsită de aură, de bogăție”<sup>686</sup>, distribuția care nu a reușit mereu să echilibreze umanitatea personajelor și înclinația spre literaturizare, cu ample monologuri. Actorii nu s-au sincronizat pe scenă, în spiritul piesei: Gilda Marinescu (în rolul Ancăi Artenie) a folosit impropriu un ton de melopee, Lucia Mureșan (Laura) nu a încercat să-i împrumute o șansă de adevăr personajului său, Anda Caropol (a doua doamnă Anca Artenie) a jucat superficial, Dorin Varga (Alex) nu a izbutit să armonizeze toate secvențele. Evaluare pozitivă a obținut Alexandru Repan (Hans) care a folosit cu subtilitate ambiguitățile.

---

<sup>683</sup> Ileana Popovici, *Și eu am fost în Arcadia de Horia Lovinescu în Teatrul*, nr. 2 (anul XVI), februarie 1971, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1971/Nr.2.anul.XVI.februarie.1971/imagepages/image9.html>.

<sup>684</sup> Ileana Corbea, *Cu Horia Lovinescu din nou în Arcadia în Astra*, anul VII, nr. 5, mai 1977, p. 14.

<sup>685</sup> Valentin Silvestru, *Dovada personalității unui scriitor se află în cele două-trei motive esențiale care îl interesează în România literară*, anul XV, nr. 44, 28 octombrie 1982, p. 13.

<sup>686</sup> Ileana Popovici, *Și eu am fost în Arcadia de Horia Lovinescu în Teatrul*, nr. 2 (anul XVI), februarie 1971.

Scrisă, în 1971, pentru a demonstra că poate scrie și „dramă polițistă de substanță”<sup>687</sup>, piesa *Omul care...* era privită de însuși autorul ei, peste un deceniu, ca o neîmplinire.

Și studiul critic al Ilenei Popovici din 1971 tinde, după enumerarea calităților textului, să stabilească și carențele. Dintre cele două posibilități ale dramei polițiste (de a crea o construcție care să fie exclusiv pentru provocarea inteligenței cititorului, departe de semnificații sau, dimpotrivă, de a urmări, în primul rând, implicațiile de natură psihologică, etică și politică), Horia Lovinescu a ales-o pe a doua, constituind un moment ce ar fi putut îmbogăți specia. Pentru aceasta, dramaturgul „și-a schimbat uneltele”<sup>688</sup>, izbutind să realizeze o poveste cu suspans, evoluând gradat, la care se adaugă și răsturnarea de situație din final.

Matei Albu este un erou atrăgător, plin de viață care se mișcă într-un text fără enunțuri abstracte, căci dramaturgul trebuie să respecte convenția speciei. Eroul are mai multe fațete, de om de știință, de iubitor de artă, de om organizat, de familist, dar și de dedicat ofițer de contrainformații pentru a apăra, ca un adevărat patriot, interesele țării. Elementul de originalitate în crearea acestui personaj este reprezentat de faptul că, pentru marile confruntări, el se sprijină în inteligență, dovedită în dialogurile cu Poluxis, spre deosebire de inamici care recurg la tentative de omor, răpire, drogare etc., adică tot ce poate fi mai josnic pentru a rezolva o cauză națională.

Piesa aduce, pe lângă o „pagină agreabilă din istoria romanțată a contraspionajului”<sup>689</sup> și aspecte din: existența institutului și a angajaților săi, delegația în străinătate și comportamentul în ambientul familial, atitudinile angajaților de la institut față de eroul ce pare excentric, Securitate, riscul de a-și pierde soția care nu știa de rolul lui Albu în contraspionaj. Lumea științei se întrepătrunde cu cea a inamicilor țării noastre care urmăreau să blocheze economia prin suprimarea unor informații care ar fi trebuit să parvină, în urma unor contracte și să extragă ilegal informații despre descoperirile științifice ale savanților români pentru a le trece dincolo de graniță și a nu permite țării noastre să dețină supremația. În consecință, „firul realist se împletește cu altul, care s-ar putea numi al clișeului, preluat (cu procentul de uzură)”<sup>690</sup> de la drama polițistă: spioana-vampă, grupul de spioni care apelează la metode gangsterești: drogarea țintei, tortura.

<sup>687</sup> Valentin Silvestru, *Dovada personalității unui scriitor se află în cele două-trei motive esențiale care îl interesează în România literară*, anul XV, nr. 44, 28 octombrie 1982, p. 14.

<sup>688</sup> Ileana Popovici, *Omul care...*, de Horia Lovinescu la Teatrul „C. I. Nottara” și la Teatrul din Ploiești în *Teatrul*, anul XVI, nr. 5, 1971, p. 50.

<sup>689</sup> Ibidem, p. 50.

<sup>690</sup> Ibidem, p. 50.



Ileana Popovici lasă spre finalul articolului impresia negativă produsă de apropierea de realitate, surprinzând prin faptul că „genul se împăclește”<sup>691</sup>.

Piesa *Omul care...* a fost receptată, în anul publicării, drept text foarte pliabil pentru montare; pe lângă București, teatrele din Ploiești, Craiova și Bacău au fost preocupate să aducă pe scenă povestea considerată reprezentativă epocii comuniste.

Teatrul din Ploiești are un singur merit, potrivit Ilenei Popovici, „pe acela al premierei pe țară”<sup>692</sup>, în rest, spectacolul a fost cu sincope și ritm monoton. Intenția regizorală a lui Emil Mandric a fost de a plasa în plan secund povestea polițistă și de a accentua drama psihologică a protagonistului, luptătorul care înfruntă marele dușman, capitalismul, pentru a asigura viața pașnică celorlalți care sunt orbi. Spectacolul a fost susținut de actori care și-au interpretat rolul în spiritul piesei (Marcel Anghelescu, Maria Rotaru, Zephy Alșec, Corneliu Revent, Costică Drăgănescu, Mihail Balaban), în timp ce altele s-au îndepărtat jucând strident, diletant (Lupu Buznea, Emilia Dobrin, Sabin Marian, Andrei Bursaci).

Spectacolul de la „Nottara” a avut, pe lângă câteva reușite, cum ar fi fluenta secvențelor, umor, și „sincope”<sup>693</sup> atunci când pe scenă au fost mulți figuranți (la hotelul din străinătate, la recepție) și când a prins viața, în mod confuz, ședința.

Distribuția a fost bine aleasă de către regizorul George Rafael, spectacolul fiind mai puternic prin jocul lui Ion Dichiseanu, în rolul protagonistului, și cel al lui George Constantin (Înaltul personaj). Unii actori (Marga Barbu, Anda Caropol, Dorin Moga, Dorin Varga) au creat roluri seci, fără să transmită spectatorului.

Protagonistul Ion Dichiseanu aduce personajului putere și abilitate, siguranță, dar „orizontul său de gândire e mai arid, suplețea spirituală nu e la același nivel”<sup>694</sup>.

Teatrul Național din Craiova s-a conectat la piesa scrisă în acel an, 1971, și a pregătit un spectacol reușit, respectând „suspansul și dramatismul generat de neprevăzut”<sup>695</sup>. Regizoarea Valentina Balogh a dorit să transforme spectacolul într-o meditație asupra responsabilității

---

<sup>691</sup> Ileana Popovici, *Omul care...*, de Horia Lovinescu la Teatrul „C. I. Nottara” și la Teatrul din Ploiești în *Teatrul*, anul XVI, nr. 5, 1971, p. 50.

<sup>692</sup> Ibidem, p. 50.

<sup>693</sup> Ibidem, p. 50.

<sup>694</sup> Ibidem, p. 50.

<sup>695</sup> Liliana Moldovan, *Teatrul Național din Craiova, Omul care... de Horia Lovinescu în Teatrul*, nr. 10, anul XVI, octombrie 1971, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1971/Nr.10.anul.XVI.octombrie.1971/originalimages/10167.1971.10.pag054-pag055.jpg> .

civice a omului postbelic, care devine erou nu „prin impulsul exaltării romantice, ci ca un rezultat firesc al participării civice”<sup>696</sup>.

O dezamăgire a fost, pentru C. Paraschivescu, spectacolul *Omul care...* montat la Teatrul Național din Bacău în 1971, pentru că tablourile s-au succedat monoton, pierzând exact trăsătura primordială a dramei polițiste: suspansul. Tensiunea nu se creează pe scenă, nici când protagonistul este în mare pericol. Nici în final, reprezentația nu se salvează, momentul mult așteptat al întâlnirii cu Înaltul Personaj este „o păcăleală”<sup>697</sup>, fapt pentru care nicio emoție, nicio revelație nu s-a produs în rândul spectatorilor.

În 1962, Horia Lovinescu explica piesa *Paradisul*, încheiată încă din 1960, ca fiind mijlocul prin care dorea să realizeze o parodie, un pamflet și o pledoarie. Pe de o parte, viziunea despre organizarea societății în viitor de către clasa burgheză era satirizată, aspru criticată, iar, pe de altă parte, se arăta credința socialismului în potențialul omului postbelic. Aceste „intenții agitatorice”<sup>698</sup> deveniseră realitate, potrivit dramaturgului, prin apelul la grotesc și liric, prin confruntarea dintre ambițiile demnitarilor și frumusețea morală a unor personaje ca Poetul, Omul, un Adam, El și Ea. Scrisă ca urmare a romanului lui Huxley, *Brave New World*, piesa dorea să fie ajutor pentru contemporaneitate, să sprijine mișcarea ce se opunea „viziunii mizantropice și catastrofice a unei anumite literaturi occidentale în privința viitorului omului”<sup>699</sup>.

Piesa lui Horia Lovinescu apăra interesele comunismului prin acuza adusă capitalismului care era clădit, cu o monstruoasă ascunsă, de un număr limitat de demnitari, pentru a răspândi falsa credință că el este lumea ideală. Toată piesa, potrivit Nataliei Stancu, induce senzația că lumea capitalistă este într-un echilibru instabil, într-un provizorat salvator pentru omenire. Condițiile de viață oferite în Paradis oferă o falsă fericire prin împiedicarea de a munci, de a gândi, de a se îndrăgosti, de a asculta orice muzică, de a plânge etc. Cei care vor să adreseze întrebări despre sistem și despre ei înșiși sunt categoric respinși: „Problemele morale sunt false probleme! Dumneata ești smintită și proastă! Ești bolnavă de ficat sau de nervi. Îngrijește-te!” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 320], răspunde Vocea creierului electronic personajului numit Ea. Viața Adamilor este hotărâtă cu spirit diabolic de către conducători care propun ca soluție, pentru că s-au constatat două abateri (Copilul 6 care s-a jucat cu o piatră și Ea care nu s-a

<sup>696</sup> Ibidem.

<sup>697</sup> C. Paraschivescu, *Teatrul Dramatic „Bacovia” din Bacău, Omul care...* în *Teatrul*, anul XVII, nr. 2, februarie 1972, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1972/Nr.2.anul.XVII.februarie.1972/imagepages/10389.1972.02.pag050-pag051.html>

<sup>698</sup> *De vorbă cu Horia Lovinescu* în *Gazeta literară*, anul XI, nr. 49, 6 decembrie 1962, p. 3.

<sup>699</sup> Andriana Fianu, *De vorbă cu Horia Lovinescu* în *Scânteia tineretului*, seria II, anul XX, nr. 4662, 15 mai 1964, p. 3.

prezentat la programul de fertilizare), uciderea a 700 000 dintre ei. La acest genocid de tip fascist, se adăugă și propunerile Marelui Pontif pentru creșterea gradului de manipulare a Adamilor: intensificarea monitorizării activităților, inclusiv a celor erotice, creșterea administrării de substanțe chimice pentru a oferi starea de bine, de distracție, inducerea unei stări acute de suspiciune și neliniște, execuții în masă.

Poetul va sădi, în mintea Adamilor, ideea că un Trimis îi va salva, pentru că „Paradisul nu e cea mai bună dintre lumi” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 341] și că nu merită să se mai ducă, în masă, în crematorii, nemaisuportând acel tip de existență. Printr-o coincidență, de pe altă planetă, aterizează în Paradis, din cauza unor defecțiuni la navă, Omul, adică Robinson Crew, pe care Adamii, după mesajul de tip apostolic al Poetului, îl vor considera Trimisul. Rugat să le vorbească, el le ține un discurs în care sunt trimiteri clare la creatorii comunismului: „Dragi prieteni, situația interplanetară actuală, așa cum spuneau strălucit stră-stră-strămoșii noștri Marx și Engels, este, după cum bine știți, caracterizată de ascuțirea contradicțiilor interne și, la urma urmei, dialectice” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, 345]. Acest „Trimis” nu are, însă, nimic din aerul hieratic de care vorbea Poetul, ci, dimpotrivă, e o ființă terestră, „un achizitor de zarzavat de profesie, mediocru ca aspect fizic și conștient de defectele sale, un biet om cumsecade, plăcut terorizat de iubitoarea lui nevastă”, fiind însă prețuit de critica timpului prin „marea superioritate a umanului; puterea de a rezista presiunilor, de a se opune armatelor răului”<sup>700</sup>.

Natalia Stancu nu constată elemente de originalitate în piesa în care „schematismul e disimulat prin prețiozitate”, iar „mesajul este sinuos și, pe alocuri, confuz”<sup>701</sup>.

Radu Albala, în ianuarie 1974, dădea credit piesei *Paradisul* de Horia Lovinescu de a putea intra în *Larousse du XXX-ème siècle*, prin calitatea conflictului ce seamănă cu cel al începutului dramaturgiei antice: „înfruntarea între individ și formele dezumanizante pe care le îmbracă, uneori, de-a lungul veacurilor, puterea constituită, fie ea etica momentului istoric, sistemul legal și de represiune legală sau Divinitatea însăși”<sup>702</sup>.

Într-un viitor neprecizat, pe o planetă oarecare, trăiește o societate ultratehnicizată, capitalistă în care membrii sunt împărțiți în caste: Adamii simpli, care acționează în folosul privilegiaților, Kuklanii, și casta Roboților, aflați sub comanda Marelui Pontif. Această

<sup>700</sup> Natalia Stancu, *Cronică dramatică. Paradisul de Horia Lovinescu la Teatrul „C. I. Nottara” în Scânteia*, anul XLIII, nr. 9768, 01 februarie 1974, p. 4.

<sup>701</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>702</sup> Radu Albala, *Teatrul „C. I. Nottara”, Paradisul de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XIX, nr. 1, ianuarie 1974, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1974/Nr.1.anul.XIX.ianuarie.1974/imagepages/11609.1974.01.pag030-pag031.html>.

societate nu mai are nimic omenesc în ea, prin legile absurde impuse de marele Pontif. Apariția Omului ar fi trebuit să declanșeze „nexus dramatic, să se facă, cum ar zice fizicienii, „massa”. Or, vai, această scânteie nu se produce, (...) scânteia ideatică a încrucișărilor de spade care, în speță, ar fi fost și miezul conflictului dramatic, e lipsită de vigoare”<sup>703</sup>.

În 1984, Mircea Ghițulescu aprecia că *Paradisul* lui Horia Lovinescu satirizează totalitarismul, fiind „o piesă politică foarte serioasă”<sup>704</sup>. Inedită este considerată ideea „fericirii obligatorii”<sup>705</sup> pentru toți locuitorii Paradisului, impusă prin mijloace care provoacă alienarea: monitorizarea permanentă, obligativitatea însușirii unei conduite impuse de computer, alimentația artificială. În realitate, acest asalt asupra Adamilor de către sistemul centralizat al Marelui Pontif instaurează „o ataraxie bolnavă ce mutilează atributele omenesti”<sup>706</sup>. Pierderea calităților umane era un proces urmărit la nivel individual în *Omul care și-a pierdut omenia* care a fost extins în *Paradisul*. Fiind atinsă treapta cea mai de jos, ciclic, piesa aceasta imaginează întâmplările care pot înlesni revenirea, gradată, la joc, bucuria de a munci, de a iubi, de a da naștere, de a plânge, de a se revolta etc. Deși valoroasă ideea piesei, dramaturgul nu intră, ca în alte piese ale sale, în profunzimea conflictului, „fiind sedus în câteva scene, de altfel, foarte amuzante, de comicul contrastului dintre uman și electronic, piesa fiind în ansamblu, în ciuda finalului tragic, o bună comedie cu pretext science-fiction”<sup>707</sup>.

În 1985, Natalia Stancu, la mai bine de două decenii de la scrierea piesei, o percepea ca mijloc artistic prin care dramaturgul a urmărit să fie avertisment asupra riscului ca evoluția omenirii să fie mutilată de posibilitatea ca puterea să ajungă în mâinile unor „monștri egoiști”<sup>708</sup>.

În ianuarie 1974, a avut loc premiera spectacolului *Paradisul*, în regia lui Dan Nasta care a primit din partea cronicarului Radu Albala un calificativ mulțumitor la care a contribuit și distribuția valoroasă: „nu se poate să nu remarcăm pe masivul George Constantin (Poetul), în special, în homerică scenă a recitării *Blestemelor* lui Arghezi, pe Ștefan Radof (Omul), deconcertat și eficient, pe Mircea Anghelescu (Marele Pontif), scorțos, fercheș și scelerat, acurat și original (frac și clac în loc de cizme de lac) construit după rânduiala erminiilor atâtor Oberscheissführeri perindați pe scenele noastre, pe Ion Bog (Marele Strateg), superb în idioția

---

<sup>703</sup> Ibidem.

<sup>704</sup> Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane (1944-1984)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 75.

<sup>705</sup> Ibidem, p. 75.

<sup>706</sup> Ibidem, p. 76.

<sup>707</sup> Ibidem, p. 77.

<sup>708</sup> Natalia Stancu, *Horia Lovinescu*, Editura Dacia, București, 1985, p. 67.

lui și pe Eugenia Marian (Șeful Roboților), într-un frumos travesti. Restul distribuției, viniete și litere frumos tăiate rânduindu-se cu grație într-un elegant elzevir<sup>709</sup>.

Piesa lui Horia Lovinescu devenise, pentru teatrele românești ale momentului, o piatră de încercare, atât pentru regizor, scenograf, dar și actori. De aceea, Natalia Stancu era înțelegătoare cu întreg colectivul de la „Nottara” care a produs premiera absolută, neavând precursori. Regizorul a recurs la o cale originală de a introduce acțiunea, care a fost atractivă, într-un fel, dar a încetinit ritmul spectacolului și a creat chiar haos în scenă. Prologul a imaginat spațiul unui circ în care artiștii primesc partitura viitorului spectacol și trec spre noul rol. Cu tot acest artificiu, spectacolul nu reușește să salveze ce era de salvat și „scade ca forță mai ales spre final”<sup>710</sup>. Alături de scene care se deschid spre tragedie, au fost create și unități scenice „cam grăbite”<sup>711</sup>.

Piesa a solicitat rostirea, expresivitatea corpului și gesturilor, apăsând pe umerii actorilor, ceea ce determină pe cronicar să amintească directorilor de teatru că piesele trebuie alese în funcție de potențialul real al oamenilor teatrului.

Nici Margareta Bărbuță nu agreează dublarea convenției dramaturgului prin convenția regizorului; strategia prologului povestit care schimbă ambientul de circ, CircusTampontussy, în Paradis nu aduce un plus montării, ci, mai mult, o încărcă. „Schimbare de decor cunoscută în teatru de când lumea, dar nepotrivită pentru această piesă”<sup>712</sup>. Zgomotos și strident, pe alocuri, spectacolul a avut și momente sensibile precum apariția Poetului cu floarea albă, înroșită în sângele său și convorbirea lui Rob cu soția.

La doi ani de la publicarea editorială, piesa *Ultima cursă* era prezentată de dramaturg și din punct de vedere al culiselor creației. Mărturisirea dezvăluia un autor ce se descria drept un necunoscător al mediului sportiv, dar un mare admirator al sportivilor de performanță pe care a dorit, așa cum nu se mai întâmplase, până atunci la noi, să-i transforme în temă literară. Față de savant și artist, care trăiesc și creează în solitudine, sportivul de performanță trăiește conectat la viața comunității și o însuflețește prin ceea ce el aplică pentru a atinge valoarea: sacrificiul și perseverența. Acești sportivi sunt o categorie umană ce trebuie studiată pentru că sunt un model pentru societatea comunistă prin mesajul tonic pe care îl transmit chiar și când se

<sup>709</sup> Radu Albala, *Teatrul „C. I. Nottara”, Paradisul de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XIX, nr. 1, ianuarie 1974, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1974/Nr.1.anul.XIX.ianuarie.1974/imagepages/11609.1974.01.pag030-pag031.html>.

<sup>710</sup> Natalia Stancu, *Cronică dramatică. Paradisul de Horia Lovinescu la Teatrul „C. I. Nottara” în Scânteia*, anul XLIII, nr. 9768, 01 februarie 1974, p. 4.

<sup>711</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>712</sup> Margareta Bărbuță, *Pe marginea spectacolului Paradisul la teatrul „Nottara”. Horia Lovinescu și tentația universalității în Contemporanul*, nr. 5 (1420), 25 ianuarie 1974, p. 4.

prăbușesc. Sfârșitul carierei lor are, de multe ori, o noblețe neștiută: „Eu văd în această prăbușire nu o cădere, ci o înălțare: Icar doborât, e mai aproape de soare decât cei care s-au târât toată viața pe pământ”<sup>713</sup>.

Eroul piesei merită titlul de campion pentru că reușitele sale sportive au fost mereu dublate, pe lângă „plămâni de oțel și picioare de struț” (cum spune un personaj), de muncă și inteligență.

Momentul crucial surprins din viața eroului este reprezentat de înțelegerea întâlnirii cu limita biologică, element imposibil de înfruntat și învins: „M-am supravegheat foarte atent. La început, am crezut că e vorba de o oboseală trecătoare, dar acum știu cu certitudine că nu mai pot rezista într-o mare întrecere internațională” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 52]. Același tip de conflict, generator de altele, în cascadă, au putut fi descoperite și în *Moartea unui artist*, unde creatorul va trebui să învețe să moară cu simplitatea și demnitatea omului din popor. Orice ar fi fost (savant, artist sau sportiv de performanță), Sergiu Costescu ar fi întâmpinat momentul retragerii cu aceeași suferință, sinonimă cu un cataclism. Luând protagonistul din mediul sportiv, Horia Lovinescu oferă piesei mai mult dramatism, pentru că, la sportivi, vârsta retragerii vine foarte devreme. Eroul nu trăiește cu gândul trecerii la o nouă etapă a vieții, ci este traumatizat de ieșirea din prima linie a marilor competiții care îl confirmau ca ființă, ca român: „Crezi că mie nu-mi dădeau lacrimile în ochi când vedeam steagul nostru urcând sus pe catarg?” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 55]. Va trebui să învețe și el să învingă timpul prin luciditate și perseverență, continuând, lucid și perseverent, studiile pe care cariera de sportiv i le-a limitat.

Cristina Constantiniu demonstrează apropierea între *Moartea unui artist* și *Ultima cursă*: „tânărul care continuă opera maestrului (fiul, în piesa mai veche, fratele aici), complexat, dar și stimulat de valoarea eroului, preluând ștafeta, nu fără momente de încordare psihologică. Adolescența (și aici tot Cristina o cheamă), apărută ca un dar al vieții, al tinereții, femeia matură (actriță și aici, cu același nume, Claudia), posibilă soție, personaj care, de această dată, are multe semnificații, un rol diferit în conflict”<sup>714</sup>. Totuși, aceste elemente sunt așternute pe o atmosferă de salon, mai accesibilă, creând impresia că Horia Lovinescu a luat „un respiro”<sup>715</sup>.

<sup>713</sup> Horia Lovinescu, *Ultima cursă* în Sasu, Aurel, Vartic, Mariana, *Dramaturgia românească în interviuri*, Editura Minerva, București, 1997, vol. 3, p. 156.

<sup>714</sup> Cristina Constantiniu, *Noi piese românești - Ultima cursă de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XIX, nr. 12, decembrie 1974, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1974/Nr.12.anul.XIX.decembrie.1974/imagepages/12188.1974.12.pag024-pag025.html>

<sup>715</sup> Ibidem.

Un mare reproș este adus piesei prin soluția, considerată „neverosimilă”<sup>716</sup>, în baza căreia se retrage Sergiu – glonțul pe care și-l trage în picior.

În 1988, *Ultima cursă* ajungea să fie catalogată drept piesă de rang inferior în dramaturgia lui Horia Lovinescu, „metaforă a autodepășirii, convertirii orgoliului în generozitate”<sup>717</sup>. Cuplul fratricid, laitmotiv al dramaturgiei lui Horia Lovinescu, apare și în această piesă, cei doi frați sunt ipostaze ale aceleiași ființe, dar în momente diferite ale vieții și se monitorizează reciproc cu bănuiala că se protejează excesiv și nu își rostesc adevărul despre condiția fizică și psihică în perioada preliminară marelui concurs internațional. Mihai se confesează Cristinei cu privire la sentimentele contrare cu care se luptă și pe care nu le poate rosti lui Sergiu: „Cuiva trebuie să spun adevărul. Și mi-e mai ușor să ți-l spun ție care n-ai niciun amestec în povestea asta. Uneori știu cu certitudine că pot să-l întrec. Dar, când întoarce capul spre mine și îi zăresc fața obosită, aproape descompusă, ochii tulburi și disperați, cearcănele vinete...” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 44]. Eroul Sergiu va ajunge la nivelul umanizării, când se va echilibra prin marea descoperire: „Trebuie să te depășești mereu. Asta-i o cursă care nu încetează toată viața. Când ai eșecuri și chiar dezastre, semnul bărbăției este să treci peste ele. Dar, și mai important, e ca atunci când ai succese și satisfacții să poți renunța la ele” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 63]. Străbătând o adevărată „criză de disperare” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 55], înțelege că, după resursele fizice pe care le pusese în valoare, la nivel maxim, mai exista și resursa intelectuală pe care putea să o modeleze în anii ce veneau. Și noua cale îi va asigura păstrarea în primul eșalon al societății, fiindu-i de folos.

Premiera absolută a avut loc la „Nottara”, la 5 decembrie 1974, beneficiind de montarea lui George Rafael „fidelă textului, mai ales, în ceea ce acesta are modern, fără să neglijeze suportul psihologic, fără să denatureze sensurile”<sup>718</sup>. Totuși, s-a adus pe scenă și ambianța modernă, occidentală și total surprinzătoare pentru acea vreme când cenzura era activă prin invocarea de firme și elemente occidentale: mașini luxoase (Maserati argintii), variate mărci de whisky și Johnny Walker și uși care se deschid automat. Spectacolul prinde dinamism de la proiecția de pe fundalul scenei în care se prezintă atmosfera de pe marile stadioane.

Mari actori au dat viață rolurilor: Sergiu, Ștefan Iordache, este interpretat cu maturitate, drama eroului fiind decupată cu atenție. Mihai, Emil Hossu, este acela care a înțeles rolul său

<sup>716</sup> Ibidem.

<sup>717</sup> Irina Coroiu, *Între teatru și film în Teatrul*, anul XXXIII, nr. 9, septembrie 1988, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1988/Nr.9.anul.XXXIII.septembrie.1988/imagepages/image39.html>

<sup>718</sup> Cristina Constantiniu, *Noi piese românești - Ultima cursă de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XIX, nr. 12, decembrie 1974, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1974/Nr.12.anul.XIX.decembrie.1974/imagepages/12188.1974.12.pag024-pag025.html>

în conflict – de a declanșa și de a sprijini în găsirea soluției pe Sergiu, eroul central. Cristina, Melania Cîrje, are un farmec real, oferind căldură de femeie și grație adolescentină. Claudia, Marga Barbu, nu este la fel de bine realizată.

Montarea spectacolului *Ultima cursă*, de la Târgu Mureș, în regia lui Elemer Kincses, din octombrie 1977, a fost considerată de Mihai Crișan „o radiografie a condiției celebrității, un examen sever și sincer al legăturii dintre ideal și modalitatea de realizare a acestuia. Metafora „cursei” vizează orice activitate umană, din orice domeniu, pledând nu numai pentru efort în muncă, cât, mai ales, pentru autodepășire conștientă, în fiecare zi, în fiecare clipă”<sup>719</sup>. András Török a realizat un Sergiu „nici înfumurat, nici un resemnat. Fără spaimă, fără fals patetism, ci cu luciditate și cu măsură, el își analizează sfârșitul unei cariere de sportiv performant, în clipa în care anii și eforturile încep să-și spună cuvântul”<sup>720</sup>. Mihai, interpretat de Peter Dukász, se află la început de carieră, fiind și visător, și sceptic. Enikő Szilágyi redă Cristinei oscilarea de la tânărul Mihai la celebrul și maturul Sergiu. Claudia nu și-a găsit o bună angajare în interpretarea lui Zsuzsa Vajda.

Până să devină spectacol de teatru, subiectul a stat la baza unui film, *O sută de lei*, element de care a ținut cont și regizoarea montării din septembrie 1988, Olimpia Arghir, care a propus derularea, pe fundal, a multor secvențe filmate „în natură” și care au avut un efect supărător: de a fi distrat atenția spectatorilor de la jocul actorilor de pe scenă. Irina Coroiu reamintește regizoarei că „A miza pe virtuțile convenției înseamnă a te apropia de taina artei teatrale”<sup>721</sup>. S-au remarcat Cezara Dafinescu (Claudia) ce a interpretat femeia avidă după afirmare, Răzvan Vasilescu (Mihai) și-a pierdut din forță atunci când pe scenă intra Florin Zamfirescu (Sergiu) care a jucat modern, „combustia interioară o tănuiește, drămuindu-și parcimonios izbucnirile, pentru că eroul a devenit irascibil fără să fi fost impulsiv din fire”<sup>722</sup>.

Raluca Penu (Cristina) joacă rolul oferindu-i vitalitate, ca o soră pentru Mihai și ca o iubită profundă și serioasă pentru Sergiu.

<sup>719</sup> Mihai Crișan, *Institutul de Teatru „Szentgyörgy Istvan”*, *Ultima cursă de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XXIII, nr. 5, 1978,

<http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1978/Nr.5.anul.XXXIII.mai.1978/imagepages/14351.1978.05.pag020-pag021.html>

<sup>720</sup> Ibidem.

<sup>721</sup> Irina Coroiu, *Între teatru și film în Teatrul*, anul XXXIII, nr. 9, septembrie 1988,

<http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1988/Nr.9.anul.XXXIII.septembrie.1988/imagepages/image39.html>  
Data emisiunii – 2 septembrie 1988.

<sup>722</sup> Irina Coroiu, *Între teatru și film în Teatrul*, anul XXXIII, nr. 9, septembrie 1988, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1988/Nr.9.anul.XXXIII.septembrie.1988/imagepages/image39.html>  
Data emisiunii – 2 septembrie 1988.



În final, Sergiu, deși Cristina caută sărutul care să confirme dragostea lor, amână pentru a nu rata clipa de frumusețe împreună.

Apariția piesei *Patima fără sfârșit* a reprezentat, pentru dramaturgia română și pentru cea a lui Horia Lovinescu, un moment de întregire a seriei pieselor istorice alături de *Petru Rareș* și *Surorile Boga*, depășind cu mult operele mai puțin lucrate *O casă onorabilă* sau *Ultima cursă*.

„Reluând condeiul de sărbătoare”<sup>723</sup>, prin *Patima fără sfârșit*, dramaturgul înfățișează drama românilor din Ardeal, pornind de la jurnalul de front al locotenentului în rezervă Andrei Dumșa care participase la al doilea Război Mondial.

Prin gesturi succesive de revoltă ale celor patru generații urmărite, se putea afirma caracterul nepotrivit al strânsorii politice în care trăiau românii din Ardeal și se putea șubrezi rezistența ei. „Dincolo de aparențele unei cronică de familie, piesa poartă semnificațiile, mai ample și mai adânci, ale permanenței conștiinței naționale, ale năzuinței și luptei pentru independență, patima fără sfârșit a românilor”<sup>724</sup>.

Nouă „cronică de familie”<sup>725</sup>, *Patima fără sfârșit* surprinde o nouă „citadelă” în proces de sfârșire, nu a capitalismului, ci a feudalismului medieval, habsburgic. O puternică legătură se păstrează între piesele scrise până la 1977 de Horia Lovinescu și *Patima fără sfârșit*: spiritul refractar este reprezentat de Grigore Dragomirescu și Baronul Mailat, intelectualul activ și idealist Andrei Dumșa a fost anticipat de Iulia din *Surorile Boga*, sora bolnavă psihic, Kati, poate fi identificată și în destinul Catincăi din *Surorile Boga* etc. Tehnica rostirii narațiunii este aceea de a fi rostită de către un Povestitor având efectul de a anula iluzia teatralității. Rolul lui este major: de a le ordona, în spirit „pirandellian”<sup>726</sup>, în funcție de ceea ce dorește să evedențieze.

Cel mai reușit erou al piesei este considerat de Mircea Ghițulescu Hoinarul prin spiritul „propagandist”<sup>727</sup>, este un romantic activ al cărui destin este oferit cauzei naționale. În plus, el

---

<sup>723</sup>Virgil Munteanu, *Patima fără sfârșit de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XXII, nr. 3, martie 1977, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1977/Nr.3.anul.XXII.martie.1977/imagepages/13618.1977.03.pag038-pag039.html>

<sup>724</sup> Virgil Munteanu, *Patima fără sfârșit de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XXII, nr. 3, martie 1977, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1977/Nr.3.anul.XXII.martie.1977/imagepages/13618.1977.03.pag038-pag039.html>

<sup>725</sup> Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 58.

<sup>726</sup> Ibidem, p. 58.

<sup>727</sup> Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 58.

urmărește să trezească românismul pe care dușmanii politici l-au adormit în conașionalii noștri din Ardeal prin diferite avantaje pasagere.

Pentru Natalia Stancu, piesa oferă reinterpretația rolului ființei umane în condiții istorice aspre, aducând aici un destin obișnuit, după ce, prin *Petru Rareș sau Loțiitorul*, se opriște asupra unui destin particular. Și aici, ca în toate piesele lui Horia Lovinescu, se activează „motivul central unificator al operei lovinesciene: recuperarea omenescului în ființa alienată”<sup>728</sup>. Evoluția protagonistului, a lui Andrei Dumșa, contemporanul cu Războiul pentru Independență, trebuia să reorganizeze existența ajutând-o să realizeze ierarhia corectă a aspectelor din viață, în care patriotismul devine călăuzitor și vindecător de orice alte tensiuni individualiste. La moarte, personajul nu ajunge în mod neașteptat, ci în mod asumat, un preț inclus în marele proiect al unității naționale. Prin moartea sa, neamul românesc nu este învins de dușman, ci sfidează inamicul prin mesajul puternic pe care-l lasă urmașilor, de a continua lupta care trebuie să aibă un punct terminus fericit pentru neamul românesc.

Piesa *Patima fără sfârșit* a beneficiat de un mare interes din partea teatrelor din întreaga țară, fiind imediat montată la „Nottara” și Teatrul Național din Sibiu.

La „Nottara”, în regia lui Rafael George, spectacolul a avut „o concepție solidă, dar și greoaie”<sup>729</sup>, pentru că a dorit prea mult să urmărească toate aspectele textului și a obținut un produs scenic din care a lipsit, pe alocuri, continuitatea și ritmul. Carențele produse spectacolului de regie au fost compensate de jocul actorilor: Emil Hossu, Andrei Dumșa, „a marcat distinct etapele evoluției conștiinței acestuia”<sup>730</sup>, Mircea Albulescu, baronul Mailat, a interpretat „cu robustețe, cu dârzenie, cu pauze grele și cu vorbe care cad ca lespezile”<sup>731</sup>. Gilda Marinescu, mătușa Cati, are comportamentul unui personaj ciudat, care respinge lumea în care e nevoită să trăiască, simulând o blândă nebunie, Catrinel Paraschivescu, Mara, iubita lui Andrei, joacă „sincer, convingător, dar nu destul de nuanțat”<sup>732</sup>. Melania Cîrje, Irene Kendy, este rafinată, dar își apără condiția nobilă cu multă răutate. Marga Barbu, mama Irenei, este o Irene mai versată, Alexandru Repan, Hoinarul, amintește, prin aura romantică, de Eminescu tânăr. În sfârșit, Dorin Varga, Povestitorul, e discret și leagă firesc scenele.

<sup>728</sup> Natalia Stancu, *Horia Lovinescu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1985, p. 93.

<sup>729</sup> Virgil Munteanu, *Patima fără sfârșit de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XXII, nr. 3, martie 1977, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1977/Nr.3.anul.XXII.martie.1977/imagepages/13618.1977.03.pag038-pag039.html>

<sup>730</sup> Ibidem.

<sup>731</sup> Ibidem.

<sup>732</sup> Ibidem.

Chiar dacă regizorul Iulian Vișan a avut inițiativa de a monta o piesă nouă, Teatrul Național din Sibiu a ajuns la un „rezultat nemulțumitor”<sup>733</sup>, prin aplicarea unei formule neinspirate, „încercând forțat o metaforizare, o reducere la simbol, descarnând, astfel, piesa, cu efecte, uneori, supărătoare”<sup>734</sup>. Actorii nu au izbutit, potrivit cronicarului, să suplonească alegerea nepotrivită a formulei scenice: „Geraldina Basarab e falsă, Radu Basarab e ostentativ, Eugenia Dimitriu-Barcan, Paul Mocanu, Gelu Zaharia, șterși”<sup>735</sup>. Au fost și cazuri reușite: „Nicolae Călugărița, actor cu o înfățișare distinsă, conturează destul de convingător profilul lui Andrei Dumșa. Livia Baba întruchipează ca forță tragică straniul personaj al mătușii Cati. Nae Acileni compune meticulos și meritoriu, aducând spre datele sale personajul baronului Mailat. Dana Bolintineanu, în tânăra Mara, e plăcută și sincer îndrăgostită de Andrei”<sup>736</sup>.

În iunie 1977, în faza republicană a Festivalului Național *Cântarea României*, la Teatrul Dramatic din Galați, a fost montată piesa *Patima fără sfârșit*, sub numele *Sângele*, în regia Zoei Stanca Anghel. Montarea „a atras atenția prin atmosferă și printr-o cursivitate a acțiunii, și una, și cealaltă izvorât din spiritul (evocator) în care a fost concepută piesa”<sup>737</sup>.

Lumea de pe scenă recrează universul de altădată al nobilimii din Ardeal, cu petreceri și iubiri secrete puse în pericol de căsătorii aranjate. În acest ambient în care nobilii luptă pentru a perpetua prosperitatea socială, Andrei Dumșa uimește când se ridică pentru a începe lupta pentru a se afirma ca român, riscând să piardă toate prerogativele în Ardeal.

Spectacolul a fost șubrezit de interpretarea „în gamă minoră”<sup>738</sup> a rolului lui Mailat de către Dimitrie Bitang. Spiritul romantic al Hoinarului nu a fost considerat important de către regizoare și a fost eliminat, diminuând lirismul și patriotismul piesei.

Câteva reușite au fost considerate de cronicar: Sanda Maria Ulmeni, în rolul mătușii Cati, a avut „un joc subtil, evoluând între aparenta nebunie”, Liliana Lupan, Mara, „a întruchipat cu dramatism reținut, neatins de dulcegărie sau ieșiri melodramatice”, Carmen Maria Strujac,

<sup>733</sup> Virgil Munteanu, *Patima fără sfârșit de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XXII, nr. 3, martie 1977, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1977/Nr.3.anul.XXII.martie.1977/imagepages/13618.1977.03.pag038-pag039.html>

<sup>734</sup> Ibidem.

<sup>735</sup> Ibidem.

<sup>736</sup> Ibidem.

<sup>737</sup> Valeria Ducea, *Sângele Patima fără sfârșit) de Horia Lovinescu (Teatrul Dramatic din Galați) în Teatrul*, anul XXII, nr. 6, iunie 1977, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1977/Nr.6.anul.XXII.iunie.1977/imagepages/13783.1977.06.pag050-pag051.html>

<sup>738</sup> Ibidem.

Irene, a fost „când frivolă, când serioasă și tandră, când rea și ambițioasă, când vicleană, când insinuantă, când blândă, cu sclipiri de tinerească candoare”<sup>739</sup> etc.

În 2019, Teatrul „Nottara”, a revenit, după atât de mult timp, la text, într-un spectacol-lectură propus la CaféNott. După patru decenii, piesa este considerată un reper pentru a sluji sărbătoririi Centenarului, „o istorie seducătoare”<sup>740</sup>.

În 1977, Horia Lovinescu aducea spre publicare o nouă piesă, după *Patima fără sfârșit*, care era un „examen sever și dureros al unei vieți irosite, bilanț al eșecurilor”<sup>741</sup>. *Autobiografie* reunește momentele dramatice din viața lui Galeriu Pop, într-o dimineață, ce vine după o noapte de nesomn, în care a încercat să-și răspundă la câteva întrebări simple: cine este el și cine sunt oamenii care fac parte din viața lui. Personajul vorbește despre o culpă pe care înțelege, cam târziu, că nu poate fi ascunsă nici de ceilalți, nici de el însuși. O amplă retrospectivă pornește pentru a căuta decizia cea mai bună. Se află în punctul de maximă intensitate decizională. Finalul trebuie stabilit, „organic” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 77], în conformitate cu ce l-a precedat. În acest moment, luciditatea personajului învinge ani de minciună pentru a ajunge la adevăr. Prin tehnica reconstituirii, se va întoarce în trecutul său, încă de la vârsta studenției. Încearcă, la bătrânețe, ceea ce, prea devreme, devine mecanic: autocunoașterea, dar autocunoașterea onestă. Minciuna este mai ușoară când este îndreptată către ceilalți, dar mai greu de administrat sinelui, dar nu imposibil. El este un caz de tristă reușită. E fericit că, măcar, anii senectuții îl prind cu percepția justă despre sine.

Starea de minciună în care s-a complăcut este numită „criză” [Lovinescu, T, vol. II, 1978, p. 80] și vrea să iasă din ea, așa ar putea să-și verifice resursele morale: dacă e un ratat sau un erou.

Se întoarce în urmă cu șase luni, când a izbucnit un mare scandal la Institutul unde lucra și unde a fost acuzat de faptul că a cerut și extras sume mari pentru a găsi soluții tehnice la anumite probleme care aveau totuși rezolvare și de faptul că a susținut pe o rudă din partea soției, Petreanu, pentru a merge, cu o bursă, la studii în străinătate și de faptul că era despot la locul de muncă.

<sup>739</sup> Ibidem.

<sup>740</sup> Liliana Matei, *Comemorare Horia Lovinescu la Cafeneaua lui Repi în Ziarul Metropolis*, 31 ianuarie 2019, <https://www.ziarulmetropolis.ro/comemorare-horia-lovinescu-la-cafeneaua-lui-repi/>

<sup>741</sup> Virgil Munteanu, *Piesă românească în premieră. Teatrul Național din Cluj-Napoca. O Autobiografie de Horia Lovinescu în Teatrul, anul XXII, nr. 10, octombrie 1977*, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1977/Nr.10.anul.XXII.octombrie.1977/originalimages/13992.1977.10.pag044-pag045.jpg>

Toate acuzațiile îi fuseseră prezentate de Radu, copilul pe care-l adoptase, dar la care soția sa, Dina, a renunțat când a putut aduce ea un copil pe lume. Radu vrea să fie mesagerul Institutului reamintindu-i lui Gal că s-a îndepărtat, în calitate de conducător al Institutului, de principiile comunismului. Discuția este mai mult o confruntare, Radu vrând să-l ajute pe tatăl adoptiv să vadă că cea care îl trăgea mereu spre excese, abuzuri, pentru a evolua social și economic, era soția lui.

Gal rămâne uimit de forța lui Radu de a fi realizat chiar el raportul împotriva tatălui vitreg, semn că adeptul comunismului autentic este cel care ține cu adevărul, indiferent că rostirea lui ar produce suferințe familiale. Statul primează în fața familiei, și Gal reține această lecție de la fiul adoptiv. Piesa includea optimismul comunismului care se știa protejat mereu de oameni asemenea lui Radu.

Trei opțiuni i s-au oferit atunci lui Gal: demisia de la Institut, să se retragă în alt oraș, demonstrând că era un om capabil și pensionarea. În secret, îi vine și ideea sinuciderii.

Gal, rămânând numai cu Dina, îi spune că acela fiind adevărul spus de Radu, nu avea cum să se apere. Mai mult, și dacă ar fi dorit să pornească o contraofensivă, nu putea pentru că nivelul de pregătire îi scăzuse în ultimii ani, ceea ce era în opoziție cu funcția înaltă din Institut.

Pentru început, va alege retragerea în provincie, la o fabrică de ciment unde, și acolo, va stoarce bani fabricii pentru experimente care nu aduceau niciun rezultat, trăiește în petreceri și se îndrăgostește de tânăra Irina. Este salvat de soția lui care îi rezolvă reangajarea la Institut, dar revenirea i se pare că îl obligă la perpetuarea greșelilor de ordin moral: incompetența profesională, acceptarea comportamentului neadecvat al fiicei, Raluca, ce dorea să se căsătorească cu un om cu mult mai în vârstă, ascunzând interesul ei față de averea lui, inerția în relația cu soția materialistă. Toate acestea desenează „un drum coborâtor, o prăbușire vertiginoasă”<sup>742</sup>.

Criticul studiului îl cataloghează radical pe Gal, pentru că este un spirit potrivnic, prin ceea ce face, partidului: „om egoist, slab și laș, ratat profesional, drama unui fost viitor om de știință, a unui carierist oportunist”<sup>743</sup>.

Vina acestei alunecări în afara principiilor comuniste le poartă soția „pusă pe parvenire, dornică de o platformă socială, indiferent pe ce teme consolidată, o mamă rea, care-și crește

---

<sup>742</sup> Virgil Munteanu, *Piesă românească în premieră. Teatrul Național din Cluj-Napoca. O Autobiografie de Horia Lovinescu* în *Teatrul*, anul XXII, nr. 10, octombrie 1977, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1977/Nr.10.anul.XXII.octombrie.1977/originalimages/13992.1977.10.pag044-pag045.jpg>

<sup>743</sup> Ibidem.

fiica în ideea unei căsătorii avantajoase cu un sicilian, un tip uman, sub toate raporturile reprobabil”<sup>744</sup>.

Personajul se salvează pentru că, în final, se întâlnește cu omul meschin care a devenit, pornește examenul de conștiință și este îngrozit de el însuși. După a doua șansă irosită, el nu mai poate fi validat ca om recuperabil. Sistemul comunist este iertător, creând condiții pentru însănătoșire, dar concluzia este clară: „Gal, soția lui, fiica lui, aparțin altui univers, sunt produsul unor mentalități străine nouă”<sup>745</sup>.

Regretele lui Galeriu Pop pot fi considerate ale dramaturgului; la 60 de ani, Horia Lovinescu se putea ascunde în acest personaj aflat la vârsta maturității care își evaluează consecințele imoralității acceptate pentru a fi protejat de sistemul comunist. Dacă în alte opere, dramaturgul evalua intrarea personajelor în lumea nouă, în *Autobiografie*, analizează ieșirea (rușinoasă).

În 1984, Mircea Ghițulescu vedea în *Autobiografie*, mai ales, preferința pentru formula dramatică ce putea oferi mai multă autenticitate; „piesă cu comentator sau, prin simplificare, piesă-monolog”<sup>746</sup>, *Autobiografie* se compune din secvențele monologate, dialogate ale lui Galeriu Pop în care el a fost protagonistul, mergând pe același drum început de doctorul Toma Dărăscu din *Febre* și, oarecum apropiat, de comentariul obiectiv al Povestitorului din *Patima fără sfârșit*.

Aplecarea lui Horia Lovinescu și asupra acestui tip de teatru, pe lângă cel obiectiv, tradițional, era considerată semnul dorinței dramaturgului de a crea un discurs cu un grad mai mare de autenticitate.

Din perspectiva protagonistului, piesa este o autoevaluare necesară care se încheie cu descoperirea faptului că, deși pornise sănătos în viață, fiind fiu de țărani, student eminent, creativ, cu rezultate în domeniul cercetării, a alunecat pe panta simplificării mijloacelor pentru a obține cât mai mult de la sistemul comunist, urmărind să fraudeze toate legile. Clădește o „casă onorabilă”, dar „citadela” e pe punctul de a se „sfărâma”. Galeriu Pop este grav compromis, dar, prin puterea de a rosti, până la capăt, adevărul despre sine, este salvat, consideră Mircea Ghițulescu. „*Autobiografie* nu este drama ratării, ci a regăsirii unei identități rătăcite în contexte sociale favorizante”<sup>747</sup>.

---

<sup>744</sup> Ibidem.

<sup>745</sup> Ibidem.

<sup>746</sup> Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane* (1944-1984), Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 66.

<sup>747</sup> Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane* (1944-1984), Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 66.

Teatrele românești au cunoscut o experiență inedită în 1977, când Horia Lovinescu oferea, spre montare, după *Patima fără sfârșit*, o nouă piesă, *Autobiografie*, premiera absolută aparținând Teatrului Național din Cluj-Napoca. Doar acesta pare să fi fost singurul merit al montării de la Cluj, Virgil Munteanu având un mare regret că textul nu și-a întâlnit, în montarea lui Marin D. Aurelian, spectacolul meritat: „spectacolul nu reușește să impună piesa. Accentele cad, egal, pe reușitele și pe neîmplinirile textului. Poate că viitoarele reprezentații ne vor înfățișa în altă lumină piesa, ale cărei virtuți nu se ridică la exigențele noastre – într-atât de justificate - față de acest prețuit dramaturg”<sup>748</sup>. Actorii care au interpretat familia Pop sunt considerați vinovați de eșecul spectacolului: Constantin Adamovici (Gal) a jucat „fără nuanțe. Profesorul este arogant, răspicat, răstit, tăios. În momentele de singurătate, nu se adună în sine, confesiunile lui au tonul unor declarații. Lipsește chinul, lipsește tortura, lipsește zbciumul sufletesc. Falsul savant e o apariție meschină, e dominat de soția lui”; Larisa Stase Mureșan (Dina) a fost „tăioasă și rece ca un vânt de iarnă”; Marietta Gaspar (Raluca) a adus rolului „un final de o trivialitate supărătoare, conținută, de altfel, în text”<sup>749</sup>.

Teatrul Național din București a prezentat, pentru prima dată în 25 de ani de activitate dramatică a lui Horia Lovinescu, după alt teatru, o piesă nouă a dramaturgului. A fost cazul montării, la 7 februarie 1978, a piesei *Autobiografie*, în regia lui Cornel Todea. Rezultatul a încântat publicul, dar, „în dorința de a amplifica spectaculos forța de comunicare”<sup>750</sup>, s-a sprijinit prea mult în elemente tipice cinematografeiei, „împănătă cu diapositive colorate, cu gros-planuri și prim-planuri ale actorilor, cu efecte de lumină și cu intervenții sonore (voci imprimate pe bandă de magnetofon), piesa și-a pierdut, în mare parte, autenticitatea, trăsăturile specifice, tonul caracteristic”<sup>751</sup>.

Regizorul propune, pe lângă cele două finaluri ale dramaturgului, un al treilea, un final deschis, care nu trece drept mulțumitor: când sună Radu pe Galeriu Pop, acesta din urmă nu răspunde, se retrage de pe scenă, ceea ce creează o maximă ambiguitate.

În deschiderea piesei *Noaptea umbrelor*, Horia Lovinescu a lăsat, pentru critici și cititori, o recomandare de interpretare, anunțând că a urmărit să ilustreze o concluzie legată de faptul

---

<sup>748</sup> Virgil Munteanu, *Piesă românească în premieră. Teatrul Național din Cluj-Napoca. O Autobiografie de Horia Lovinescu în Teatrul, anul XXII, nr. 10, octombrie 1977*, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1977/Nr.10.anul.XXII.octombrie.1977/originalimages/13992.1977.10.pag044-pag045.jpg>

<sup>749</sup> Ibidem.

<sup>750</sup> Valeria Ducea, *Piesă românească în premieră, Teatrul Național din București, Autobiografie de Horia Lovinescu în Teatrul, anul XXIII, nr. 3, martie 1978*, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1978/Nr.3.anul.XXIII.martie.1978/imagepages/14256.1978.03.pag042-pag043.html>

<sup>751</sup> Ibidem.

că „cei care sunt incapabili de a se integra mersului istoriei (...) sunt sortiți să rămână pe marginea drumului, asemenea răniților și istoviților, care, în timp de război, nu mai pot urma o coloană în marș” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 6-7].

În decembrie 1980, Valentin Silvestru, în *România literară*, realiza o succintă prezentare a piesei lui Horia Lovinescu, numind-o „apolog modern despre vârstele omului, care, înaintând spre limita vieții, poate duce cu el un cortegiu de duhuri albe sau de duhuri negre, după cum și cât știe să fie de cinstit cu sine însuși” [Lovinescu, NU.OV.K, 87]. În această piesă, criticul identifica obsesii lovinesciene precum: spaima de moarte, eșecul artistic, ratarea în căsnicie, jertfa, trădarea, dar și puritatea.

Ca și în *Autobiografie*, Alex își amintește, într-o noapte, la o cabană, aspecte din viața sa, preocupări apăsătoare care-i apar sub formă de umbre: Femeia, Bărbatul de 30 de ani, Tânărul, Copilul și Femeia blondă. Aceste umbre, mai puțin Femeia cu părul incredibil de lung, vor declanșa un dialog din care vedem pe Alex la diferite vârste, copilărie, tinerețe și maturitate. Apar, apoi, soția și Dan, prietenul din facultate, și se afirmă trei mari suferințe ale lui Alex: de natură artistică (scrisa foarte greu, trebuia să recurgă la o izolare bolnăvicioasă pentru a fura ceva muzelor; așa se și explică experiența sa inedită la cabana izolată din munți), de natură afectivă (surprinde scena dintre Greta și Dan și înțelege că a dezamăgit-o pe soția sa în toți anii, căci succesul literar, pe care ea îl visase, condiția de soție umilă a unui mare scriitor nu s-a produs; e puternic rănit când aude declarațiile pe care i le face Greta lui Dan, reactualizând sentimente vii din anii studenției, dar pe care le-a controlat, căci Dan era prea retras) și de natură politică (prietenul lor, Dan, fusese arestat pentru o vină ce aparținuse lui Alex; din dragoste pentru Greta, pentru a nu fi despărțită de cel pe care-l iubea, (Alex) el, Dan, neștiind că și Greta îl iubește, în realitate, pe el, se sacrifică și se predă el serviciilor de atunci care se ocupau de siguranță).

Soluțiile găsite de dramaturg sunt inedite: gardianul va ajunge cabanier și-l va sluji cu obediență pentru a ispăși vina cruzimii pe care i-a arătat-o lui Dan când a fost numit gardian și obligat să pedepsească pe deținuți; Greta, vinovată de minciună, pentru că a căutat o viață alături de omul care promitea o carieră, respingându-l pe cel care părea mai puțin ambițios, pe Dan, nu va putea să-l convingă acum să-i devină jumătatea mult visată pentru că Dan îi reproșează capacitatea de pervertire morală și se îndepărtează de viețile rătăcite ale celor doi soți; Alex nu poate scăpa de condiția de scriitor vânat din interes de soția sa materialistă, de compromisurile estetice care îl vor include într-o literatură efemeră.

Horia Lovinescu mărturisea, de asemenea, în 1981, că *Noaptea umbrelor*, scrisă la o vârstă înaintată, nu putea privi moartea ca o meditație detașată, ci a fost o ocazie prin care a



interiorizat, mai mult ca până la această piesă, această experiență, înțelegând-o mai bine, încât un personaj al său să poată emite ideea: „Moartea e singura proprietate inalienabilă a fiecărui om” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 36]. Numind-o „literatură foarte personală”<sup>752</sup>, Horia Lovinescu era conștient că această aplecare personală spre tema morții face ca piesa să nu fie jucată nicăieri în țară, „interesul și curiozitatea pentru acest gen de piese era ceva mai redus”<sup>753</sup>.

În 1980, Natalia Stancu constata, de asemenea, criza artistului, ca element central al piesei. Spaima de moarte naște apariții stranii care îl vor ajuta să accepte momentul trecerii și „să se judece singur” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 36].

Protagonistul are o culpă ce-l țintuiește, ea este legată de faptul că a permis, în anii studenției, ca altcineva să facă pușcărie pentru o vină a sa. Cel care s-a oferit să-l protejeze a fost prietenul său cel mai bun, Dan, al cărui destin a fost cu totul afectat de experiența carcerală. Când s-au regăsit, întâmplător, în cabana din munți, Alex a recunoscut de față cu Greta tot ce fusese în trecut și era dispus să o ofere pe Greta lui Dan, ca și când acest dar, care are un mare potențial jignitor, ar putea să îndrepte ceva. Alex, chiar dacă va primi refuzul lui Dan, a încercat să nu repete greșeala de la vârsta tinereții, oferind libertate și Gretei, și lui Dan de a fi împreună. Răul este atât de profund, încât nimic nu-i mai poate uni vreodată. Trădarea, tăcerea, ambiția, lașitatea sunt carențe care distrug iremediabil existența personală, dar și pe a celor apropiați.

Nataliei Stancu i se pare că piesa are deschideri către „prea multe teme”<sup>754</sup> (a fraților opuși, intrați în luptă pentru aceeași femeie, relația dintre vinovatul fără vină și victimizatului voluntar, a dramei accidentale, a necesității morale și a libertății absolute).

Tot în 1980, Dinu Kivu identifică, în structura piesei, două întâlniri importante ale protagonistului Alex cu efect revelator asupra sa: cu ipostaze ale sinelui din trecut și cu prezențe reale din viața lui matură.

În timpul unei crize cardiace, se produce întâlnirea sa cu o apariție care simbolizează moartea însăși, urmată de confruntarea a patru laturi ale sale, fiecare cu semnificația sa: Femeia (ilustrează latura sentimentală a lui Alex: „Singurul lucru care poate da sens unei existențe este sentimentul. Rațiunea descompune totul, iar acțiunea desfigurează și trivializează” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 27]), Tânărul (amintește de eroii camilpetrescieni prin pasiunea pe care o investesc în numele dreptății: „Dacă moartea mea ar putea sluji adevărului, dacă ar fi necesară pentru triumful lui, aș accepta-o cu surâsul pe buze” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 28]), Bărbatul

<sup>752</sup> Paul Tutungiu, *O convorbire cu Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XXVI, nr. 1, ianuarie 1981, p. 47.

<sup>753</sup> Valentin silvestru, *Dovada personalității unui scriitor se află în cele două-trei motive esențiale care îl interesează în România literară*, anul XV, nr. 44, 28 octombrie 1982, p. 13.

<sup>754</sup> Natalia Stancu-Atanasiu, *Cronică teatrală. Noaptea umbrelor de Horia Lovinescu în Scânteia*, anul XLIX, nr. 11 910, 5 decembrie 1980, p. 4.

(se recunoaște în atitudinea Tânărului, prin curajul de a alege calea adevărului și a-l urma, cu orice preț, dar viața l-a învins, de aceea, descrierea pe care i-o face Tânărul i se potrivește: „domnul scrie, probabil, romane cu eroi care-și caută șovăielnic drumul merit să-i ducă spre socialism” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 27]) și Copilul (glasul rațiunii limpezi, necesare pentru o ultimă analiză serioasă, înaintea morții: „Am venit doar pentru a te ajuta să te judeci singur” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 36]). La suprafață, iese o lume interioară în care variatele laturi sunt în conflict, dar singurul față de care Alex dorește să se știe fără culpă este Copilul: „Și, acum, ai venit să mă judeci și să mă tragi la răspundere pentru tot ce am făcut din tine?” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 36]. Lupta cea mai grea se dă între Tânăr și Bărbat, între pornirea sa către adevărul absolut și latura sa capabilă de concesi. Se înțelege că era un scriitor de oarece valoare tocmai prin unele colaborări care i-au sustras independența morală, dar l-au ajutat să devină publicabil. Fără susținerea exterioară, ar fi un scriitor ratat, după cum vedem că e, în realitate, chinându-se, fără rezultat să scrie, prin soluții imposibile (precum izolarea într-o cabană montană). Glasul Tânărului, care este atât de volubil reprezintă nestinsa lui nemulțumire că nu a putut fi atât de curajos, încât Alex, trecând prin viață, să fi putut să nu accepte nicio colaborare de natură politică.

După ilustrarea acestui conflict interior, Alex cade în somn și, apoi, se trezește la realitate confruntându-se cu oameni apropiați lui, care, de la nivelul posibilităților lor de înțelegere, i se adresează făcându-i un portret aproximativ. Greta este soția care l-a admirat, când era tânăr, dar care, când începe declinul lui artistic, păstrează aparența de căsnicie fericită de milă, iar Dan l-a prețuit atât de mult, încât a putut să-și sacrifice libertatea, dându-se drept autorul Manifestului pentru o cultură națională, dar nu poate să ierte la Alex faptul că l-a învățat să se teamă de rolul central.

Conflictul exterior este foarte puternic și nu ar fi putut fi evitat la infinit. Lipsa echilibrului interior pregătește marele dezastru din relația cu ceilalți; temerile sale se adevăresc, Alex neavând căi prin care să poate reface atmosfera de sinceră prietenie din anii studenției lor. Libertatea lui, în defavoarea lui Dan, l-a transformat într-un potențial iubit în care Greta a investit tot ce-i fusese luat prin închiderea lui Dan, Alex dând dovadă de oportunism. Cu ambii prieteni din studenție, relația nu mai poate fi decât de conveniență, fapt pentru care Dan refuză reluarea întâlnirilor cu el, deși fusese eliberat din închisoare de mult timp, iar Greta este pregătită să fugă cu Dan („Suntem încă tineri, putem să ne refacem o altă viață. Ia-mă cu tine, plec oriunde, în țările tale imagine” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 81]).

Piesa este considerată generoasă prin teme deschise spre dezbatere (creație, libertate, relația călău-victimă, ratare), dar suferă prin lipsa ducerii până la capăt a lor, „există parcă o teamă de a adânci conflictele și situațiile dilematice imaginate”<sup>755</sup>.

La 25 noiembrie 1980, la „Nottara”, avea loc premiera spectacolului *Noaptea umbrelor* pentru care dramaturgul alesese, în mare, aceeași echipă ca înainte cu zece ani, când se montase, cu oarece succes, *Și eu am fost în Arcadia*. Numai că spectacolul lui Dan Nasta a izbutit doar pe alocuri să creeze marea tensiune din piesă: rar, „Gilda Marinescu are în priviri acel fulger inimitabil, are în voce acele acute de o stranietate fără seamăn”, „din când în când, Alexandru Repan coboară cu îngândurare și durere înlăuntrul lui”, „din când în când, Dorin Varga echilibrează <<duelul>> cu partenerii săi”, „Lucia Mureșan (Umbra) se supune cu devotament și abnegație unui gând regizoral destul de precar”<sup>756</sup>.

Același spectacol, evaluat din alt unghi, a determinat crearea unei cronici la fel de indignate, în condițiile în care textul a fost valoros, echipa de la „Nottara” a confirmat de atâtea ori capacitatea artistică: „Ceva s-a întâmplat, mai ales cu interpreții principali. Poate o oboseală în frecventarea aceluiași tipuri de eroi, poate dorința de ridicare a textului la o putere mai înaltă decât era posibil? Nu știm. Cert este că spectacolul nu reprezintă ceea ce noi numim o deplină valorificare”<sup>757</sup>. Se spera că jocul exterior, pentru sală și frazarea defectuoasă vor fi defecte doar ale premierei.

„Vinovat” și „onorabil”<sup>758</sup>, în același timp, era apreciat demersul lui Horia Lovinescu de a adapta romanul *Karamazovii* de Feodor Dostoievski. Constantin Radu-Maria considera că toate adaptările, chiar dacă sunt omagii aduse romancierilor de către dramaturgi, se expun unui risc inevitabil, prin sărăcirea pe care o reclamă structura dramatică pentru a cuprinde masa romanului. Plastica imagine creată de criticul literar, asemănând „încercarea de a dramatiza cu aventura celui ce ar dori să tragă un fluviu într-o fântână arteziană”<sup>759</sup>, era menită să inhibe perpetuarea unor astfel de exerciții de creație care, față de permeabilitatea romanului de a recepta viața în toată complexitatea ei, teatru nu reușește o cristalizare, ci o eludare, o reducere,

<sup>755</sup> Dinu Kivu, *Piesă românească în premieră absolută, Teatrul „Nottara”, „Noaptea umbrelor” de Horia Lovinescu în Teatrul, anul XXV, nr. 12, decembrie 1980*, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1980/Nr.12.anul.XXV.decembrie.1980/imagepages/16005.1980.12.pag030-pag031.html>

<sup>756</sup> Ibidem.

<sup>757</sup> Natalia Stancu-Atanasiu, *Cronică teatrală. Noaptea umbrelor de Horia Lovinescu în Scânteia*, anul XLIX, nr. 11 910, 5 decembrie 1980, p. 4.

<sup>758</sup> Constantin Radu-Maria, *Premieră absolută. Teatrul „Nottara”„Karamazovii - dramatizare de Horia Lovinescu în Teatrul, anul XXVI, nr. 11, 1981*, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1981/Nr.11.anul.XXVI.noiembrie.1981/originalimages/16595.1981.11.pag030-pag031.jpg>

<sup>759</sup> Ibidem.

o schematizare. Ceea ce impune această trunchiere este însăși convenția dramatică, care simplifică și personajele ce nu se pot descoperi doar în monologuri și dialoguri, ci și prin conturarea vieții dinafara lui, a vieții mari a lumii.

Pe lângă toate aceste culpe, piesa *Karamazovii* de Horia Lovinescu are meritul de a fi contribuit la îmbogățirea repertoriului dramatic prin legătura cu una din cele mai valoroase opere ale literaturii universale.

Un alt merit al acestei piese a fost considerată „abilitatea cu care a fost extras filonul dramatic al romanului, cu respect pentru ordinea epică a situațiilor românești”<sup>760</sup>, asigurând continuul crescendo al acțiunii, capacitatea de a solicita intelectual cititorul, deschizându-i culoare tot mai înalte ale rațiunii, unde conflictele se dezlănțuie cosmic, în căutarea „metafizicii libertății și salvării”<sup>761</sup>.

Cu toate acestea, Dinu Kivu nu poate trece peste faptul că frații Karamazov și tatăl lor sunt, în dramatizare, tratați prin accente diferite: inițierea în rău a lui Aleksei este surprinsă stins, Dmitri nu apare, ca în roman, cu tendința spre puritate la fel de intensă, Zosima, însuflețit în roman, este prezență discretă în piesă. Piesa îl construiește mai solid pe Ivan Karamazov, cerut de specificul conflictual al genului dramatic.

Horia Lovinescu explica, în 1982, că scrierea piesei *Karamazovii* a fost precedată de ani de pregătire și meditare asupra conflictelor și modalităților de redare, cu perioade de incertitudine și limpezire. Înainte cu 15 ani de publicarea piesei *Karamazovii*, Horia Lovinescu inițiasse, în calitate de director al Teatrului „Nottara”, o suită de spectacole-coupé Dostoievski cu dramatizări ale unor capitole precum *Ivan și diavolul* și *Marele Inchizitor*, acțiune pe care a întrerupt-o pentru că i se părea „minoră”<sup>762</sup>. Pasiune adevărată, suprimarea exercițiului dramatic pe textul lui Dostoievski nu putea să nu producă scânteie când, în 1980, o conversație cu Dan Nasta îi ajută să înțeleagă faptul că experiența acumulată în cei 15 ani rezolva problema ce părea insolubilă. Viziunea lor scenică își propunea să accentueze destinul lui Ivan, umbrind puțin pe Dmitri, să includă legenda „Marelui Inchizitor”, pentru că avea valoare neprețuită în piesă, cu un risc mare pentru un text dramatic și să creeze din Karamazovi simboluri.

<sup>760</sup> Constantin Radu-Maria, *Premieră absolută. Teatrul „Nottara”, Karamazovii - dramatizare de Horia Lovinescu* în *Teatrul*, anul XXVI, nr. 11, 1981, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1981/Nr.11.anul.XXVI.noiembrie.1981/originalimages/16595.1981.11.pag030-pag031.jpg>

<sup>761</sup> Ibidem.

<sup>762</sup> Horia Lovinescu, *Fișă la versiunea teatrală românească a Fraților Karamazov* în *Teatrul*, anul XXVII, nr. 3, martie 1982, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1982/Nr.3.anul.XXVII.martie.1982/originalimages/16796.1982.03.pag016-pag017.jpg>.

Dramaturgul, cu acest orizont, a scris cu ușurință, mărturisirea el, „căci nu există dialog mai dramatic decât cel dostoievskian”<sup>763</sup>.

În 1985, Natalia Stancu dedica un articol acestei dramatizări a operei scriitorului rus de către Horia Lovinescu, făcând precizarea că dramaturgul român a recurs la selectarea de personaje și subiecte din alte opere dostoievskiene, pe lângă *Frații Karamazov*, precum *Demonii*, *Crimă și pedeapsă* și *Idiotul*. Lucrând în colaborare cu regizorul Dan Micu, ei au realizat o „chintesență a universului dostoievskian”<sup>764</sup>, propunându-și să ilustreze consecințele de ordin moral ale promovării nihilismului, ale infirmării existenței lui Dumnezeu și imaginând nivelul la care se poate ajunge când căile libertății sunt deschise în mod absolut. Libertatea absolută e înțeleasă în contradicție cu păstrarea ca autoritate diriguitoare a Divinității, se inițiază un proiect de luptă pentru ca omul să suprime reperul sacru resimțit ca incomod și stagnant față de elanul omului modern. Luându-și libertatea absolută, personajele lui Dostoievski se expun, fără să știe în prealabil, pericolului de a fi luate în stăpânire de proprii demoni, de propriile pasiuni devorante. La un secol de la scrierea operei dostoievskiene, Horia Lovinescu oferea această replică dramatică pentru a atenționa că, dintre cei care la sfârșitul secolului al XIX-lea porneau spre această filozofie a violenței față de toate valorile instituite până atunci, se nașteau, în epoca interbelică, idei barbare precum construirea de lagăre, pregătirea apocalipsului nuclear și terorismul universal. Îndrăzneța suprimare a transcendentului, sancționată de Dostoievski în opera sa, este criticată și de dramaturgul și regizorul român, invitând cititorii și spectatorii la o meditație asupra crizei celei mai puternice prin care trecea omenirea.

Spectacolul premieră absolută *Karamazovii* de la „Nottara”, din 21 octombrie 1981, în regia lui Dan Micu, se înscrie ca o „reușită”<sup>765</sup>, după cum nota Constantin Radu-Maria, având în vedere, mai ales, atmosfera creată prin scenografie și, mai puțin, prin jocul actorilor. Decorul este apreciat prin starea de stranietate și părelnica deschidere obturată brusc, la un moment dat: „(...) decor unic, din practicabile de lemn pe care vedem, parcă tratați a fresco, chipurile de sfinți și draci, într-un amestec greu descifrabil, dar de incontestabilă puritate stilistică a liniei, pereți de scânduri care se deschid către alți pereți de sticlă, ce sugerează adâncimi de labirint și dau clarobscurului reflexe stranii”<sup>766</sup>. Actorii cu roluri principale sunt permanent însoțiți pe scenă, chiar și când caută singurătatea pentru a medita la marile lor întrebări, dar regizorul le

<sup>763</sup> Ibidem.

<sup>764</sup> Natalia Stancu, *Horia Lovinescu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1985, p. 112.

<sup>765</sup> Constantin Radu-Maria, *Premieră absolută. Teatrul „Nottara”. Karamazovii - dramatizare de Horia Lovinescu* în *Teatrul*, anul XXVI, nr. 11, 1981, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1981/Nr.11.anul.XXVI.noiembrie.1981/originalimages/16595.1981.11.pag030-pag031.jpg>

<sup>766</sup> Ibidem.

aduce, ieșind, pe neașteptate, aproape, ca expresie a conștiinței sau a conflictului dintre îngerul fiecăruia cu demonii săi: „Proiecții ale sufletului și minții? Simboluri creștine ale binelui și răului, ca cei doi îngeri – în scenă, cele două femei – pentru a descifra sufletul intrat în neîmpăcare cu sine? E o colcăială, o viermuială, în scena încărcată de umbre și mister, în care vibrează sonorități și zvonuri dintr-o muzică infernală și se aude, uneori, un nechezat întăritat de cal, și țipete, ca într-o noapte de sabbat. Din această atmosferă, ies personajele, actorii și tot în ea se întorc, ca într-o continuă exorcizare”<sup>767</sup>.

Actorilor, cronicarul nu le aduce prea multe laude, încadrând activitatea lor pe scenă într-un „joc actoricesc nu prea strălucit, chiar cu falsete, pe care le înregistrăm și la unele instrumente principale”<sup>768</sup>.

Rolul lui Ivan Karamazov a fost înmănat lui Alexandru Repan care a interpretat indiferența față de contingent, atracția față de „himerele unei conștiințe solipsiste”<sup>769</sup>, ignorarea adevărului în favoarea minciunii. Actorul redă cu succes involuția personajului de la noblețe spre negație și consecințele în plan moral: spaima, tendința spre izolare, spre evitare a dialogului până la invadarea conștiinței de remușcări.

Aleksei Karamazov a fost întrupat de Dragoș Pâslaru care a fost apreciat pentru că a știut să suplinească puținătatea replicilor pentru un rol important totuși care trebuia să fie „expresia unei patetice cucernicii”<sup>770</sup>.

Ștefan Sileanu a fost mai mult pe lângă rol, potrivit cronicarului, în rolul lui Dmitri. Horațiu Mălăieș , în rolul lui Smerdeakov, nu a împlinit decât jumătate din personaj, adică „umbra burlescă”<sup>771</sup>. George Constantin a creat, prin Feodor Karamazov, rolul vieții sale, adăugându-i trăsăturile maniacului. Rolurile feminine au fost jucate cu succes de Ioana Crăciunescu (Katerina Ivanovna) și de Dana Dogaru (Grușenka).

După 78 de reprezentații, spectacolul de la „Nottara” înregistra numai laude, semn că doar timpul trebuia lăsat pentru ca regizorul și dramaturgul să găsească cea mai bună cale de a ajunge la actori pentru a le dirija interpretarea: „este la fel de spectaculos, de strălucitor, de extravertit, în clarobscur tragic și burlesc, ca la început, dar cu un plus de profunzime și de

<sup>767</sup> Ibidem.

<sup>768</sup> Ibidem.

<sup>769</sup> Ibidem.

<sup>770</sup> Constantin Radu-Maria, *Premieră absolută. Teatrul „Nottara”. Karamazovii - dramatizare de Horia Lovinescu* în Teatrul, anul XXVI, nr. 11, 1981, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1981/Nr.11.anul.XXVI.noiembrie.1981/originalimages/16595.1981.11.pag030-pag031.jpg>

<sup>771</sup> Ibidem.

finețe în scenele de ansamblu și cu o imperceptibilă notă melancolică și distanțare afectuoasă față de evenimente”<sup>772</sup>.

Scrisă din 1972<sup>773</sup>, piesa *Orașul viitorului* este inspirată, potrivit declarației lui Horia Lovinescu, dintr-o „tragedie reală și suferință sinceră”<sup>774</sup> a unui muncitor pe nume Crainic care a pus, în slujba unor intenții laudabile, un temperament radical și o viziune anacronică. În planul expresiei literare, Horia Lovinescu a imaginat o pedepsire „fără compasiune” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 90] a acestuia de către societatea comunistă ce se afla în drum spre democrație.

Piesa trece, în epocă, drept o lucrare ce se subordonează partidului, trecutului, prezentului și viitorului lui; titlul, în relație cu textul, anunță faptul că trecutul tergiversează prezentul, dar, în lupta dintre aceste două concepții, viitorul se întrevește victorios.

Chiar în plin comunism, Natalia Stancu reproșa dramaturgului încărcătura ideologică ce strivise aspectul artistic minim necesar al unui text dramatic: „este una din cele mai puțin livrești, una din cele mai amplu, direct și complex implicate în actualitate, această piesă marchează saltul autorului de la o problematică mai pronunțat morală, la una în care eposul este vădit determinat politic și exprimă o atitudine politică”<sup>775</sup>. Un plus al piesei era constituit din faptul că devenea mijloc de avertizare a unor schimbări necesare în mentalitatea omului nou, care trebuia să respingă nu doar principiile burgheze, ci și pe cele revoluționare ale comunismului de la începuturile sale.

Spectacolul *Orașul viitorului*, din 8 aprilie 1981, de la Teatrul „Bulandra”, în regia lui Cristian Munteanu, surprinde două ipostaze ale eroului comunist: cel de după 1947, întrupat de Crainic și cel nou, întrupat de Dinescu, „masiv și intratabil, cel dintâi, ascuțit spirit dialectic, cel de-al doilea”<sup>776</sup>. Momentul cel mai reușit al spectacolului este reprezentat de confruntarea dintre cei doi. Crainic, la revederea cu Dinescu din 1970, își amintește de evenimente de la 1936, când el a săvârșit gesturi ieșite din comun care-i plăceau pentru că aveau puterea de a-l scoate din anonim și de a-l propulsa în legendă: „Și, pe urmă, știam că istoria o să fie de efect.

---

<sup>772</sup> Mira Iosif, *Karamazovii de Horia Lovinescu și Dan Micu după Dostoievski. Teatrul „Nottara”* în Teatrul, anul XXVIII, nr. 6, iunie 1983, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1983/Nr.6.anul.XXVIII.iunie.1983/originalimages/17604.1983.06.pag034-pag035.jpg>

<sup>773</sup> Natalia Stancu, *Scânteia*, 24 aprilie 1981, în Horia Lovinescu, *Noaptea umbrelor. Orașul viitorului. Karamazovii*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 158.

<sup>774</sup> Horia Lovinescu, *Noaptea umbrelor. Orașul viitorului. Karamazovii*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 95.

<sup>775</sup> Natalia Stancu, *Scânteia*, 24 aprilie 1981, în Horia Lovinescu, *Noaptea umbrelor. Orașul viitorului. Karamazovii*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 159.

<sup>776</sup> Marius Robescu, *Premieră absolută. Teatrul „Bulandra”. Orașul viitorului de Horia Lovinescu* în Teatrul, anul XXVI, nr. 5, mai 1981, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1981/Nr.5.anul.XXVI.mai.1981/imagepages/16300.1981.05.pag058-pag059.html>

Era spectaculoasă. Totdeauna mi-au plăcut gesturile de efect” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 104]. El se descrie ca fiind un temperamental, lipsit de diplomație: „Eu sunt un om de acțiune imediată, n-am stofă de om de stat adevărat” [Lovinescu, NU.OV.K, 105].

Crainic își amintește de procesul de la Robenești din 1936, când o serie de comuniști, care ilustreau, în realitate, cazul celebrul al Anei Pauker, al lui Șmil Marcovici, Al. Moghioroș, Al. Drăghici, fuseseră acuzați că erau criminali față de Statul român. În acel proces, au fost patru voturi pentru moartea acuzaților și o abținere. Crainic considera corectă doar închisoarea, pentru culpa lor: „își asumaseră răspunderi grave, peste puterile lor; din lașitate, din bicisnicie, din arivism” [Lovinescu, NU.OV.K, 112]. În final, dintre condamnați, unii au fost reabilitați, în timp ce, dintre magistrați, doar Mateescu a rămas în Magistratură. Pentru că la acel proces, unde i s-a sugerat lui Crainic să voteze pentru moartea acuzaților, el a propus închisoarea, a devenit indezirabil. Căzut în dizgrație, a plecat din partid, deși continua să poarte în suflet principiile lui. După 1936, s-a simțit umilit de oamenii partidului, nu de partid. În 1970, Dinescu îl invita pentru un post de ministru, dar Crainic dorea un rol în ridicarea orașului viitorului. Dinescu nu-l consideră potrivit pentru acel proiect, căci acolo urma să fie adunați oamenii care „vor trebui să gândească având în față perspectiva celor 10, 20, 30 de ani care vor urma” [Lovinescu, NU.OV.K, 121]. Crainic simte că Dinescu îl consideră un spirit învechit, dar îl asigură că pentru ridicarea, la înălțime, a aceluia oraș, era nevoie de un om cu autoritate. Dinescu îl pune la curent cu privire la faptul că partidul nu se mai sprijină pe oameni duri, că a apus vremea comunistului „cu autoritate discreționară și lucrând de unul singur” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 122 ]. Dinescu îl va angaja pe Crainic în marele proiect al înălțării orașului viitorului și va aduce un important profit căci va termina în doi ani jumătate ceea ce fusese programat să se încheie în trei ani. Deși are mari reușite, Crainic nu este apreciat de toți muncitorii, mai ales de cei care nu iubesc să muncească cu atâta râvnă.

Crainic are doi băieți: Dumitrel (stilul hippy, delăsător, caută petrecerile, nu e fascinat de tatăl său) și Andrei (tipul intelectualului, auster, interesat de ce face Crainic).

Un conflict puternic apare între Crainic și Andrei care îi cere tatălui să nu mai intervină pe șantier în aspectele care țineau de concepție. Crainic întâmpină destul de aspru această interdicție, numindu-l „secătură intelectualistă” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 127]. Se știa că tatăl lui Andrei dorea să devină „guvernatorul” orașului viitorului. Confruntarea dintre cei doi depășește limitele familiale și ilustrează confruntarea între cei care au construit și instalat comunismul în România prin înfruntarea ostilităților burgheze și a doua generație de comuniști, care prelua ștafeta de la predecesori, dar căutau alte metode. Trecere de la generația vârstnicilor comuniști la cea a comuniștilor tineri se realizează cu multe scânteii, existând suspiciuni din



partea celor din prima categorie că noii comuniști vor pierde ceea ce ei au creat, iar cei tineri îi resping din viața politică și socială pe vârstnici pentru că sunt prea rigizi. Andrei crede că tatăl său este incapabil să înțeleagă noua direcție a partidului: „Și dumneata chiar îți închipui că ești partidul? Că mai pricepi ceva din linia partidului?”, în timp ce Crainic îl disprețuiește, considerându-l „un individ fără conștiință de clasă, un renegat al clasei muncitoare din care s-a născut, trecut cu arme și bagaje în tabăra cosmopolită a tehnocraților” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 129]. Andrei vrea să-l ajute pe Crainic în noua direcție, revoluția continuă prin care trecea comunismul care „elimină abuzul, teroarea și capriciul personal” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 130]. Lumea din 1970 cerea retragerea celui căruia îi datora începuturile ei, pentru că îl considera „depășit, incurabil depășit” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 130]. Crainic se teme că Andrei, „un creier electronic” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 135], ar putea pierde comunismul.

În ziua vizitei specialiștilor, Crainic este înfruntat de Radu care-l numește „fosilă”, iar un muncitor îi spune că sperie pe comuniștii tineri cu „lozinci răsuflate” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 135].

Când succesul era clar, câștigase șase luni, și puteau trece la a doua etapă de ridicare a șantierului, muncitorii se revoltă împotriva condițiilor aspre de muncă.

Peste un an, Crainic este foarte afectat de înregistrarea pe care o ascultă în care oamenii șantierului au dat declarații și-l judecă, reproșându-i, mai ales, ignorarea directivelor organizației de partid.

Retragerea lui Crainic este doar administrativă, căci „un comunist nu iese niciodată la pensie” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 148]. El caută să afle cum s-a produs, în șantier, acea revoltă a muncitorilor și află că Andrei pregătise totul.

Un grav accident se produce și Crainic se oferă să ajute, chiar dacă este acceptat cu reținere de Burlacu. În acea noapte, Crainic a salvat barajul. Secvența nu este prezentată în desfășurare, ci doar este povestită de Andrei care recunoaște admirația sinceră față de Crainic. Crainic se stinge, dar nu înainte de a se întreba temător și indignat dacă au uitat toți lupta lui, credința lui, suferința lui. Ar fi nedrept să se întâmple astfel, spune el.

În jocul de pe scenă, după confruntarea dintre Crainic și Andrei, nimic nu se mai desfășoară cu aceeași intensitate.

Spectacolul are un mare minus pentru că rezolvarea se produce precipitat, nu se avansează în temă cum ar trebui. Spectacolul pare previzibil, cu analiză socială superficială, cu întrebări ce au răspunsuri la vedere. Mai mult, această piesă seamănă prea mult cu celelalte: „Din punctul

său de vedere, dramaturgul preferă să se citeze, în loc să inventeze<sup>777</sup>, în sensul că și aici apare dualitatea între frați (Andrei și Dumitrel), singurătatea eroului și catastrofa care limpezește incertitudinile.

A doua parte a spectacolului nu are personaje bine conturate de actori, scria cronicarul: „Micaela Caracaș e decorativă și rece, Florian Pittiș e bizar și baroc, Constantin Florescu – puțin cabotin, Mihai Mereuță – din altă piesă. Lui Petre Gheorghiu însuși, îi vine tot mai greu, spre final, căci psihologia protagonistului nu e suficient motivată și explicată de fapte<sup>778</sup>.”

În 1982, Horia Lovinescu oferea o explicație referitoare la faptul că a ajuns la scrierea piesei *Negru și roșu* pentru că a fost „amuzat mult de ideea de a încerca o piesă (...) de pură acțiune și nu de psihologie, deci de acțiuni violente, cam de factura pieselor elisabetane<sup>779</sup>”. În același interviu, dramaturgul delimita tema piesei noi, „aspirația popoarelor spre libertate și democrație în momentul în care trăiesc sub o tiranie<sup>780</sup>”. Dramaturgul recunoaște că piesa privește spre istoria veche de 2 500 de ani, fiind deschisă și către contemporaneitatea sa. Textul lui Titus Livius i-a fost un mare sprijin, urmărindu-l în multe privințe, dar luându-și și libertăți firești. La propunerea lui Valentin Silvestru de a încadra această piesă în dramaturgia timpului lor, alături de Dürrenmatt (*Romulus cel Mare*), Camus (*Caligula*), de Giroudoux (*Războiul Troiei nu va avea loc*) și Bernard Shaw (*Sfânta Ioana*), Horia Lovinescu nu răspunde afirmativ, pentru că aceste piese sunt concentrate să scoată aspectul contemporan în evidență, în timp ce piesa lui chiar dorește să surprindă lumea de altădată. Față de Corneille și Shakespeare care rețineau puțin din materialul original și îl tratau foarte personal, Horia Lovinescu a rămas aproape de realitatea istorică a Romei, pentru a da un aspect modern unor figuri ale trecutului.

Pe de altă parte, piesa evidențiază ciclicitatea unor mari fenomene istorice, care se realizează cu mari convulsii. Schimbările salvatoare pentru popor au presupus mereu mari sacrificii și jertfe, cum surprinde și piesa trecerea de la monarhia despotică la momente de democrație. Două personaje cu valoare simbolică se confruntă: Tarquinius și Brutus, simbolizând două regimuri mereu în istorie aflate în luptă. Tarquinius este imaginea despotismului, respins de popor, iar Brutus este imaginea luptătorului pentru oamenii simpli, riscându-și viața.

<sup>777</sup>Cristian Vasile, *Politică și teatrul: cazul Horia Lovinescu în Lapunkt*, martie 2013, <https://www.lapunkt.ro/2013/03/politica-si-teatru-cazul-horia-lovinescu/>

<sup>778</sup> Ibidem.

<sup>779</sup> Valentin Silvestru, *Dovada personalității unui scriitor se află în cele două-trei motive esențiale care îl interesează în România literară*, anul XV, nr. 44, 28 octombrie 1982, p. 12.

<sup>780</sup> Valentin Silvestru, *Dovada personalității unui scriitor se află în cele două-trei motive esențiale care îl interesează în România literară*, anul XV, nr. 44, 28 octombrie 1982, p. 12.

În 1983, Miruna Ionescu, în *Scânteia*, accentua intenția lui Horia Lovinescu de a aduce la viață personaje și întâmplări reale din capitolul *De la întemeierea Romei* din lucrarea lui Titus Livius. Nu era pentru prima dată când dramaturgul se întorcea în istorie pentru a descoperi confruntări cu potențial dramatic și pentru a demonstra, potrivit declarației sale, că istoria este „plină de învățăminte, niciodată depășite”<sup>781</sup>, adică un „magister vitae”<sup>782</sup>.

Piesa dorește să evidențieze, prin asaltul de întâmplări, nenumăratele schimbări care pot interveni în plan politic condus, de regulă, de două tendințe antagonice: Tarquinius, pentru care, în scopul obținerii și păstrării puterii, orice este permis, omul simplu fiind ignorat în marile calcule politice și Brutus care afirmă ideea că doar în libertate se poate contura omul ca ființă superioară. Sextus este cel care moștenește gustul pentru cei mai monstruoși de la tatăl său, Tullia nu poate suporta nici ea crimele pe care le-a încuviințat și sfârșește ucisă, Valerius este omul simplu care se împotrivesc, dar și mulțimea de locuitori ai Romei, între care unii nu se împacă cu ideea interzicerii desfrânării, iar alții învață să nu se mai lase înșelați.

Piesa propune în final întrebarea „Și mai departe?” care însemna că ceea ce a încercat Brutus să instaleze, libertatea tuturor oamenilor, își va căuta, în epocile următoare, modalități noi de realizare, însemnând democrație din care exploatarea să fie eliminată.

În 1983, Constantin Măciucă sesiza că problematica puterii și a libertății fuseseră aspecte care reveniseră des în dramaturgia lui Horia Lovinescu. Era important să se atragă atenția asupra „formelor aberante la care poate ajunge puterea înstrăinată de finalitatea originală și proteismul aspirației spre libertate, inculcată ca un germene activ în ontologia ființei”<sup>783</sup>. Interesul cade pe structurile și schimbările pe care le aduce istoria, ignorând drama individului în interacțiunea cu realitatea, pentru că „puterea este un element retardant al mișcării socialiste”<sup>784</sup>.

Dramaturgul român a preluat de la istoricul latin istoria ca modalitate de a educa prin lecțiile oferite, prin personaje în dispunere binară: Brutus – Tarquinius, Lucreția – Tullia.

---

<sup>781</sup> Miruna Ionescu, *Negru și roșu de Horia Lovinescu la Teatrul „Nottara”* în *Scânteia*, anul LII, nr. 12 646, 21 aprilie 1983, p. 4.

<sup>782</sup> Ibidem.

<sup>783</sup> Constantin Măciucă, *Teatrul „C. I. Nottara” Piesă românească în premieră absolută, Negru și roșu de Horia Lovinescu* în *Teatrul*, anul XXVIII, nr. 5, 1983, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1983/Nr.5.anul.XXVIII.mai.1983/imagepages/17540.1983.05.pag012-pag013.html>

<sup>784</sup> Constantin Măciucă, *Teatrul „C. I. Nottara” Piesă românească în premieră absolută, Negru și roșu de Horia Lovinescu* în *Teatrul*, anul XXVIII, nr. 5, 1983, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1983/Nr.5.anul.XXVIII.mai.1983/imagepages/17540.1983.05.pag012-pag013.html>

Brutus este iubitorul de oameni, care așteaptă momentul propice izbucnirii insurecției salvatoare, Tarquinius este cel care transformă crima în plăcere pentru a conduce, Lucreția își apără virtutea, chiar și cu prețul sinuciderii, iar Tullia ajunge în moarte ca urmare a șirului de fărădelegi încurajate.

*Negru și roșu* este o meditație despre relația individului cu societatea și cu istoria, în care Roma politică funcționează ca metaforă a istoriei omenirii.

Premiera absolută a spectacolului *Negru și roșu* a avut loc la Teatrul „C. I. Nottara”, la 7 aprilie 1983, în regia lui Dan Micu și a constituit, pentru Constantin Măciucă, „un spectacol încă în curs de elaborare, insuficient omogenizat și cizelat”<sup>785</sup>.

Apelând la simboluri, regia a obstrucționat mișcarea actorilor în scenă prin supraaglomerare; efecte pozitive sunt totuși înregistrate de cronicar. Roșul și negru s-au regăsit în costume și decor simbolizând: roșul - republica, democrația, dreptatea instaurate prin sacrificiu, negrul - crima și teroarea. În plus, s-a adăugat simbolul apei și al fierului, omniprezente în decorul creat de Dragoș Georgescu care a vrut să redea „spațiul istoriei”<sup>786</sup>. Apa a fost explicată ca simbol al devenirii, dar regizorul a imaginat o apă subterană, impură care curge în canalul de aducție - Cloaca maxima - simbol al mâniei poporului în continuă inflamare. Simbol al forței, fierul se regăsește în decorul imaginat sub forma unei celule, cu gratii, simbolizând libertatea încătușată în regimurile tiranice, dar, mai mult, și încătușarea tiraniei de către ea însăși prin absurdul situațiilor pe care le provoacă în numele puterii. Regizorul a dorit să simbolizeze crima ca instrument al conducătorului din Roma apelând la un personaj feminin, în negru, care este mereu pe scenă, dar efectul artistic nu a fost apreciat de cronicar.

Reușita spectacolului a fost considerată maniera de transpunere a personajului colectiv, poporul, personaj-cheie la Horia Lovinescu, pentru că este nu doar obiect al istoriei, ci și subiect al ei, subordonat sau revoltat.

În același an, același spectacol era considerat de Miruna Ionescu o reușită a dramaturgiei românești: „Un mare merit îl are în lansarea acestei noi și importante piese a lui Horia Lovinescu, spectacolul realizat de Dan Micu în colaborare cu atât de talentatul scenograf Dragoș Georgescu și cu acest compozitor, care simte atât de bine teatrul, care este Vasile Șirli.

---

<sup>785</sup> Ibidem.

<sup>786</sup> Ibidem.

(...) este demnă de toată lauda capacitatea, talentul, prin care întreaga trupă reușește un spectacol modern, puternic”<sup>787</sup>.

În concluzie, critica înregimentată aflate, pas cu pas, în dramaturgia lui Horia Lovinescu un univers creat pentru a sluji intereselor propagandistice. Ea consfințea laudativ înregimentarea și confirma dramaturgului că drumul ales îl păstrează în rândul protejților epocii. Multe din verdictele acestei critici au fost infirmate de trecerea timpului, ba chiar în interiorul acestui aparat critic se scindau voci care, pe măsură ce comunismul se consolidase, încurajau la inserarea criteriilor de natură estetică în evaluarea lui Horia Lovinescu. Un segment curajos al acestei critici îi reproșa formalismul, excesul de șabloane, în timp ce alt segment îl dădea exemplu demn de urmat celor care mărturiseau că nu reușesc să se plieze pe noua grilă.

### **IV.3. Receptarea dramaturgiei lui Horia Lovinescu după 1989 în revista „Teatrul”, în cronici teatrale/reviste de specialitate, în istorii literare. Text și spectacol.**

În 2004, Ioan Stanomir acorda un amplu interes piesei *Lumina de la Ulmi* în studiul *Simfonia patetică: montaj dramatic, în două acte și un prolog din Explorări în comunismul românesc*. În acest studiu, se consideră că debutul lui Horia Lovinescu este „împins în umbră”<sup>788</sup> de succesul ce a venit abia peste doi ani cu *Citadela sfărâmată*, având doar rolul de a marca adeziunea autorului la noua societate politică. Și Ioan Stanomir împărtășește ideea lui Andrei Băleanu, conform căreia *Lumina de la Ulmi* este „concertul de deschidere, pregătind armoniile și echilibrul *Citadelei sfărâmate*”<sup>789</sup>.

Bun cunoscător al operei și al vieții lui Camil Petrescu, Horia Lovinescu transpune, prin destinul lui Emil Comșa, drama autorului pieselor geniale ale epocii interbelice și a piesei *Caragiale în vremea lui* care nu a fost pe placul conducătorilor vieții literare aservite și a devenit victima celebrului rechizitoriu înregistrat în *Procesul tovarășului Camil. Teatru documentar în stare naturală*, din 1998, apărut sub îndrumarea lui Ion Vartic și Mircea Zăciu. Foarte obișnuite în epocă, procesele scriitorilor, organizate în reuniuni tainice, sunt ilustrate prin procesul intentat lui Emil Comșa la Uniunea Scriitorilor la care participă reprezentanți ai editurii (Vasile Florea), un scriitor tânăr (Paul Negulescu) și critici (Albulescu, Vartic,

<sup>787</sup> Miruna Ionescu, *Negru și roșu de Horia Lovinescu la Teatrul „Nottara” în Scânteia*, anul LII, nr. 12 646, 21 aprilie 1983, p. 4.

<sup>788</sup> Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 130.

<sup>789</sup> Ibidem, p. 131.

Bontescu) pentru că protagonistul „s-a abătut de la realism și a alunecat în mrejele formalismului” [Lovinescu, LU, p. 55]. Întregul efort al oamenilor comunismului se concentrează spre a-l convinge pe Emil Comșa că are nevoie să fie salvat din ispita diavolului burghez: „Ceea ce trebuie să-i arătăm lui Comșa, tovarășe, cu căldură, dar hotărât, e drumul primejdios pe care a apucat” [Lovinescu, LU, p. 53]. Victimă a decadentismului, lui Comșa i se enumeră păcatele artistice: excesul de psihologism, cultul artei pentru artă, tratarea cazurilor stranii, maladive, distanța luată față de realitate, aducerea în prim-plan a eroilor atipici, tratarea superficială a luptei de clasă, învăluirea în idilism a unor realizări, precum Uzina de la Ulmi, eludând, din textul romanesc, sacrificiul uman. Referatul realizat devine un mijloc intern prin care Horia Lovinescu trebuia să încuviințeze că știe și că este de acord cu interzicerea manifestărilor moderniste în noua etapă a literaturii. Lui Emil Comșa, drept concluzie a curenților descoperite, i se solicită să rescrie romanul la care lucra, *Lumina de la Ulmi*, lăsând a se înțelege că, doar din cauza autorității exterioare, se va schimba artistic, în realitate, în plan interior, ascunzându-se o perpetuă nostalgie pentru literatura cu deschidere lovinesciană. Comuniștii negociau, pentru cel avut în vedere spre convertire, tipul metodelor: ori drastice („Cartea dumată nu e o carte folositoare, dăunează. Unde am ajunge noi cei tineri dacă ți-am urma și acum exemplul? La o artă nerealistă, străină de marile probleme ale vremii noastre, străină de viața noastră de zi cu zi, de aspirațiile, convingerile și munca noastră. Pe acest drum pe care ni-l arăți, nu te putem urma.” [Lovinescu, LU, p. 56], îl avertizează Florea pe Comșa.), ori blânde („Comșa trebuie ajutat și nu nimic” [Lovinescu, LU, p. 53], propune Albușescu.). Procesul afirmă teama comuniștilor de duplicitarii care erau foarte periculoși pentru partid, putându-l dinamita din interior: „(...) lupii în piele de oaie strecurăți printre noi urlă ca să împiedice marea operă de construire a socialismului...” [Lovinescu, LU, p. 57]. Poate că această posibilitate a fost avută în vedere chiar și de autorul Horia Lovinescu pentru care colaborarea a fost o strategie de uzurpare a sistemului politic nou, folosindu-i resursele, pentru a-l distruge printr-o lentă măcinare din interior. O duplicitate care trebuia la suprafață să promoveze discursuri patriotarde, împănate cu clișee din marii comuniști sovietici: „noi artiștii suntem o armată, avem de dat o luptă mare, suntem ingineri de suflete noi, demne de timpurile pe care le trăim. Această bătălie n-o poate duce fiecare așa cum i se năzare și cum îl împing gusturile și setea de experiențe personale, ci, umăr lângă umăr, condei lângă condei, cu loialitate, cu intransigență, cu dragoste” [Lovinescu, LU, p. 57].

Pentru toate libertățile pe care le gustă eroul (adulterul, detașarea de formula realismului, plecarea din căminul conjugal), va fi drastic pedepsit, izolat și împins spre lumea paraziților societății, devenindu-i apropiați Nițescu, Baziliade și Alice. Dorința de eliberare din infernul burghez se precipită când înțelege că fusese transformat în pion al celor ostracizați, aflați în

pericol de a fi eliminați socialmente. Solicitarea de a-i fi pusă în slujba noilor camarazi puritatea morală, prin păstrarea casetei cu mare potențial incriminatoriu, îl trezește din amorțeală și, rapid, reevaluează trecutul și oamenii care i-au fost alături, descoperind eroismul soției sale și forța solidarității muncitorilor de la Ulmi. Va coborî din turnul de fildeș, el, „dezertorul” [Lovinescu, LU, p. 80] temporar, ajutat de Paul să vadă dincolo de masca celor ce luptau pentru revenirea capitalismului, înțelegând proporțiile ample ale blocajului economic, politic, artistic și social ce se uneltea. Cu mintea curățată de virusii lumii vechi, confruntat cu tentativa de omor a lui Baziliade care a vrut să o ucidă pe Maria, Comșa renunță la manuscrisul care indignase întreaga uzină, întreaga Uniune a Scriitorilor, pe toți cei de la editură și pe Maria Comșa. E gestul suprem care-i confirmă reșezarea pe orbita comunistă, e forma supremă de protest antiburghez care nu a fost, se pare, suficient pentru a-l transforma pe Emil Comșa într-un erou notoriu și peren al literaturii realist socialiste. Eroul și piesa intrau destul de repede într-un con de umbră, decădere firească, dacă aplicăm grila de evaluare a literaturii moderniste, dar surprinzătoare, din perspectiva faptului că apărătorii comunismului nu se străduiau mai mult să conserve produsele literare create ad-hoc.

Piesa de debut a lui Horia Lovinescu, spre deosebire de alte texte ale sale, nu a intrat în atenția criticii de după 1989, după cum putem constata parcurgând istoriile și dicționarele literare realizate. În *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000*, Alex Ștefănescu doar înregistrează valoarea de debut pe care a avut-o piesa *Lumina de la Ulmi*, lăsând să se înțeleagă incapacitatea textului de a rezista la trecerea timpului și la schimbările de natură politică, de la comunism la democrație, de la realismul socialist la postmodernism.

În *Dicționarul general al literaturii române* (2006), *Lumina de la Ulmi* este enunțată doar ca an de publicare, premiu și reprezentatie. Nicolae Manolescu în *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, editată în 2008, nici nu face această succintă trimitere la piesa de debut a lui Horia Lovinescu, la fel procedând și Marian Popa care, în *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, din 2009, precizează faptul că „majoritatea pieselor aduc în prim plan intelectuali puși în situație de crize ale societății sau de necesitatea unor opțiuni sociale”, dar evită numirea titlului piesei de debut și reține ca importantă doar ideea că „drama de debut se susținea prin cazul unui intelectual de formație veche, care se apropie de socialism, realizându-se astfel deplin pe sine”<sup>790</sup>.

Critica de după 1989 s-a dovedit mai severă, imediat după căderea comunismului, atunci când a emis judecăți de valoare despre literatura proletcultistă, împlânzindu-se pe măsură ce studiile au fost scrise dincolo de anii 2000. Alex Ștefănescu, în 2004, nu putea trece sub tăcere

<sup>790</sup> Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I, Editura Semne, București, 2009, p. 942.

aplecarea lui Horia Lovinescu spre „a face plăcere proletarilor aflați la putere”<sup>791</sup>, aplecare pe care Dan Stanca, în 2013, o considera „ca de la sine înțeleasă”<sup>792</sup>. În timp ce Alex Ștefănescu definește *Citadela sfărâmată* drept „o prăbușire a casei Usher, lipsită însă de măreție, pentru că autorul s-a lăsat influențat de mecanica teatrului cehovian (nu și de poezia lui)”, Dan Stanca accentuează ca reușită imaginea lui Matei, „alura sa fermecătoare, călcată în picioare de noile vremuri, dar care, în final, se comportă precum un sublim neînțeles”.

La fel procedează și Doina Papp, în 2017, care încurajează la o nouă lectură a textelor lui Horia Lovinescu ce trebuie să fi avut de îndurat multe și grele presiuni din partea partidului care nu se oglindesc întocmai în piesele sale. Piesele sale se recomandă să fie citite ca documente ale unei epoci și răspuns al unei conștiințe „dintr-un timp în care încă nu se aleseseră apele”<sup>793</sup>.

Autoarea studiului apreciază reușita artistică în conturarea personajelor negative, potrivit grilei comuniste, față de care dramaturgul a trebuit să disimuleze disprețul. Lumea era în mișcare, într-o căutare a drumului celui mai bun. Alegerea celui de dreapta sau de stânga stârnește inevitabil scindare, în condițiile în care fiecare avea profeții lui.

O „dublă atracție”<sup>794</sup> se întrevede în acest text, potrivit lui Nicolae Manolescu, în sensul că realismul se împletește cu drama de idei; „și în cea mai realistă structură se ghicesc simboluri generale”, afirmă criticul. Marian Popa constată că, în realizarea unor personaje, biologicul este, ca la naturaliști, util dramaturgului: „un tată senil preocupat de abțibilduri, un fiu idealist, receptiv față de nou (dar orb la propriu), un existențialist în linia eliadescă, demonizat (...)”<sup>795</sup>.

Independența criticii aduce la suprafața textului dramatic alte sensuri, alte centre de interes și, desigur, o reconsiderare a valorii. Nicolae Manolescu, de pildă, în *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, critica exact ceea ce exegeții din comunism au elogiat. „Rețeta”<sup>796</sup> îl obligase pe Horia Lovinescu în *Hanul de la răscruce* spre a dispune maniheist personajele: cu eroul pozitiv în persoana Muncitorului, cu Magnatul abuziv și cu intelectualul ce promova filozofia damnării și a sinuciderii, în persoana Profesorului (amintind de Matei, din *Citadela sfărâmată*).

<sup>791</sup> Alex Ștefănescu, *La o nouă lectură. Horia Lovinescu în România literară*, 2004, nr. 14.

<sup>792</sup> Dan Stanca, *Teatrul de idei al lui Horia Lovinescu în Ziarul Lumina*, septembrie 2013, <https://ziarullumina.ro/educatie-si-cultura/cultura/teatrul-de-idei-al-lui-horia-lovinescu-83815.html>

<sup>793</sup> Doina Papp, *Horia Lovinescu și avatarurile cenzurii în Revista 22*, 14.11.2017, <https://revista22.ro/cultura/horia-lovinescu-i-avatarurile-cenzurii>

<sup>794</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 986.

<sup>795</sup> Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I, Editura Semne, București, 2009, p. 943.

<sup>796</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 987.



Construcția finalului este criticată aspru, fiind considerat „stupid”<sup>797</sup> prin gestul Femeii care, după pruncucidere, adaugă, la dosarul ei, și uciderea Magnatului pentru că a fost identificat de „tribunalul” de la han drept reprezentantul asupritorilor. Nici construcția planurilor nu este validată de Nicolae Manolescu ce constată „o confuzie de planuri” în care personajele au „o psihologie dată dinainte și nu prezintă niciun interes psihologic”<sup>798</sup>.

Marian Popa, în *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, reamintește că și în epoca publicării ei, piesa a fost criticată de contemporani „pentru nerezolvarea conflictului prin suspendarea finalului”<sup>799</sup>.

Asemenea lui Mircea Ghițulescu, și Alin Ștefănuț în *Dramaturgia lui Horia Lovinescu. Explorări ale abisului* ajunge la convingerea că „din mantaua acestei creații dramatice vor vedea lumina tiparului și a rampei unele din cele mai valoroase piese ale dramaturgului (*Paradisul, Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă, Karamazovii*)<sup>800</sup>“. Umanitatea lui Horia Lovinescu este într-o criză ale cărei cauze nu sunt lămurite și dialogul nu este, aproape niciodată, eficient. Finalul piesei propune uciderea Magnatului, dar nu capitalismul era marele inamic al omului de după al doilea Război Mondial, cel puțin în România. Capitalismul era înfierat de comunism și piesa lui Horia Lovinescu redă acest aspect; suprimarea așa-zisului rău politic nu putea decât să îngrozească și mai mult pe cei care erau conștienți de cruzimea comunismului. Înlăturarea capitalismului însemna pierderea unui potențial sprijin din afară, rămânând ca doar forțele interne, când vor găsi prilejul, să declanșeze mișcarea de eliberare. Situația căpăta proporții halucinante prin obligativitatea pe care o avea dramaturgul de a se asocia mișcării realist-socialiste, de a crea variante de eliberare pentru a le oferi cititorilor, ceea ce putea crea o mare derută în rândul acestora. Piesa ilustrează fragilitatea relațiilor dintre oameni care se simt uniți pentru eternitate atunci când obstacolele îi ocolesc, dar se întorc la individualism când o încercarea, ca iminența morții, se arată în viața lor inopinat. Nimic din tihna sadoveniană nu mai găsim în hanul lui Horia Lovinescu, ce se pregătește să devină un spațiu tombal. Fără experiența terifiantă de la hanul de la răscruce, personajele ar fi rămas zăvorâte în sine însuși până la momentul proprius-zis al extincției și ar fi dus în lumea de apoi tot suflete ipocrite. Prin traumatizanta spaimă de moarte, ei se ciocnesc de ei înșiși, încearcă o salvare. Exteriorul este atât de ostil, încât fisurează nu doar digul, nu doar zidul hanului, dar, mai ales, opacitatea în raport cu sinele. Se dezvoltă chiar ideea ca personajele să se dezbare de răul acumulat până atunci, pentru a intra puri în noua etapă. Hanul devine spațiu al confruntării

<sup>797</sup> Ibidem, p. 987.

<sup>798</sup> Ibidem, p. 987.

<sup>799</sup> Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Editura Semne, București, 2009, p. 943.

<sup>800</sup> Alin Ștefănuț, *Dramaturgia lui Horia Lovinescu. Explorări ale abisului*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, p. 249.

cu tot ce a crescut urât în sine și un spațiu al mărturisirii păcatelor și al purificării. Piesa este, de asemenea, prilej pentru fiecare personaj să-și desfășoare „autobiografia” în auzul tuturor care devin judecătorii și prietenii lor. De la un punct, se observă că lupta cea mai grea trebuie să o dea fiecare personaj cu inamicul interior, cel mai greu de învins.

Pentru Alex Ștefănescu, piesa *Omul care și-a pierdut omenia* nu constituie un reper al literaturii postbelice, pentru că există secvențe dramatice care par realizate de autori diferiți: cea a Iarmarocului păcatelor ce amintește de târgul în care îl duce Mefisto pe Faust pentru a-l ispiti de partea unui viitor pact, cea a dialogului cu hoții ce amintește de *Mizerabilii* de Victor Hugo când Jean Valjean s-a întâlnit cu oamenii lui Thénardier, cea a reîntâlnirii lui Manole cu Bătrânul ce amintește de imaginea unui mentor bătrân eminescian<sup>801</sup>.

În *Dicționarul general al literaturii române*, această piesă este considerată dramă-sinteză ce cumulează problema creației și dualitatea sufletului pe parcursul întregii activități. Fiind din familia lui Faust, Manole țintește opera absolută, dar sfârșește însingurat, devorat de aspirația de a fi supraomul. Textul, intenționat eliberat de determinanți temporali, face trimitere la vremurile postbelice, la excesele spre care se lansau cei ce urmăreau ca model de viață să îmbrățișeze ideea de *homo technicus*. Elonom este cealaltă latură a lui Manole, firea lui întunecată care îi blochează, în momente importante, aspirația spre omenie.

Nicolae Manolescu vede în Manole din *Omul care și-a pierdut omenia* opusul lui Manole din textul popular, pentru că Manole din drama lui Lovinescu nu izbutește să-și ducă la bun sfârșit opera. Criticul consideră „ciudată această obsesie a dramaturgului pentru ideea de sterilitate a artei pure, reminiscență din campaniile contra turnului de fildeș din anii când debuta și credință majoră a realismului-socialist”<sup>802</sup>.

Nici Marian Popa nu are o evaluare pozitivă acestei piese căreia îi reproșează așezarea sub stindardul comunist prin promovarea legăturii strânse dintre rațiune și latura umană în orice tip de creație. În centrul textului, se află „individul alienat, fascinat de propria construcție, care a uitat că este om”<sup>803</sup>.

După 1989, *Surorile Boga* intră în seria pieselor de muzeu, relicve la care critica se uită în trecere, știindu-i tributul plătit literaturii realist-socialiste ce i-a anulat șansa la un viitor estetic. Alex Ștefănescu, în nr. 14. din 2004 al revistei *România literară*, critică rapiditatea cu care se rezolvă conflictul, suprimând discursurile care pun în tensiune reală ideile celor două

---

<sup>801</sup> Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000*, Editura Mașina de scris, București, 2005, p. 345.

<sup>802</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 988.

<sup>803</sup> Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Editura Semne, București, 2009, p. 943.

lumi, a burgheziei care trebuie să dispară și a comunismului care vrea să devină protagonistul postbelic: „tensiunea pe cale să se acumuleze se rezolvă repede, prin acțiune”<sup>804</sup>. În timp ce Mircea Ghițulescu avea să considere abulice pe cele trei surori Boga, Ștefănescu le apreciază ca fiind adaptabile la noua viață: Iulia este puternică pentru că găsește puterea de a se mai îndrăgosti încă o dată, de Pavel Golea, marele comunist care trăia primejdios, față de Ghighi poltronul, Ioana, trădată de Radu, va renunța la individualism, oferindu-și resursele comunității, iar Valentina înțelege eroarea burgheză în care a trăit prin căsătoria din interes, greșeală care încuraja perpetuarea altei greșeli: adulterul și visul de a evada romantic din realitate.

De schematism, este acuzat Horia Lovinescu și în *Dicționarul general al literaturii române* (2006), chiar și când vrea să dea contur personajului comunist Pavel din care rămâne convingerea că marile schimbări se fac și cu iubire, și cu ură. Semnificația profundă a piesei se realizează, potrivit acestui studiu, prin personajele anticomuniste. Marile evenimente vin peste viețile prozaice ale personajelor și le obligă să ia decizii, le așază la „răscrucea” istoriei, oferindu-le fie posibilitatea de a se înălța, dacă îmbrățișează comunismul, fie amenințarea cu dispariția socială, dacă rămân fidele capitalismului, potrivit grilei comuniste. În această învălmășire de evenimente, în care „opțiunea devine imperioasă”<sup>805</sup>, alegerea, desigur, a comunismului trebuie să fie săvârșită cu toată convingerea, cu toată sinceritatea, pentru că, altfel, sistemul va strivi pe cei ce l-au înfruntat.

În 2008, Nicolae Manolescu face o trimitere într-o paranteză asupra acestei piese, numind-o „mediocră”<sup>806</sup>, iar Marian Popa sintetizează subiectul piesei în care sunt prezentate trei destine feminine în „comunismul victorios”<sup>807</sup>.

În *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000* de Alex Ștefănescu și în *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* de Nicolae Manolescu nu se face trimitere la piesa *Febre*, în timp ce în *Dicționarul general al literaturii române*, vol. L/O ea este trecută în seria textelor în care dominantă este problematica responsabilității, alături de *Moartea unui artist*, *Și eu am fost în Arcadia* și *Patima fără sfârșit*, iar Marian Popa nu-i acordă mai multă atenție, rezumându-se la o prezentare succintă a firului epic, fără analiză și simboluri.

<sup>804</sup> Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000*, Editura Mașina de scris, București, 2005, p. 346.

<sup>805</sup> Eugen Simion, *Dicționarul general al literaturii române*, vol. L/O, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006, p. 104.

<sup>806</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 986.

<sup>807</sup> Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I, Editura Semne, București, 2009, p. 942.

În 2005, în *Istoria literaturii române contemporane*, Alex Ștefănescu apreciază *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu ca fiind „cea mai cunoscută piesă a sa”<sup>808</sup>. Criticul postdecembrist observă că piesa condensează în destinul eroului simbolul creatorului care se confruntă, în principal, cu două forțe: iminența morții și protestul unuia dintre fii, Vlad, care vibrează la noile tendințe artistice occidentale.

În *Dicționarul general al literaturii române*, din 2006, eroul acestei piese trece drept „tipul cel mai conturat de artist biruitor, echilibrat și armonios”<sup>809</sup>, pentru care toate obstacolele trebuie să fie înfruntate cu hotărâre, cu fidelitate față de sine, urmărind să creeze planul care să asigure ordinea spre armonie a societății umane. Se accentuează superioritatea personajului izvorâtă din credința sa că arta este calea prin care ființa umană luptă împotriva morții și dezordinii.

Studiul lui Nicolae Manolescu din *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* este mai sceptic în privința valorii acestui text, apreciat, din motive evidente, în epoca socialismului. „Stereotipiile”<sup>810</sup> invadează și acest text care a avut succes și în fața spectatorilor, și în fața criticii; se regăsesc și aici: conflictul tată și fiu, conflictul dintre frați, arta abordată din perspectiva umanismului. Criticul identifică influența pe care au exercitat-o Tudor Arghezi și Mihail Sadoveanu asupra lui Horia Lovinescu în a-l crea pe Manole Crudu, preluând de la aceștia implicarea în viața societății, aparițiile în emisiunile de radio pentru a schimba mentalitatea celor neînregimentați.

În Vlad, Nicolae Manolescu descoperă reeditarea profilului lui Matei din *Citadela sfărâmată* care nu se adaugă rândului de artiști convinși de realismul socialist și caută forme moderne de expresie, fiind cu totul și ostil respins. E considerată surprinzătoare susținerea, până la capăt, a punctului de vedere a lui Manole, inhibând nașterea, și la noi, a noului în artă care avea o coloratură occidentală. Nu place nici finalul cu versuri din *Miorița*.

Pentru Marian Popa, *Moartea unui artist* este o încercare a lui Horia Lovinescu de a împleni cele două tehnici folosite, până atunci de dramaturg, doar separat; realismul și parabola au obținut „un eseu dramatic concentrat asupra problemei justificării artei, care trebuie să fie sincronizată cu timpul social care o include”<sup>811</sup>. Reține atenția criticului faptul ordonator al textului reprezentat de confruntarea între arta individualistă, în care crede, la început, Vlad, și

<sup>808</sup> Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000*, Editura Mașina de scris, București, 2005, p. 345.

<sup>809</sup> Eugen Simion, *Dicționarul general al literaturii române*, vol. L/O, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006, p. 104.

<sup>810</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 988.

<sup>811</sup> Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I, Editura Semne, București, 2009, p. 943.

arta deschisă spre colectivitate pe care a slujit-o Manole și rămâne fidel ei după ce are și el un singur, dar zguduitor moment de îndoială estetică.

În 2016, într-un articol al lui Alin Serafim Ștefănuț, *Moartea unui artist* era definită drept „metaforă a avatarurilor ființei umane aflate în fața neantului”<sup>812</sup>. De aici, decurge și apăsarea că nu reușește să țină piept fiului care se ridică vrând să afirme o nouă artă. Extincția înseamnă pentru el și o ratare a responsabilității pe care o are față de ordinea comunistă de a-i fi apostol. Moartea va funcționa ca experiență ce-l va vindeca pe artistul Manole de tentația izolării în turnul de fildeș, descoperind purificarea de spaima morții prin reala comuniune cu personajul care are un rol fundamental, fiind semnul înțelepciunii. Manole trebuie să ajungă la puterea de a-i recunoaște superioritatea și a-i urma îndemnul. Bucurându-se de privilegiile condiției de artist, Manole a uitat că și el este ființă umană din destinul căreia experiența morții nu are cum să lipsească. Prin succesul ca artist, a ajuns să creadă că a dobândit un destin de excepție, dar moartea nu face excepții. Înfruntându-se cu moartea, își reamintește că este ființă muritoare. Apăsarea lui provine și din conștientizarea operelor care nu vor mai putea deveni realitate. A muri este sinonim cu mai dureroasa suprimare a actului creației, a retragerii de pe firmamentul artei. Iubind viața, având pentru ea, din punct de vedere artistic, nenumărate planuri, înflorindu-i creativitatea, asociază moartea cu neantul, cu anularea sa ca artist. Această imposibilitate de a prelungi dincolo de moarte avântul său ca artist care i-a oferit atâtea satisfacții îl nemulțumește în mod dramatic. Trecând la acest nivel de gândire, trebuie să întâmpine marea trecere purificat de spaimă. Acest aspect va deveni posibil prin comuniunea cu Domnica, reprezentând omul simplu care știe de la începutul existenței sensul ei firesc și-l acceptă superior pe care Manole va trebui să-l învețe. Simțind prin stările de slăbiciune și diagnosticul medicului că viața începe să se împutineze, Manole lasă să se acumuleze spaima atât de mari, încât, pe lângă inițierea săvârșită de Domnica, recurge și la artă. Dar, dacă până atunci nu crease decât opere care să reamintească ideea de armonie, în final, pentru prima oară, realizează o operă ce simbolizează zguduitorul său tulburare. A înțeles târziu că trăise selectând doar latura senină a existenței, ignorând-o pe cea tragică. Abia dobândirea acestei viziuni integratoare, ambivalente îi oferă echilibrul. Protagonistul se lăsase „cuprins de parfumul infinitului”<sup>813</sup>, uitând că doar arta sa poate să aparțină viitorului, că doar latura sa spirituală va fi net superioară celei fizice. Sculptura care redă ideea morții ce mușcă din viață este semnul înțelegerii inevitabilului și are valoare de eliberare. Abia prin această ultimă sculptură, opera lui Manole este considerată întregă și, de aceea, dintr-o dată, este privit admirativ și de fiul său, Vlad. Artistul înțelege, în final, că, prin

<sup>812</sup> Alin Serafim Ștefănuț, The creator's drama in Horia Lovinescu's perspective. *Moartea unui artist* în *Journal of romanian literary studies*, Issue no. 8/2016., <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A23185/pdf>.

<sup>813</sup> Alin Serafim Ștefănuț, The creator's drama in Horia Lovinescu's perspective. *Moartea unui artist* în *Journal of romanian literary studies*, Issue no. 8/2016., <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A23185/pdf>.

trezirea laturii umane, a întregit și latura sa de artist, după cum se înțelege din întrebarea lui Vlad: „Ce mai poate urma? Nu pentru tine, ci, în general, pentru un artist” și răspunsul lui Manole: „Nimic. Evident, nimic nu mai poate urma” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 292].

Prima versiune publicată a piesei, sub titlul *Noaptea cea mai lungă*, propunea, în final, distrugerea statuii de către Vlad la solicitarea lui Manole („Sunt adevăruri care trebuie îngropate, Vlad, și puse pietroaie peste ele. Vlad, sparge-o! Distruge-o! Ți-o ordon!” [Lovinescu, NCML, p. 41]), dar edițiile următoare au propus păstrarea neatinsă a operei de artă. Prima variantă mulțumea direcțiile ideologice, anunțând crearea unei noi sculpturi de către Vlad, după planul lui Manole, intitulată *Zburătorul*, închinat omului din noul ev, protejat de comunism. Angajarea pe calea literaturii realist-socialiste, purificată de nihilismul și egoismul lui Vlad, este înlocuită în a doua variantă de ideea păstrării nealterate a grupului statuar ce simbolizează moartea; se lăsa deschisă calea către literatura nouă, cu aspecte psihologizante, subiective, vizând temerile intime și autentice ale ființei umane pe care, se pare, partidul nu reușea să le aline.

În perioada de după 1989, se dezvăluie că și comedia era transformată devenind instrument al comuniștilor pentru a confirma valoarea ideologiei lor și pentru a sancționa burghezia, dușmanul lor etern. Ioan Stanomir afirma că această specie „devine un auxiliar de primă importanță în lupta purtată permanent împotriva rămășițelor burgheze sau rămânerilor în urmă”<sup>814</sup>.

Niciuna din marile istorii literare nu face trimitere la piesa *O casă onorabilă*, o regăsim totuși analizată în lucrarea lui Alin Ștefănuț, *Dramaturgia lui Horia Lovinescu. Explorări în abis*. Potrivit acestuia, textul propune evoluția unor „personaje histrionice”<sup>815</sup> care, când planează deasupra lor acuzația crimei, se transformă în delatori, creând fiecare scenarii incriminatorii pentru alții, eventual pentru aceia față de care nutreau resentimente, mai mari sau mai mici, gășind, în acea situație, ocazia de a se răzbuna. Devin, pe rând, acuzatori și acuzați. Existența cadavrului, care se dovedește a fi o farsă pregătită de iluzionistul care participase la petrecerea din ziua anterioară, schimbă relațiile care, până atunci, funcționează în spiritul aparențelor, al falselor prietenii și falsului respect. Nivelul cel mai de jos al imoralității este atins în acele momente în care fiecare urmărește să-și apere imaginea, rostind informații incriminatorie despre ceilalți folosite, în acel context, ca mijloc de șantaj, de acoperire a propriei culpe cu cea a acuzatorului.

<sup>814</sup> Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanimir, *Explorări în comunismul românesc*, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 128.

<sup>815</sup> Alin Ștefănuț, *Dramaturgia lui Horia Lovinescu. Explorări în abis*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, p. 160.

Piesa nu ilustrează doar consecința devastatoare pe care o are fapta nedemnă, care alterează imaginea socială dorită imaculată, ci și ideea că făptuitorul nu vrea să accepte aceste consecințe, păstrându-se, în sine sa, la aceeași înălțime.

Societatea „onorabilă”, preocupată să ascundă toate acțiunile josnice și să-și lustruiască imaginea socială, reacționează indiferent chiar și în momentul aflării că o faptă tragică s-a consumat totuși în acea casă: sinuciderea lui Dan. Soția lui rostește indignată și fără a fi sancționată de cineva: „Toată viața nu a avut decât o idee fixă. Să-mi strice mie dispoziția”, în timp ce Dinu este încântat că viitoarea ședință de partid va fi cu adevărat dinamică: „Ce ședință o să fie!” [Lovinescu, OCO, p. 31]. Indolența tuturor e semnul că nimic nu se va schimba în componenta lor morală, că sunt definitiv pierduți. Singurul care a înțeles gravitatea prăbușirii lor, Dan, s-a sinucis.

Pentru Alex Ștefănescu, *Petru Rareș sau Locțiitorul* este „o tentativă de reprezentare a condiției eroului dintotdeauna”<sup>816</sup>. Se stabilește o similitudine între destinul lui Manole din *Omul care și-a pierdut omenia* și Rareș în privința atingerii idealului, doar că acesta din urmă, pe lângă sacrificarea laturii afective (iubirea pentru Maria, soția sa), va fi mistuit de condiția de locțiitor, aspect anunțat în titlu.

O considerație aparte are Nicolae Manolescu pentru ceea ce el numește „una din cele mai bune piese ale genului la noi”<sup>817</sup>. Cu un subiect ce se află „pe muchia foarte îngustă dintre istoric și mit”<sup>818</sup>, piesa îl recrează pe Rareș „între sacru și profan”<sup>819</sup>. Om așezat al comunității de pescari, Rareș se schimbă după ce devine domnitor, tăind și el nasuri, după cum era obiceiul medieval, face alianțe cu turcii pentru a reveni la tron.

Piesa aceasta este, pentru Nicolae Manolescu, unică din punct de vedere al modului în care este construit finalul, așa cum nu mai întâlnim la nicio altă piesă a lui Horia Lovinescu.

Clișeele realist-socialiste se găsesc totuși, în dragostea domnitorului pentru popor și în adversitatea boierilor față de voievod.

În 2017, Doina Papp observa în piesa istorică *Petru Rareș sau Locțiitorul* „un amestec derutant de ieșiri patriotarde convenabile noului regim”<sup>820</sup> (unii s-au grăbit să-l vadă aici ca model pe Ceaușescu însuși) cu o filozofie idealistă a istoriei, care face din figura acestui

<sup>816</sup> Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000*, Editura Mașina de scris, București, 2005, p. 345.

<sup>817</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 989.

<sup>818</sup> Ibidem, p. 989.

<sup>819</sup> Ibidem, p. 989.

<sup>820</sup> Doina Papp, *Horia Lovinescu și avatarurile cenzurii*, 14.11.2017, <https://revista22.ro/cultura/horia-lovinescu-si-avatarurile-cenzurii>

domnitor moldovean, moștenitor al lui Ștefan și al simbolurilor creștine, naționale (Petru e locțiitorul pe pământ al bourului din stema Moldovei)<sup>821</sup>.

În 2005, Alex Ștefănescu scria despre o „radicalizare a temei familiei prin reinterpretarea străvechiului mit biblic, al uciderii lui Abel de către Cain”<sup>821</sup>. Totuși, criticul insistă pe faptul că înnoirea nu este capitală, textul inspirându-se din opera lui Camus, *Malentendu*, folosind ideea crizei comunicării și decorul de sfârșit de lume. Față de romanul lui Steinbeck, Lovinescu nu dă șansă răului, iar finalul este încheiat într-o „simbolică confuză”<sup>822</sup>, cu porniri spre reactualizarea complexului Oedip, prin dezagreabilul interes pe care i-l arată Tatăl Anei și prin surprinzătoarea răstignire.

Nicolae Manolescu vede, din seria parabelor lui Horia Lovinescu, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* ca fiind cea mai valoroasă parabolă a autorului. Criticul consideră un defect al piesei „defectul opoziției”<sup>823</sup>, întrebându-se dacă, într-adevăr, Abel, idealistul, care cade în penibil, se opune lui Cain, căutătorul vulgar.

Marian Popa încadrează piesa în categoria „comediei tragice, parodie a unor mituri biblice”<sup>824</sup>.

La 100 de ani de la nașterea dramaturgului, piesa era analizată ca structură ce demonstrează melanjul de puritate și cruzime care se află la baza vieții. Pregătindu-se pentru o renaștere, lumea cea nouă va fi urmașa unui Adam decăzut, jucat de Tatăl, al unui Abel care crede în paradis și al unui Cain care este chinuit de imaginile războiului la care a participat. Eva nu există, locul ei a fost luat de Ana, cea a cărei replică finală („Doamne, cine se zbate în pânțelele meu?” [Lovinescu, T, vol. I, 1978, p. 211]) ar putea fi și cea dintâi a unei piese despre renașterea omului<sup>825</sup>.

Alex Ștefănescu în *România literară*, în 2004, realizează o scurtă analiză a piesei *Al patrulea anotimp* în care, prin „adaptare cameleonică”<sup>826</sup>, o familie burgheză vrea să ia de la dușmanul de clasă statut social superior. Șirul de ani în care burghezii s-au amestecat între adevărații comuniști este întrerupt de fiica fostului soț al Ninei Elefterescu care află de uciderea tatălui ei, George Elefterescu și de mârșăvia mamei pe care o dorește pedepsită. Denunțatorul care trebuia să avertizeze că nicio impostură nu poate rămâne tănuțită în sistemul ultravigilent

<sup>821</sup> Idem

<sup>822</sup> Ibidem, p. 453.

<sup>823</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 988.

<sup>824</sup> Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I, Editura Semne, București, 2009, p. 943.

<sup>825</sup> [http://www.ziare.com/pitesti/stiri-life-show/horia-lovinescu-28-august-1917-16-septembrie-1983-100-de-ani-de-la-nastere-6903143unul\\_argespress](http://www.ziare.com/pitesti/stiri-life-show/horia-lovinescu-28-august-1917-16-septembrie-1983-100-de-ani-de-la-nastere-6903143unul_argespress), 23 august 2017. ARGESPRESS.

<sup>826</sup> Alex Ștefănescu, *La o nouă lectură, Horia Lovinescu în România literară*, 2004, nr. 14., [http://arhiva.romlit.ro/index.pl/arhiva\\_2004\\_ro?op=aartlist&aid=47&year=all&pn=50](http://arhiva.romlit.ro/index.pl/arhiva_2004_ro?op=aartlist&aid=47&year=all&pn=50)



al comunismului este Petre Barbu. Criticul conchide că „Subiectul în sine impune prin dramatism, dar personajele sunt neverosimile”<sup>827</sup>.

În alte texte critice, această piesă nu mai este decât trecută ca titlu ce completează universul literar al lui Horia Lovinescu, fiind însă lipsită de studiu critic.

O aplecare postdecembristă apartine pentru această piesă întâlnim în lucrarea lui Alin Ștefănuț, *Dramaturgia lui Horia Lovinescu. Explorări ale abisului* unde se evaluează cu înțelegere destinul Amaliei Pușcașu, al Ninei Elefterescu și al lui Paul Cristodoru, căci alegerea lor este motivată de faptul că sunt contemporani cu „o societate care sancționează orice abatere de la norma stabilită de noile structuri ale statului” și „destinele lor sunt deformate în numele unei doctrine care cultivă anonimatul, întreaga existență fiind plasată brutal sub clopotul politicului”<sup>828</sup>.

Puțin sau deloc se apleacă studiile critice postbelice asupra piesei *Și eu am fost în Arcadia*; *Dicționarul general al literaturii române* amintește doar premiile care i-au fost decernate dramaturgului Horia Lovinescu pentru scrierea acestei piese: Premiul Uniunii Scriitorilor și Premiul Academiei Române în 1971. Marian Popa doar sintetizează un aspect al textului: Hans Cojocarul care ajunge în situația de a-și evalua viața trecută și viitoare de către un dramaturg care vrea „să evite conformismul”<sup>829</sup>.

Și în acest caz, studiul mai dens asupra acestei piese aparține lui Alin Ștefănuț care apreciază formula dramatică, dar îi vede și limitele în realizare. Acțiunea piesei are de suferit prin fragmentarizarea produsă de faptul că personajul-narator se adresează, pe rând, când personajelor, când spectatorilor. Prin Alex și Anca, textul capătă accente memorialiste. Narațiunea care umple replicile celor două personaje îl redau pe „Horia Lovinescu, posibilul prozator, menționat adesea în legătură cu debutul său literar, iese la suprafață mai mult decât în oricare dintre creațiile dramatice anterioare”<sup>830</sup>.

Dramaturgul rămâne prins în firele aderente ale temei morții de care, se pare, nu se vindecase scriind *Moartea unui artist*. Caracterul inevitabil al extincției este acceptat de Horia Lovinescu ce urmărește să „îmblânzească neantul, (...), să îl domine, să poată să îl ridiculizeze sau, cel puțin, să-i diminueze impactul”<sup>831</sup>.

<sup>827</sup> Alex Ștefănescu, *La o nouă lectură, Horia Lovinescu în România literară, 2004, nr. 14.*, [http://arhiva.romlit.ro/index.pl/arhiva\\_2004\\_ro?op=aartlist&aid=47&year=all&pn=50](http://arhiva.romlit.ro/index.pl/arhiva_2004_ro?op=aartlist&aid=47&year=all&pn=50)

<sup>828</sup> Alin Ștefănuț, *Dramaturgia lui Horia Lovinescu. Explorări ale abisului*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, p. 126.

<sup>829</sup> Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I, Editura semne, București, 2009, p. 942.

<sup>830</sup> Alin Ștefănuț, *Dramaturgia lui Horia Lovinescu. Explorări ale abisului*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, p. 230.

<sup>831</sup> Ibidem, p. 230.

Hans este pentru Horia Lovinescu ceea ce este Anca pentru Hans, un mijloc de a descoperi esența vieții, de a se lăsa pătruns de ea, căci până atunci trăise „paralel cu ea”<sup>832</sup>.

Viața convențională de până atunci este concurată de Hans care își amintește cine era când se afla la vârsta copilăriei, de Hans care lasă să se manifeste multe laturi ale sale refulate până atunci și-și consolidează, abia acum, eul. Omul nou care se naște nu mai are nimic a face cu firea pragmatică de până atunci care nu se sprijinea pe vise sau pe neliniști psihologice. Arcadia este refăcută în structura interioară a lui Hans și îl detașează de timpul obiectiv, îl apropie blând de cel care a fost, adică își regăsește inocența. Lumea materială se părăsește sub îndrumarea Copilului, liniștitor, purificator de orice spaimă.

Piesa *Omul care...* nu apare ca interes în istoriile și dicționarele de istorie literară postdecembriste. Alin Ștefănuț îi oferă un spațiu redus căutându-i elementele de originalitate față de celelalte texte ale lui Horia Lovinescu. Astfel, se precizează că, în acest text scris pentru a respecta rigorile realismului-socialist, direcția din care vine dușmanul este inedită; pentru prima dată în dramaturgia lui Lovinescu, străinătatea trimite spioni ce acționează la nivel științific. Acest domeniu necesită monitorizare concentrată pentru potențialul economic pe care îl are, inclusiv sacrificiul suprem pe care este dispus să îl îmbrățișeze protagonistul. Până la acest gest suprem, tipic pentru eroul comunist, acesta acumulează alte fapte de al căror rezultat nu se laudă niciodată, piesa promovând ideea discreției și anonimatului. Onomastic, protagonistul amintește de Matei Dragomirescu, dar se depărtează de acela prin renunțarea la „idealism, fiind canalizat înspre acțiune”<sup>833</sup>.

În 2004, Angelo Mitchievici, în studiul *SF-ul în sprijinul construcției socialismului*, scoate la suprafață intenția piesei *Paradisul* de a compromite spiritele anticomuniste, izolate, când s-a instalat pe de Pământ, în altă planetă, comunismul. Lumea Paradisului este, doar în aparență, fericită, căci, sub numărul mare de beneficii, se află activ un mare control, care înseamnă suprimarea unor libertăți fundamentale. Conducătorul, care este singurul cunoscător al esenței modificate a Adamilor, inhibă orice proiect de evoluție a Adamilor, care nu mai seamănă cu frații lor de pe Pământ. Știința nu mai este în orizontul lor de preocupare, existența lor tinzând spre „comodizare”<sup>834</sup>, în timp ce comuniștii, se lasă a se înțelege, sunt ultradezvoltați. Din rândul pământenilor, ajunge în Paradis „omul nostru vegetarian, plecat după zarzavaturi în Cosmos” și va fi uimit de gradul de înrobire al locuitorilor Paradisului, producând un prim pas spre o revoluție, ca și când, în orice societate capitalistă, ajungerea unei

---

<sup>832</sup> Ibidem, p. 231.

<sup>833</sup> Ibidem, p. 164.

<sup>834</sup> Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, Editura Polirom, București, 2004, p. 57.

idei despre comunism ar putea provoca dorința capitaliștilor de a fugi de această formă politică și socială.

Lui Angelo Mitchievici, piesa nu îi pare o satiră a comunismului camuflat în societatea din Paradis pentru că există „două păcate”<sup>835</sup> care nu permit salvarea dramaturgului. Comunismul milita, potrivit lui Engels, pentru principiul muncii ca semn al solidarității și pentru dezvoltarea susținută a tehnicii din considerente de competiție permanentă cu dușmanul capitalist. Tocmai aceste două particularități importante ale comunismului lipsesc Paradisului care, ni se confirmă astfel, este imagine alegorică a capitalismului.

În 2008, Nicolae Manolescu răspundea propunerii unor critici de după 1989 de a considera paradisul imaginat în opera omonimă a lui Horia Lovinescu ca fiind redarea, în sens satiric, a societății comuniste. Nicolae Manolescu nu acceptă ideea combătând-o prin faptul că specific lumii socialismului fusese viziunea stahanovistă și ideocratică<sup>836</sup>.

Ambiguitatea intervine în finalul piesei, considerată de Manolescu „lipsită de orice sens dramaturgic și filosofic”<sup>837</sup>.

În 2009, Marian Popa vedea în *Paradisul* un răspuns polemic la viziunile utopice, ba chiar și la „Comuna de Aur propusă de comuniști”<sup>838</sup>.

În 2017, Alin Ștefănuț descrie Adamii din Paradis ca fiind „sclavii științei și ai tehnicii”<sup>839</sup>, cei pe care Marele Pontif se străduiește să-i țină departe de tot ce înseamnă frumusețea ființei umane, dar ceea ce este înscris în adâncul acesteia nu poate fi definitiv anulat de nicio opresiune, ci doar diminuată, pentru un timp. Odată început procesul de adamizare, el nu este definitiv, ireversibil, căci și din interior, și din exterior se manifestă porniri spre reafirmarea demnității umane. Mesajul lui Horia Lovinescu este, potrivit lui Alin Ștefănuț, acela de a reaminti că „umanitatea nu reprezintă un atribut inerent ființei umane, ci o stare care se dobândește ca urmare a unui parcurs inițiat și a apelului la o memorie arhetipală care păstrează nealterate caracteristicile primului Om”<sup>840</sup>.

Piesa *Ultima cursă* nu a intrat în atenția studiilor critice postdecembriste.

<sup>835</sup> Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, Editura Polirom, București, 2004, p. 57.

<sup>836</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 988.

<sup>837</sup> Ibidem, p. 988.

<sup>838</sup> Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I, Editura Semne, București, 2009, p. 943.

<sup>839</sup> Alin Ștefănuț, *Dramaturgia lui Horia Lovinescu. Explorări ale abisului*, Editura Cartea Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, p. 308.

<sup>840</sup> Ibidem, p. 311.

Alin Ștefănuț descoperă o filiație estetică a lui Horia Lovinescu, dramaturgul care prelua, pentru crearea lui Andrei Dumșa din *Patima fără sfârșit*, ce se stinge pe frontul românesc din 1944, aspecte din eroii lui Camil Petrescu din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (prin jurnalul de război) și *Patul lui Procust* (apelul la documente din care Povestitorul a creat, prin prelucrare, structurile dialogate).

Moartea ultimului Dumșa nu intră în anonimatul istoriei, salvarea vine de la Povestitor, probabil tot un român care trăise prizonier în Ardealul cotropit și care va transforma în act cultural drama celor patru bărbați Dumșa eternizând-o. Acolo unde biologia este învinsă, salvarea vine dinspre actul literar care transformă acțiunile în legendă.

Fiind o invitație la a medita asupra istoriei mari care așteaptă contribuția fiecăruia pentru a se angaja pe calea demnității naționale, piesa surprinde procesul de conștientizare de către Andrei Dumșa a momentului crucial în care se află el, cu potențial de influențare a fluviului istoric: fie să-l readucă spre albia strămoșească (trecând de partea românilor), fie lăsându-l să fertilizeze economia Imperiului Habsburgic (aderând la proiectul bunicului Mailat).

Față de alte piese istorice, la Horia Lovinescu nu se construiesc scene de luptă, de confruntare corp la corp, de morți eroice etc., totul se sugerează că se desfășoară în afară, iar protagonistul își caută locul: periferic sau central în marea nouă tentativă de a învinge dușmanul.

Chiar dacă urmărește doar destinul lui Andrei Dumșa din 1877, celelalte destine sunt precizate, reprezentând mari încordări cu pauze între ele pentru a prinde noi forțe, mereu însoțite de perseverență.

Protagonistul este surprins „într-un pelerinaj al descoperirii identității și a misiunii sale”<sup>841</sup>.

Pentru procesul autoevaluării, lui Galeriu Pop din *Autobiografie*, i-a fost necesară o mare doză de detașare, de stăpânire de sine pentru a putea trece, pas cu pas, de fiecare imagine dezamăgitoare pe care a întâlnit-o, reușind să rămână lucid și pregătit să dea soluția finală cea mai corectă.

Alin Ștefănuț, în lucrarea sa, pornește de la ipoteza că piesa ar putea fi considerată, până la un punct, chiar o analiză a dramaturgului, înfăptuită public, având valoare de penitență pentru că nu a putut refuza colaborarea cu socialiștii și avantajele ei.

---

<sup>841</sup> Alin Ștefănuț, *Dramaturgia lui Horia Lovinescu. Explorări ale abisului*, Editura Cartea Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, p. 225.

Din cele șase luni selectate, Galeriu Pop decupează secvențele care înseamnă, fiecare, apropiere de lumea interioară, pentru a descoperi adevăratele mobiluri ale acțiunilor sale. Și mărturisirile lui Horia Lovinescu din 1979, și pasiunea pentru Rimbaud a lui Galeriu Pop slujesc aceleași idei. Particularitățile literaturii ne determină să putem accepta aceste direcții ale dramaturgului ca indici de decodare peste timp, dar, se știe, literatura poate filtra, transfigura în varii modalități realitatea. De altfel, pasiunea pentru o viață în centru existenței, pentru care concesiile nu ar fi respinse nu apare doar în profilul psihologic al lui Galeriu Pop, ci și Emil Comșa, Hans Cojocaru, Manole, treceau pe la vistieria morală și plăteau scump pentru o viață mai bună.

Galeriu este un câștigător pentru că, imaginii pe care i-au creat-o cei din jur, el consideră că trebuie să-i adauge adevărata imagine a sinelui. El nu mai dorește să se hrănească din minciuna care se propagă despre sine și care îl blochează și pe el, dar și sistemul din care face parte.

După ce este acuzat, el caută liniștea cu sine și recunoaște că acuzele aduse de Radu sunt juste. Dorința de a afla adevărul despre cine este atinge proporții uriașe, fiind dispus să piardă tot ce a obținut prin minciună.

Îl ispitește întâlnirea cu savantul creator, Greavu, în ochii căruia a citit decăderea sa, disprețul față de tot ce a întreprins mârșav pentru a evolua. Acest om de știință îi reamintește de omul care a vrut să fie la începutul carierei și, de aceea, la fabrica de ciment va dori să revină la criza morală prin care a trecut. Acesta a fost al doilea final propus de Horia Lovinescu pentru această piesă, pe lângă varianta sinuciderii. Cea de-a doua variantă era mai potrivită pentru spiritul optimist al comunismului, care dorea să recupereze pe toți cei rătăciți pe căile burgheze. Din această cauză, Alin Ștefănuț concluzionează că Galeriu Pop are „curaj”<sup>842</sup>. El se angajează pe un drum fără să renunțe, chiar și când ceea ce descoperă este odios și fără să știe la ce rezultat va ajunge. O călătorie periculoasă întreprinsă de un personaj lucid.

În 2018, Alin Ștefănuț observa că *Noaptea umbrelor* constituie, în dramaturgia lui Horia Lovinescu, o revenire asupra dramei artistului, de fapt, ultima, care explică încărcătura negativă cu care este întâmpinată moartea. Și Manole Crudu, și Galeriu Pop, și Alex poartă o culpă de natură morală care, tănuțită ani de zile, a dezvoltat excrescențe monstruoase ce trebuie extirpate înainte de a trece în lumea cealaltă. Protagonistii, chiar dacă, de-a lungul vieții, au vânat căile cele mai subtile pentru a înșela pe ceilalți și pe ei înșiși, simt, când fac ulmii pași în viață, nevoia

---

<sup>842</sup>Alin Ștefănuț, *Dramaturgia lui Horia Lovinescu. Explorări ale abisului*, Editura Cartea Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, p. 119.

imperioasă de puritate. Această revenire morală este unul din tributurile plătite comunismului care agreea făptura capabilă să se regenereze, pentru a marca înalta ținută morală a partidului.

Ca și în cazul celorlalte personaje principale din *Moartea unui artist* și *Autobiografie*, și Alex înțelege că prăbușirea în automistificare s-a perfecționat și pentru că cei din jur au laudat omul pe care el îl construia la suprafață: colaboraționist ordinar ce a sacrificat dragostea față de literatura modernistă pentru literatura comunistă care-i aducea succesul imediat.

Dramaturgul este ironic cu personajul căruia îi insuflă ideea că, așa cum, în viață oamenii sunt unici, ei vor fi unici și în moarte, în funcție de cum au trăit, trecutul modelând într-un sens sau altul viitoarea experiență. Această idee, dezvăluită, în aparență, pentru a tempera o oarecare stare de angoasă, nu este deloc reconfortantă pentru Alex, ci trezește și mai mult neliniștea sa, înțelegând că evaluarea finală care-i va fi făcută va scoate la lumină experiențe pentru care viața oferă posibilități de camuflare, dar moartea este incoruptibilă. Trecerea în moarte presupune expunerea la cel mai pătrunzător examen și, cum aici oamenii nu au descoperit căi de corupere, Alex devine, pentru prima dată în viață, obiectiv cu el însuși.

O reușită este considerată, în piesă, scena întâlnirii lui Alex cu Femeia cu părul neverosimil de lung ce reprezintă imagine edulcorată a morții. Alex focalizează strict pe această imagine și dobândește un curaj neîntâlnit la Manole Crudu decât după inițierea Domnicăi. De la starea de spaimă paralizantă, Alex ajunge la a iniția un joc al seducției, al intimidării cu efect demitizant asupra morții. O provoacă să apară, să vină să-i soarbă răsufierea dintr-un sărut, dar, deși e tentat de cunoașterea paradizică, atunci când vede gestul pornit al morții de a-și arăta chipul, se împotrivește. Privind cu îndrăzneală spre acea Femeie, Alex încearcă să-și depășească limitele umane, „să se familiarizeze cu abisul”<sup>843</sup>. Ca în *Bon-Bon* de Edgar Allan Poe, apropierea omului de moarte creează o familiaritate, o schimbare îndrăzneată a raporturilor, în avantajul omului. Pentru că i-a pătruns, până la un punct mulțumitor, esența, omul poate înfrunta moartea arătându-i-se superior, pierzându-și statutul de monstruoșitate obsedantă, intrând în cotidian: „m-am obișnuit cu prezența ta. Ori tu, ori scaunul pe care stai, mi-e același lucru” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 23].

Fără să ajungă la propunerea pactului, ca *Bon-Bon*, pentru Alex întâlnirea cu femeia în rochie ca de bal îl ajută să-și reseteze ființa pentru a o organiza, cu puțin timp înainte de moarte. Abia în acel moment, va avea acces la „viața adevărată”, față de „simulacrul”<sup>844</sup> care l-a otrăvit toată viața. *Bon-Bon* era atât de curajos încât îi propunea diavolului un pact, în schimbul

<sup>843</sup> Alin Ștefănuț, *Dramaturgia lui Horia Lovinescu. Explorări ale abisului*, Editura Cartea Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, p. 243.

<sup>844</sup> Ibidem, p. 244.

sufletului său, respins însă, pentru că și diavolul, se pare, își are și el exigențele sale (în momentul propunerii, adâncimea gândirii lui Bon-Bon era stimulată de doi litri de vin), în timp ce Alex nu ajunge atât de departe, probabil și pentru că rămâne lucid, pe tot parcursul epifaniei, iar moartea nu este nici ea interesată să facă un schimb, cunoscându-i, de asemenea, foarte bine murdăria morală.

Fără să fi ocupat un loc oarecare în studiul critic al lui Alex Ștefănescu, Nicolae Manolescu și Marian Popa, Alin Ștefănuț se apleacă asupra piesei *Karamazovii* pentru a îndrepta unele evaluări critice considerate exagerate care pun în umbră alte opere ale dramaturgului.

Creată printr-o „selecție a materialului epic”<sup>845</sup> din romanele autorului rus, urmărind sporirea tensiunii dramatice, piesa *Karamazovii* aduce, față în față, o preocupare a celor doi scriitori: lupta cu demonii. Tentați de tot ce este contrar bunei-cuviințe, personaje ca Stavroghin, Kirilov, Svidrigailov sunt „demoni”, iar Ivan este „un mic demon...cam diletant” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 265] cărora le dau târcoale ideea crimei și sinuciderii. O lipsă de minimă afecțiune față de umanitate caracterizează pe aceștia care rămân indiferenți la suferințele celorlalți, astfel că unitatea se destramă, încetul cu încetul, afirmându-se egoismul demonic. Stavroghin se explică în această direcție: „Niciodată n-am putut să urăsc sau să iubesc pe cineva sau ceva. E peste puterile mele sau sub puterile mele. Sunt din altă lume” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 264]. Kirilov își construiește filozofia sinuciderii prin care vrea să demonstreze puterea voinței sale și să infirme existența transcendenței: „Dacă Dumnezeu nu există, sunt Dumnezeu” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 263]. El afirmă că ființa umană l-a creat artificial pe Dumnezeu pentru a putea să se înfrâneze tentației de a-și lua viața. Numai prin afirmarea necredinței, omul este liber, afirma Kirilov: „Dacă Dumnezeu există, orice voință îi aparține. Dacă nu, voința îmi aparține mie și trebuie s-o proclam” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 263]. Vizita nocturnă, înainte de procesul lui Dmitri, a lui Stavroghin, Svidrigailov, Kirilov făcută lui Ivan devine prilej de rostire a unor grele întrebări care arată depășirea frontierei de gândire obișnuită la eroii lui Dostoievski și Horia Lovinescu. Curaj și insolență, în raport cu normele religioase și morale, se arată în întrebarea lui Ivan adresată lui Kirilov: „De ce vrei să te sinucizi, domnule Kirilov?” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 263], ca și în cea a lui Svidrigailov adresată lui Ivan: „Vreau să-l întreb ceva pe Ivan Feodorovici care e un om foarte inteligent și instruit nu ca mine (lui Ivan): Crezi în apariții? Adică în existența lor reală?” [Lovinescu, NU.OV.K, p. 264].

---

<sup>845</sup> Ibidem, p. 336.

Față de romanul lui Dostoievski, în *Karamazovii*, accentul se deplasează de la urmărirea destinului lui Dmitri spre cel al lui Ivan care dorește să înțeleagă pe deplin rolul său în familia Karamazov și să-și dezvolte capacitatea de a înfrunta eventuala culpă.

Lui Alin Ștefănuț, lauda adusă de Ioan Stanomir potrivit căreia *Karamazovii* reprezintă „capodopera lui Horia Lovinescu”<sup>846</sup>, nu poate fi acceptată atâta timp cât construcția dramatică se realizează pe opera unui alt scriitor: „E trist ca piscul creației unui scriitor să îl reprezinte o prelucrare după alt scriitor, fie el și Dostoievski și chiar într-un alt gen literar”<sup>847</sup>. Autorul acestei atenționări consideră că, dacă nu se poate vorbi despre originalitate în privința acestui text, se pot admite aprecieri despre „meșteșugul și prelucrarea laborioasă”<sup>848</sup>.

În drama *Karamazovilor*, printr-un „realism elastic”<sup>849</sup>, se poate întrevădea procesul întregii societății rusești de la sfârșitul secolului al XIX-lea, dar și cea românească postbelică, ba chiar orice comunitate de oriunde în care reperele morale și religioase sunt în pericol.

În 2016, Ioan Stanomir considera că piesa din 1980 avea valoarea unei reveniri din adâncuri a marelui dramaturg ținut încătușat ca Prometeu de Zeus în sfera strâmtă a realismului socialist. După aproape trei decenii, conștiința lui Horia Lovinescu își căuta culoare salvatoare, de afirmare. „Adunare a demonilor”<sup>850</sup>, *Karamazovii* îndeplineau, pentru dramaturg, un important proces de „eliberare de zgura compromisului”<sup>851</sup>, de proprii demoni, simțindu-se încercuit nu doar de apărătorii comunismului, ci și de mesagerii thanatici. Personajele au ajuns la un nivel incredibil de conviețuire cu răul care, paradoxal, atrage cititorul și spectatorul curios să vadă apogeul acestei cuceriri, a răului „ce cutreieră lumea căutând o casă de carne și de oase care să îi primească”<sup>852</sup>.

Cristian Vasile îi acordă lui Horia Lovinescu un interes aparte în articolul *Politică și teatrul: cazul Horia Lovinescu*<sup>853</sup> amintind de desele întâlniri ale dramaturgului cu Nicolae Ceaușescu, încă din vremea când acesta era doar secretar al CC al PMR, dar avea putere în a stopa cenzura. Situația devenise tot mai dificilă după interzicerea, la 30 septembrie 1972, a spectacolului *Revizorul*, determinând un comportament deviant în rândul unor dramaturgi care,

<sup>846</sup> Ioan Stanomir, *Karamazovii - Horia Lovinescu și demonii săi* în *Lapunkt*, iunie 2016, <https://www.lapunkt.ro/2013/06/karamazovii-horia-lovinescu-si-demonii-sai/>

<sup>847</sup> Alin Ștefănuț, *Dramaturgia lui Horia Lovinescu. Explorări ale abisului*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, p. 338.

<sup>848</sup> Ibidem, p. 338.

<sup>849</sup> Ibidem, p. 339.

<sup>850</sup> Ioan Stanomir, *Karamazovii - Horia Lovinescu și demonii săi* în *Lapunkt*, iunie 2016, <https://www.lapunkt.ro/2013/06/karamazovii-horia-lovinescu-si-demonii-sai/>

<sup>851</sup> Ibidem.

<sup>852</sup> Ibidem.

<sup>853</sup> Cristian Vasile, *Politică și teatrul: cazul Horia Lovinescu* în *Lapunkt*, martie 2013, <https://www.lapunkt.ro/2013/03/politica-si-teatru-cazul-horia-lovinescu/>



pentru a fi siguri că vor scăpa de cenzură, îl transpuneau pe Ceaușescu în operele lor, în calitate de erou comunist pozitiv. Dorința de a fi publicat și jucat îl determină și pe Horia Lovinescu să recurgă la o cale nu tocmai etică. Tocmai încheiase de scris o piesă în 1972, *Orașul viitorului*, pe care a trimis-o chiar lui Nicolae Ceaușescu, fiind sigur că-l va cuceri pentru că ideea vechii mentalități comuniste era reprezentată de Crainic, care-l reda, în realitate pe Gheorghe Gheorghiu Dej, iar Dinescu este personajul care-l redă pe Nicolae Ceaușescu. Mai mult, Horia Lovinescu trimite și o scrisoare lui Ceaușescu pentru a-l convinge de caracterul comunist al textului: „Tovarășe Secretar General, am scris în această vară o piesă, *Orașul viitorului*, cu intenția de a o dedica aniversării Republicii [30 decembrie 1972]. E o piesă prin excelență politică, care încearcă să surprindă, din perspectiva viitorului, anumite aspecte importante ale vieții de Partid, ale evoluției societății și conștiinței noastre sociale, sub conducerea Partidului și a Domniei Voastre personal. Cum această referire este directă, nu mi-am îngăduit să supun piesa lecturilor, discuțiilor și aprobărilor fără asentimentul Domniei Voastre. Dacă nu veți fi de acord cu ea, va fi ca și cum nu am scris-o. Și într-un caz, și într-altul, vă rog să interpretați gestul meu îndrăzneț ca un omagiu modest adus marelui om de stat și sprijinitor al literaturii, care sunteți. Cu adâncă stimă, Horia Lovinescu. 9.10.1972”<sup>854</sup> (ANR, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 29/1972, f. 2). Cu toate concesiile morale, Horia Lovinescu nu și-a văzut piesa publicată decât peste un deceniu, în 1983, într-un volum, alături de *Noaptea umbrelor și Karamazovii*.

În 2018, Alin Ștefănuț evidențiază caracterul polivalent al textului *Negru și roșu* care, pe de o parte, se aliniază textelor realismului-socialist, ca la debut, dar, pe de altă parte, construiește o critică la adresa comunismului. În 1983, simțindu-și sfârșitul iminent și nemaifiind temător de eventualele pedepse ale comunismului, Horia Lovinescu este mai curajos. S-a văzut în mărturisirile dramaturgului insistența asupra faptului că piesa nu ținește actualitatea, adică socialismul, ci este strict concentrat spre trecut. Excesul de precizări devine indiciul prin care își trădează teama de a nu fi descoperit de cenzură, temându-se totuși ca iubitorii adevărului să nu mai fie atrași de subtilitatea textului.

Lumea Romei are foarte multe asemănări cu România din deceniul al IX-lea ca să nu se observe critica sistemului politic: legea prin care Tarquinius impunea confiscarea averilor (naționalizarea), exilul impus celor din Senat care nu au subscris autoproclamării lui Tarquinius (ca și exilul la care recurgeau mari oameni de cultură care nu împărtășeau ideile comuniste, inclusiv Monica Lovinescu), ora stingerii în Roma (identică orei la care se încheia programul

---

<sup>854</sup> Cristian Vasile, *Politică și teatrul: cazul Horia Lovinescu în Lapunkt*, martie 2013, <https://www.lapunkt.ro/2013/03/politica-si-teatru-cazul-horia-lovinescu/>

TV), obligativitatea ca toți românii să vorbească despre noul rege (ca și Ceaușescu ce dorea să fie văzut ca un zeu), despre lipsa mâncării de care a auzit Verginius și-l pune la curent și pe Tarquinius (aceeași înfometare de care sufereau și românii care exportau enorm), solicitarea ca toți locuitorii Romei să-l idolatrizeze pe Tarquinius (cultul personalității), canalele Cloacei (are corespondent Canalul Dunăre-Marea Neagră), despre judecata fără criteriul legii care îi permitea lui Tarquinius să-i considere pe oameni proscriși (ca Ceaușescu ce falsifica procesele), înființarea de școli pentru ca românii să fie îndoctrinați de mici că Tarquinius este un conducător perfect (la fel cum învățământul devenise mijloc de propagandă comunistă), dezvoltarea unui comportament adulador al romanilor pentru Tarquinius (ca și cultul personalității la Ceaușescu), teroarea care inhiba libertatea (psihoza creată de comuniști potrivit căreia numai ei îi apăra de atacul inventat al americanilor), sărăcia cetățenilor (are corespondent în scăderea nivelului de viață a românilor), pierderea libertății de cei care-l omagiau pe Tarquinius (la fel și în România postbelică, cei care-l cântau pe Nicolae Ceaușescu), paradele false închinat lui Tarquinius (ca și cele închinat lui Ceaușescu), „numirea lui Tarquinius de către Senat” s-a desfășurat după grozava scenă în care el îl alungă pe rege de pe tron din Senat de unde oamenii lui Tarquinius l-au prins și l-au ucis, iar fiica regelui, Tullia a trecut cu carul ei peste trupul regelui (ca și instalarea comuniștilor la putere prin fraudare), infiltrarea oamenilor lui Tarquinius în rândurile romanilor care își păstrasera cugetul nealterat (pătrunderea organizată a comuniștilor în grupuri disidente pentru a denunța; existența poliției secrete, paralelă cu cea oficială), abuzurile asupra tinerelor de către cei din camarila palatului cu efect de depersonalizare (situații similare erau cunoscute și în comunism), neimplicarea organelor sistemului în rezolvarea abuzurilor săvârșite de rege și ai săi (punerea tuturor organelor statului în slujba binelui comunist) etc.

Dramaturgul se ascunde în spatele unor declarații ale Cetățeanului I și ale Cetățeanului II care sunt dezgustați de excesele lui Tarquinius și ale soției lui Tullia, care, omorându-și fratele și sora pentru a se căsători și a-și extinde puterea, demonstau că sunt de neoprit. Situația era fără scăpare, cu atât mai mult cu cât ceea ce era mai primejdios era suprimarea dreptului la cuvânt: „Am un cancer, uite aici (își arată stomacul), dar pe mine ceea ce mă ucide cu adevărat e tăcerea!” [Lovinescu, NR, p. 22]. O defulare devine tot textul pentru dramaturgul care a îndurat 30 de ani de mutilare a talentului pentru a trăi liber în sens administrativ, dar încătușat și umilit de comuniști, având speranța că viitorul îi va sancționa. De aceea, în piesă, Cetățeanul II încurajează personajul anonim Individul să se manifeste liber, cum nu aveau voie, încercând un gest curajos: „Dacă vrei, vino lângă mine să-l înjuri din nou pe rege, s-audă și ceilalți. Dar cu voce tare” [Lovinescu, NR, p. 24]. În această replică, se vede setea dramaturgului de a vorbi

răspicat împotriva partidului (a se citi, în loc de rege, Nicolae Ceaușescu), cum nu a făcut-o niciodată, de a se face auzit.

Supus, în mare măsură comunismului, Horia Lovinescu lansa către cititori o invitație la revoltă împotriva dictaturii, tot prin vocea unui Cetățean (II): „Mânia zeilor e mânia oamenilor.” [Lovinescu, NR, p. 26].

Piesa oferă contrastiv lui Tarquinius un alt tip de conducător; în timp ce Tarquinius nu le știe numele cetățenilor, este un narcisist, crede că funcția lui are origine divină, Brutus, nepot de-al lui, în mod surprinzător, se consideră un „om simplu” [Lovinescu, NR, p. 27], reprezentant al poporului roman, pentru care individualitatea fiecăruia este o prioritate. El, deși a fost tentat de unchiul său să încerce coroana de aur, a refuzat-o, simțind-o ca pe „un cerc de foc pe cap” [Lovinescu, NR, p. 28] ce derutează dreapta judecată. Compania plebeilor îi face mare plăcere, împărtășirea experiențelor celor modești sunt mari bucurii ale lui Brutus. Tarquinius este o ființă pentru care batjocura celui meritoriu face parte din „tehnica puterii”, urmărind programatic să distrugă stima de sine a celui în cauză: „Cu cât un om merită mai mult, cu atât trebuie să-l freci mai mult. Până-l faci bucățele, piftie. Până ajunge să nu se mai respecte el însuși. Atunci poți să-i acorzi orice. Asta nu mai ține de tehnica puterii, ci e și una din voluptățile ei” [Lovinescu, NR, p. 35].

Consecința textului se dorește una puternică, în stare să lovească în echilibrul psihologic al călăilor neamului, pe care remușcările să-i distrugă; așa se explică lamentoul Tulliei către Tarquinius: „M-am trezit brusc (...). M-am uitat peste tot și în capătul salonului am văzut-o. era uriașă, îmbrăcată în rochii negre, părul îi atârna ca niște șerpi, dar nu se uita la mine și mătura, mătura de zor (...).” [Lovinescu, NR, p. 36]. Față de Tarquinius, Tullia se arată nepregătită pentru a purta coroana obținută cu sânge, căci „steaua lui zboară prea sus” [Lovinescu, NR, p. 37]. Accentuarea cruzimii celor doi criminali se realizează în secvența în care Tullia, chinuită de blestemele locuitorilor Romei, este considerată de Tarquinius bolnavă și pentru ea singurul leac, văzut de el și sugerat, este uciderea.

Monstruozitatea trece de la tată la fiu, astfel că Tarquinius are un urmaș care este geniul al răului, după cum se deduce din secvența cuceririi cetății Gabii, prin complicitate cu tatăl său. Toate pregătesc mârșava faptă a lui Sextus care vrea să-și extindă palmaresul, țintind la Lucreția: „Am avut tot ce mi-am dorit: glorie, putere, bogății, voluptăți de tot soiul, însă nu Puritatea!” [Lovinescu, NR, p. 53]. Lucreția nu are nicio șansă în lupta cu Sextus care construiește scenarii mincinoase.

Un imperiu tot mai mare visa Tarquinius ca și liderul comunismului român. Prima situație pe care locuitorii Romei nu o mai pot tolera a fost destinul Lucreției marcat de abuzul lui

Sextus. În drama lui Horia Lovinescu, locuitorii Romei ies, după secole de manipulare, din inerție și se revoltă, scena dramatică funcționând ca un îndemn pentru contemporanii dramaturgului. Străzile Bucureștiului ar fi putut, ca cele ale Romei secolului al V-lea, să se umple cu proteste de tipul: „Jos tirania! Jos Tarquiniu! Afară cu ucigașii! Vrem libertate și dreptate!” [Lovinescu, NR, p. 60].

Tarquinius poate fi ușor înțeles ca substitut al lui Nicolae Ceaușescu, dar mai interesant este Brutus, cel care mărturisește că de 20 de ani lupta pentru o idee: „distrugerea tiraniei” [Lovinescu, NR, p. 67]. Din rândul cititorilor și spectatorilor se aștepta să se detașeze un Brutus pentru societatea românească, capabil să rostească și el, păstrând proporțiile: „De 244 de ani, gem, sub călcâiul monarhiei, care a ajuns la forma ei cea mai bestială sub Tarquinius. Cad capetele senatorilor, cad capetele poporului silit să muncească înfometat în duhoarea cumplită a canalelor, cade scuipată și strivită în picioare cea mai de preț avere a omului: demnitatea și libertatea!” [Lovinescu, NR, p. 68] (a se citi, în loc de 244 de ani de monarhie, 36 de ani de comunism).

Adevărata republică nu se putea instaura decât când legea urma să fie „inflexibilă și aceeași pentru toți. Până când legea nu va deveni puterea suverană, Republica și libertatea vor rămâne vorbe goale” [Lovinescu, NR, p. 77].

De la un punct, se pare că Republica este în pericol, oamenii lui Tarquinius se strecoară la Brutus și-i propun diferite condiții de negociere, amenințând că egalitatea instituită de noua ordine s-a realizat prin jaful generalizat al celor bogăți. Tarquinius, vrând cu orice preț să recupereze averea, se aliază cu etruscii. El trimite oameni care să negocieze pentru el, între ei se află chiar fiul său Sextus. În casa fraților Vitellus, se pregătea un complot care să îl readucă pe Tarquinius înapoi, ba chiar și fiii lui Brutus complotau împotriva republicii. Se pregătește în detaliu înlăturarea lui Brutus, așa cum des au făcut-o romanii, prin asasinarea în Senat, mobilizarea unei armate, prin suportul unor speculanți îmbogățiți care așteaptă să devină senatori și prin prezența în apropierea lui Tarquinius pentru a fi reșezat în funcție. Despre implicarea fiilor lui Brutus și planul de asasinat, află chiar tatăl lor de la un sclav. În Senat, Brutus, va strânge pe conspiratori și va anunța că poporul roman nu va permite să mai vină la putere vreun rege sau oricine care să pună în pericol libertatea. Toți conspiratorii, cu tot cu fiii lor, vor fi condamnați la moarte prin biciuire și răstignire. Cât timp se produce pedepsirea, din mulțime se arată Sextus care-l înjunghie pe Brutus și apoi se sinucide, nu înainte de a spune cu răutate, lui Collatinus, că Lucreției i-a plăcut abuzul. Brutus se prăbușește strigând pentru romani: „Salvați Re...” [Lovinescu, NR, p. 96].

Valerius îl asigură pe Brutus că vor fi atenți să se păstreze tot ce au obținut ei: „Jur pe spiritul tău, Brutus, că Republica va fi salvată! Și mai departe?...Mai departe, va decide istoria...” [Lovinescu, NR, p. 96].

În acest univers, unii trăiesc pentru putere, pentru a-i strivi pe ceilalți, alții trăiesc dedicându-se reformelor. Cu toții, suferă, într-un fel sau altul: lacomii sunt uciși cu inimă rea sau recurg la sinucidere (Tulla, Sextus), firile demofile sunt victime ale celor violenți. Istoria privește cu detașare la acest continuu asasinat, încuviințează mari schimbări, inovații din care ființa umană speră că va extrage stabilitate, fiind mereu nesigură, față de istorie care este o instanță superioară ce rămâne de necucerit. Nimeni nu este mai presus de istoria, după cum accentuează dramaturgul în replica finală a lui Valerius: „Și mai departe?...Mai departe, va decide istoria...” [Lovinescu, NR, p. 96]. Oamenii doar se iluzionează că sunt decidenți pe propriul destin și pe al celorlalți, în realitate, istoria își are puterea ei cu care se confruntă atunci când își doresc mai mult. Horia Lovinescu întrezărea, într-un fel, apropierea finalului conducătorilor comuniști, nu doar din România. Peste timp, după 1989, piesa este interpretată doar în cheie anticomunistă: „Drama *Negru și roșu*, prin ipostazele istorice pe care le conține, se constituie în cea mai bună parte a sa într-o satiră la adresa societății românești din vremea comunismului”<sup>855</sup>.

În concluzie, critica de după anii '90 a fost interesată exclusiv de criteriul estetic, astfel că Horia Lovinescu intră într-o evaluare obiectivă care, dând deoparte balastul realismului socialist, caută nestematele. Din fericire, acestea sunt descoperite (*Paradisul, Jocul vieții și al morții, Petru Rareș sau Locțiitorul, Și eu am fost în Arcadia*), semn că mediocritatea celorlalte piese la care l-a condamnat comunismul era doar un tribut conștient.

---

<sup>855</sup> Alin Ștefănuț, *Dramaturgia lui Horia Lovinescu. Explorări ale abisului*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018, p. 344.

## CONCLUZII

Prin această lucrare, am evidențiat faptul că relectura/revederea dramaturgiei lui Horia Lovinescu este un demers necesar, pornind de la ideea că prăbușirea în uitare a autorului ar văduvi cultura română de o parte a ei, generând, implicit, o înțelegere trunchiată a unei epoci.

Direcțiile de noutate în studiul acestui autor aduse de această lucrare au fost reprezentate de conturarea portretului dramaturgului și directorului Horia Lovinescu prin apelul la presa culturală a timpului, de evaluarea elementelor specifice convenției dramatice și de comparația între receptarea critică ce i-a fost contemporană și cea ulterioară, demers care a reclamat sintetizarea tuturor surselor bibliografice la care am avut acces.

Pentru realizarea lucrării, am consultat o bibliografie variată din care fac parte studii de teorie și critică literară, studii și articole în periodice, dicționare, istorii literare și antologii, studii și articole teoretice on-line, studii și articole despre Horia Lovinescu în volum, monografii și texte literare de referință.

Opțiunile teoretice exprimate și strategiile dramatice puse în operă mi-au conturat un autor abil și inteligent, care a cartografiat cu minuțiozitate ambientul neprielnic originalității pentru a afla nișele prin care să evadeze artistic. În privința formelor dramatice, am constatat că tensiunea dramatică s-a creat prin elemente specifice în operele care s-au îndepărtat de canonul realist socialist. Formele dramatice care au sfidat formula estetică oficială au vibrația și profunzimea operelor interbelice ale lui Camil Petrescu, Lucian Blaga, Mihail Sorbul, Mihail Sebastian și ale operelor postbelice ale lui Marin Sorescu, Dumitru Solomon, Teodor Mazilu sau Ion Băieșu. Consider receptarea critică diferită pentru Horia Lovinescu semn al faptului că ființa umană este „sub vremei”. Efortul dramaturgului a meritat în a dezvolta un joc dublu, căci, dacă evaluările din perioada contemporană sunt viciate de criteriul politic, cele de după anii '90 ne revelă câștigul artistic adus dramaturgiei, chiar dacă el este cantitativ modest față de amploarea universului creat. Cred că validarea de către critică a celor patru piese *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, *Petru Rareș sau Locuitorul*, *Hanul de la răscruce* și *Omul care și-a pierdut omenia* nu este suficientă în conturarea contribuției dramatice a acestui autor.

O calitate a acestui dramaturg a fost lupta originală pe care și-a asumat-o în calitate de literat: să pară că luptă cu inamicul sistemului comunist, să disimuleze dorința de a-l înfieră fără ca angajarea să ducă la anihilarea acestuia. Camarad și adversar al comunismului în același timp – sunt cele două ipostaze pe care a ales Horia Lovinescu să le întrupeze susținând un

război de uzură ce a permis crearea, pe lângă balastul artistic, a formelor dramatice reușite, cele în care răzbat ecouri moderniste și expresioniste.

Trăind într-un timp în care apolitismul era imposibil, Horia Lovinescu a creat o operă în care apare hibridul estetic, realismul socialist cu elemente moderniste și un modernism moderat cu trimiteri realist-socialiste, ilustrând una din metamorfozele posibile ale unui scriitor în infern.

A fost contemporan cu un teatru al cărui obiectiv principal a fost acela de „a educa masele”, ceea ce l-a transformat într-un mecanism creator de produse perisabile.

Îi vor rezista doar piesele cu specific parabolic, dar extensia lor se va opri în anul 1989, dincolo trecând din ce în ce mai greu și alunecând spre uitare.

Horia Lovinescu a dovedit prin unele piese capacitatea de a fi mare creator și de a lupta, riscând prin parabole, dar nu putea trece de un anumit nivel de vigilență și de toleranță al cenzurii, arătându-se publicului cu opere modeste. Nu va putea lăsa despre sine imaginea adevărată a înălțimii creatoare, ci o palidă creație ce i-a permis să activeze, să ființeze pe scenele românești și să fie când o voce susținătoare, când o voce combativă.

O parte a publicului căruia i se adresa Horia Lovinescu era hrănită cu produse condimentate puternic de elemente ideologice. De aceea, piesele lui suferă prin transparentă, accesibilitate și clișeizare.

Dacă în interbelic era grav să nu ai deschidere către Occident, Horia Lovinescu a trebuit să-și stăpânească pornirile de modernizare, evidente, dacă avem în vedere debutul cu lucrarea de doctorat închinată lui Rimbaud.

Teatrul postbelic pe care l-a reprezentat Horia Lovinescu, se afirma după marea dramă a teatrului interbelic din care s-a desprins cel cu „punțile tăiate”<sup>856</sup> și cel responsabil față de viitor.

În plus, teatrul postbelic propus de comunism are legături cu teatrul agitatoric din interbelic ce s-a dezvoltat subteran, în condiții semilegale și ilegale. Numit și teatrul combatant, acest teatru al muncitorilor a fost în răspăr cu teatrul burghez oficial, fără să aibă ca țintă reușita estetică. Supus perisabilității, el a pregătit calea teatrului postbelic prin speranța și simplitatea care iradiu din texte. O mare diferență există între teatrul agitatoric interbelic și teatrul realist-socialist postbelic: cel interbelic era practicat benevol, demonstrând curaj și având asigurată combustia din sentimente autentice, în timp ce teatrul postbelic realist-socialist s-a sprijinit

<sup>856</sup> Mihail Sebastian, *Întâlnirea cu teatrul*, Editura Meridiane, București, 1969, p. 125.

mereu pe opresiune, pe insuflarea fricii în dramaturgi, pe colaboraționism, deci, pe un mesaj inautentic.

Va fi fost și el un dramaturg ce va scrie sub tortură ideologică, participând la crearea „subliteraturii și pseudoliteraturii”<sup>857</sup>. Contribuția lui a fost discretă, dar se va adăuga demersului temerar al lui Marin Sorescu, D. R. Popescu, Teodor Mazilu, Dumitru Solomon, Ion Băieșu, Romulus Guga, Tudor Popescu. Forța de opresiune a fost foarte mare, încât nici acest grup compact de dramaturgi nu a reușit să creeze o literatură care să convingă, să determine o renunțare la formula oficială.

Între instrumentele comunismului greu de trecut cu care s-a confruntat și Horia Lovinescu, s-a aflat cenzura, cu severitate fluctuantă, filtrând textele dramatice și spectacolele, încât nu mai rămânea din ele decât structura artistică modestă și perisabilă a realismului-socialist.

Un paradox rezultat din implicarea comunismului în viața literară a fost nu doar apariția cenzurii, ci și a autocenzurii, calea scriitorului de a se monitoriza, înaintea cenzorilor, pentru a nu se devoala în intenții și pentru a nu intra în vizorul lor. Horia Lovinescu, de înaltă formație intelectuală, fascinat de lirica lui Rimbaud, a trebuit să ajusteze consistent din avântul său creator, pentru a nu manifesta porniri considerate atunci, prin grila comunistă, burgheze, și pentru a nu risca închisoarea sau, mai rău, moartea. A trăit lucid această dramă, înțelegând că nimic din ce a creat nu va putea fi temelie pentru generația viitoare de dramaturgi.

Autocenzura a fost calea prin care Horia Lovinescu s-a supus unui proces conștient de autosabotare, de publicare a unor produse artistice în care nu credea total, ceea ce îi provoca suferințe atroce. În același timp, inhibarea elanului creator a lăsat, probabil, o mare operă în latență accesibilă doar conștiinței dramaturgului. Horia Lovinescu a realizat câteva piese valoroase și de aceea putem crede că forța și profunzimea sa creatoare erau mai pregnante. Din păcate, el nu a recurs la strategia literaturii de sertar care l-ar fi reabilitat în mare proporție după 1989, lăsând dovada unei creativități originale și perene.

Chiar dacă va fi singurul din familia Lovinescu ce se va integra în viața culturală a comunismului, a păstrat mereu la vedere o stăpânire în a arăta că nicio recompensă a partidului, nicio funcție înaltă nu-l mulțumeau, căci pentru ele sacrificase ceea ce avea mai de preț: demnitatea sa și onoarea familiei, valori irecuperabil compromise. Va trăi toată viața cu un autodispreț ce-i va întuneca momentele de creație, de omagiere și de autoanaliză.

---

<sup>857</sup> Lucian Chișu; Laurențiu Hanganu, *Literatura în totalitarism. Perioada 1945-1965 în literatura română*, Editura PRINTECH, București, 2008, p. 59.



Creația sa literară nu înseamnă ascensiune și depășire de norme estetice. Este puternic înlănțuit și constrâns; chiar dacă are aspirații estetice, ele sunt tănuite, subterane, căci, în caz contrar, ar fi riscat totul. Va fi una din vocile care se vor adăuga corului de laudători ai comunismului, fiind la limita anonimatului, riscând, dincolo de 1989, să nu fie cunoscut decât de specialiști.

Horia Lovinescu este un scriitor derutant, căci nu poți ști exact care din cele două imagini ce apar la el în dramaturgie, cel care apără comunismul sau cel care îl critică, este cea justă. Înclinăm, ținând cont de istoria familiei sale, să credem că Horia Lovinescu a recurs la o formă de rezistență insolită, acceptând să trăiască în proximitate cu adversarul foarte periculos pentru a-l putea înțelege mai bine și a crea, pe cât posibil, subversiv, rămânând totuși în viață. Era una din strategiile posibile, între care extremele presupuneau fie înfruntarea fățișă, dar care, inevitabil, ar fi dus la suprimarea sângeroasă a dramaturgului, fie umilința totală, transformarea sa într-un recrut sau un „apostol” al comunismului.

Acesta a fost Horia Lovinescu, dramaturgul pentru care contextul politic a devenit un criteriu esențial de care a trebuit să țină cont, încercând, într-un timp care arbora indiferența față de aspectul estetic, să creeze un univers artistic măcar discret complice cu cititorul și spectatorul, asigurându-i de lupta continuă, dar în forme tacite, așteptând prilejul propice pentru a irumpe cu forță. Dramaturgia lui, clișeizată în multe privințe, nu a fost o formă de abdicare de la luptă, ci manifestarea capacității de a avea răbdare, dând timp adversarului să obosească și, eventual, și susținătorilor din interior și din afară să prindă momentul propice pentru mobilizare.

Privit cu exigență ideologică în epoca postbelică, scriitorul român, contemporan cu realismul socialist, a ajuns, în epoca postdecembristă, să fie evaluat cu exigență „est-etică”. Odată începută activitatea creatoare, ea a devenit imagine a aderării ce i-a adus protecție și notorietate, pe măsură, după 1953, dar, începând cu 1989, s-a transformat în mărturie incriminatorie și stigmatizantă. Opera sa literară, obligată, mai ales la început, să slujească autohtonizării valorilor bolșevice, a suscitât multiple receptări critice, evident opuse, dacă ne raportăm la comunism și postcomunism. În timp ce, după 1953, punctele de vedere pozitive sunt predominante, față de lipsurile constatate în opera dramaturgului, încât fusese numit ctitor al dramaturgiei Republicii Populare Române, raportul se schimbă după 1989, înregistrându-se un declin al imaginii de dramaturg reprezentativ.

Epoca de după cel de-al doilea Război Mondial și aceea de după 1989 oferă două diagnostice critice diferite operei lui Horia Lovinescu, influențate de intruziunea, respectiv retragerea grilei ideologice. De la dramaturgul slăvit, în cea mai mare măsură, de către critica

din comunism, Horia Lovinescu este prezentat cu reținere de critica postdecembristă. De la o susținută aplecare a criticii din comunism asupra activității artistice a lui Horia Lovinescu, se ajunge la scăderea interesului pentru opera sa după anul schimbării de paradigmă politică, în 1989. De la prețuirea din comunism, condiționată aproape constant de verificarea permeabilității politicului în piesele lui Horia Lovinescu, se trece, în epoca postdecembristă, la supunerea pieselor la testul timpului. Dacă evaluarea criticilor susținători ai comunismului se încheie cu prețuirea multora dintre piese, nu aceeași situație se întâlnește și după 1989, fiind certificate drept superioare puține piese, aspecte puse în evidență de analiza noastră în capitolele destinate receptării critice.

În cadrul receptării dramaturgiei lui Horia Lovinescu în comunism, se disting totuși două direcții: critici care sunt focalizați pe validarea pieselor în măsura în care ele sunt transfigurări literare ale politicului (Valeriu Râpeanu, Ion Vlad, I. D. Bălan, Paul Georgescu, Radu G. Țeposu, Natalia Stancu) și critici la care accentul cade numai pe componenta estetică (Nicolae Manolescu, Alex Ștefănescu, Ion Maxim, Marian Popa). Urmărind evolutiv percepția critică a operelor lui Horia Lovinescu, în intervalul 1953-1989, constatăm nu doar surprinzătoarea coabitare a celor două moduri de apreciere, ba chiar o alternare între sancționarea și validarea creației de către cele două fronturi critice. Consecința acestei variate receptări în comunism, care a „sociologizat intens și primitiv”<sup>858</sup>, a determinat o „fizionomie bizară” a „ierarhiei valorice a acestor piese”<sup>859</sup> ale lui Horia Lovinescu.

În 1985, Natalia Stancu îl omagia pe Horia Lovinescu, trecut de puțin timp în eternitate, pentru întreg universul teatral creat: „Acest teatru, condiționat mai mult de tensiuni interioare, se impune prin modul în care îngemănează relevarea unor aspecte dramatice, generatoare ale substanței meditative și reflexive, cu afirmarea unor limpezi poziții ideologice și atitudini social-politice.”<sup>860</sup>.

De cealaltă parte, se află critica ce caută în piese ceea ce este rezistent la trecerea timpului, indiferentă la dogma politică aflată la putere. În etapa „liberalizării perverse”<sup>861</sup>, Nicolae Manolescu observa că dramaturgul român este, în *Citadela sfărâmată*, prins între două tendințe: „vocația abstractului, a tezei moral-filosofice și încercarea autorului (obligația, veleitatea) de a da pieselor un aer realist”<sup>862</sup>. Criticul sancționează dramaturgului „determinarea prea strictă,

<sup>858</sup> Ion Bogdan Lefter, *Anii '60-'90. Critica literară*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002, p. 7.

<sup>859</sup> Radu G. Țeposu, *Horia Lovinescu*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 23.

<sup>860</sup> Natalia Stancu, *Horia Lovinescu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1985, p. 10.

<sup>861</sup> Ion Simuț, *Literaturile române postbelice*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017, p. 244.

<sup>862</sup> Nicolae Manolescu, *Horia Lovinescu între teză și realism dramatic*, în *Luceafărul*, XI, nr. 37 (333), 14 septembrie 1968, p. 7, în Țeposu, Radu G., *Horia Lovinescu*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 7.

socială, istorică, politică, a personajelor”<sup>863</sup>. Nici piesa *Surorile Boga* nu întrunește criteriile de apreciere din cauza repetării greșelilor din *Citadela sfârâmată*, ajungând să primească neonorantul titlu de „probabil piesa cea mai rea a lui Horia Lovinescu”<sup>864</sup>.

În 1972, dramaturgia lui Horia Lovinescu, prin subordonarea față de politic, genera dezaprobare chiar din partea Monicăi Lovinescu ce înregistra: „E mai ales întristător că niște intelectuali (Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Virgil Cândea, Horia Lovinescu, Dan Hăulică și Romulus Munteanu) s-au putut coborî până în zonele cele mai de jos ale mistificării.”<sup>865</sup>

Încă din 1971, Marian Popa constata critic o nemotivată prețuire a dramaturgului Horia Lovinescu de către contemporani: „Un număr mare de piese ulterioare (*Luminii de la Ulmi*) îl vor așeza printre dramaturgii contemporani de frunte. (...) opera sa constituie o sumă epigonă de procedee și motive ale dramaturgiei acestui secol”<sup>866</sup>. Sistemul își compromitea operele impunându-le o direcție care se dovedea, în scurt timp, perisabilă, astfel că piese, precum *Citadela sfârâmată*, care primise Premiul de Stat, nu mai erau jucate.

Continuând în spiritul lui Nicolae Manolescu, Alex Ștefănescu, la aproape un deceniu, în 1977, găsește lacune grave multor piese de teatru pe care le exemplifică, ajungând la concluzia că originalitatea lui Horia Lovinescu rezidă în „teatralitatea sa”<sup>867</sup>. Criticul nu ezită să sancționeze „maniera caricaturală”<sup>868</sup> în care a fost tratată tema creației în *Omul care și-a pierdut omenia*, ideea din piesa *Petru Rareș* potrivit căreia destinul de loțiitor este tragic ce „a rămas la stadiul de intenție”<sup>869</sup>, faptul că *Citadela sfârâmată* este <<„o prăbușire a casei Usher”, lipsită însă de măreție>><sup>870</sup>, că *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* „dizolvă mitul într-o simbolică confuză”<sup>871</sup>. Prețuind doar piesa *Febre* prin „subtila gradație a proceselor psihologice, ca și pătrunzătoarea observație socială”<sup>872</sup>, Alex Ștefănescu respinge categoric încadrarea teatrului lui Horia Lovinescu în descendența camilpetresciană a teatrului de idei, afirmând: „Ideile, atâtea câte există, sunt sau coerente și naive, sau profunde și confuze”<sup>873</sup>.

<sup>863</sup> Nicolae Manolescu, *Horia Lovinescu între teză și realism dramatic*, în *Luceafărul*, XI, nr. 37 (333), 14 septembrie 1968, p. 7, în Țeposu, Radu G., *Horia Lovinescu*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 7.

<sup>864</sup> Ibidem, p. 7.

<sup>865</sup> Monica Lovinescu, *O istorie a literaturii române pe unde scurte*, Editura Humanitas, București, 2014, p. 29.

<sup>866</sup> Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, Editura Albatros, București, 1971, p. 341.

<sup>867</sup> Ștefănescu, Alex, *Horia Lovinescu sau teatralitatea*, în *Preludiu*, București, Editura Cartea Românească, 1977, p. 227-232, în Țeposu, Radu G., *Horia Lovinescu*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 99.

<sup>868</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>869</sup> Ibidem, p. 100.

<sup>870</sup> Ștefănescu, Alex, *Horia Lovinescu sau teatralitatea*, în *Preludiu*, București, Editura Cartea Românească, 1977, p. 227-232, în Țeposu, Radu G., *Horia Lovinescu*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 101.

<sup>871</sup> Ibidem, p. 102.

<sup>872</sup> Ibidem, p. 103.

<sup>873</sup> Ibidem, p. 102.

Reconsiderarea lui Horia Lovinescu după 1989 s-a realizat prin variate studii de istorie a literaturii române postbelice.

În *Dicționarul Scriitorilor Români*, din 1998, realizat prin coordonarea lui Mircea Zăciu, dramaturgului Horia Lovinescu îi sunt evidențiate calitățile artistice pe care partidul comunist le-a râvnit și a condiționat activitatea intelectualului spre stânga. În contemporaneitatea comunistă, este o reușită că, pe lângă piesele care aplică formula ideologică, a creat piese superioare, „oscilând pe tot parcursul între teza facilă și meditația profundă”, semn al „denivelării mai degrabă etice decât artistice”<sup>874</sup>.

Mircea Ghițulescu, în *Istoria dramaturgiei române contemporane*, din 2000, aprecia: „Clasicizant în *Moartea unui artist*, va scrie parabole ascunse în formule science fiction în *Hanul de la răscruce* sau *Orașul viitorului*, găsind în *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* aliajul între cele două formule.”<sup>875</sup> Astfel, critica postdecembristă, prin anumiți reprezentanți, precum Mircea Ghițulescu, găsește puterea de a privi cu îngăduință pactizarea dramaturgului Horia Lovinescu, respingând atitudinea radicală a „listelor negre” ale lui Dej cu „listele negre” ale Monicăi Lovinescu și ale lui Virgil Ierunca. Criticul încheia apreciativ studiul închinat lui Horia Lovinescu având în vedere variate criterii (expresia cultivată, „ceremonia expunerii sentimentelor și relațiilor”, „o dramaturgie a bunelor maniere”, „un neconformist cu simțul măsurii”, „un cartezian care detestă excesele, dar nu-și refuză plăcerile experimentale”<sup>876</sup>), dar regreta viciera ideologică a unor piese ale dramaturgului.

În ciuda rezervelor față de opera sa, Horia Lovinescu trece, în unele studii critice postdecembriste, drept un autor important, căci, prin ceea ce a realizat, oferă o imagine a condiției artistului și celorlalte categorii sociale în comunism. În 2005, în *Dicționarul general al literaturii române*, dramaturgul este considerat „cel mai interesant scriitor de teatru român al epocii de după 1948, autorul care a dat cea mai importantă operă dramatică, luându-și ca subiecte contemporaneitatea, transformările și conflictele sociale, metamorfoza oamenilor în aceste decenii.”<sup>877</sup> Carențele pe care le descoperă cititorul în textul ce nu a putut să se desprindă de ideologia momentului ajung să fie asociate cu imaginea epocii și conducătorilor ei, și nu cu cea a artiștilor. Privită în ansamblu, opera dramaturgică a lui Horia Lovinescu este dovada credinței că arta este o cale de a lupta împotriva haosului, de a depăși formula solicitată de regim, trecând dincolo de „realismul primar, critic sau socialist, prin moralism, proiecții

<sup>874</sup> Zăciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel, *Dicționarul Scriitorilor Români*, vol II (D-L) Editura Fundației Culturale Române, București, 1998, p. 758.

<sup>875</sup> Mircea Ghițulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura Albatros, București, 2000, p. 189.

<sup>876</sup> Ibidem, p. 225.

<sup>877</sup> Eugen Simion, *Dicționarul General Al Literaturii Române*, Editura Univers Enciclopedic, (Vol. IV), București, 2005, p. 103.

simbolice și mitice, folclorice și chiar prin sugestii expresioniste, într-un stil reflexiv, care prelungește spectacolul/lectura în interogație și meditație.”<sup>878</sup>

În același an în care *Dicționarul general al literaturii române*, elaborat sub coordonarea academicianului Eugen Simion, apărea, un alt critic, Alex Ștefănescu, ce publica *Istoria literaturii române contemporane, 1941-2000*, în cadrul căreia, deși se punctează semnele cicatrizate ale operei prin care au intrat forțat ideile comuniste, sunt revelate și elementele prin care aceasta rezistă trecerii timpului: „Teatrul lui Horia Lovinescu este declamativ, solemn, încărcat de simboluri și adeseori propagandistic. Dar ceva din el încă rezistă. Chiar dacă alegoria nu devine aproape niciodată parabolă, chiar dacă replicile aduc aminte de o retorică romantică desuetă, iar altele de ideologia comunistă, ansamblul, greoi și scârțâitor, stă totuși în picioare, datorită unui suflu unificator. Sofisticata mistificare respiră cu patetism abstract și are o însuflețire stranie.”<sup>879</sup> Fiind constant în propriile aprecieri critice, rezistent la schimbările social-politice, Alex Ștefănescu reamintește, după 28 de ani, de elementul original al dramaturgului din „mica Florență moldavă”<sup>880</sup>: „Valoarea teatrului lui Horia Lovinescu constă în chiar teatralitatea lui.”<sup>881</sup>

În 2008, în *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Nicolae Manolescu realiza o ierarhie a dramaturgiei postbelice și concluziona că, din impresionanta listă a lui Marian Popa (2001), nu rezistă decât trei nume: Aurel Baranga, Teodor Mazilu și Horia Lovinescu care nu intră în „mediocritatea generală”, în „uitarea ce va-nchide cu mâna ei cea rece în scrinul istoriei literare”<sup>882</sup>. Fiind ultima istorie literară publicată în ordine cronologică până la acest moment al analizei, lucrarea lui Nicolae Manolescu reactualizează evoluția fluctuantă a dramaturgiei lui Horia Lovinescu și capacitatea modestă de a asimila influențele teatrului modern occidental. „Au fost invocați, cu vag teme, Dürrenmatt și Beckett și fără niciunul Ionesco și teatrul absurd. În definitiv, Horia Lovinescu este destul de conservator sub raport dramaturgic, mulțumindu-se să dea o replică lui Cehov (în mediocra *Surorile Boga*) sau să profite de sugestii gorkiene în sensul aceluia demagogic umanism pe care ideologia comunistă l-a recomandat constant ca antidot la pretinsa dezumanizare capitalistă”<sup>883</sup>. Din creația lui Horia Lovinescu, potrivit lui Nicolae Manolescu, nu rezistă, peste timp, decât parabola *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* și piesa istorică *Petru Rareș sau Loctiitorul*, dar, fără ezitare,

<sup>878</sup> Ibidem, p. 104.

<sup>879</sup> Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Mașina de scris, București, 2005, p. 344.

<sup>880</sup> Eugen Dimitriu, *Lovineștii*, Editura Spiru Haret, Iași, 2001, p. 11.

<sup>881</sup> Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Mașina de scris, București, 2005, p. 344.

<sup>882</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, 2008, Pitești, p. 982.

<sup>883</sup> Ibidem, p. 986.

este exclusă, din seria pieselor lovinesciene, *Citadela sfărâmată* care „astăzi nu se mai poate pune în scenă și nici măcar citi.”<sup>884</sup> Restul activității de dramaturg, de traducător și eseist iese din sfera interesului artistic fiind „neglijabil”<sup>885</sup>.

Publicată în 2001 și reeditată în 2009, *Istoria literaturii române de azi pe mâine* a lui Marian Popa ilustrează, în ceea ce privește opera lui Horia Lovinescu, un autor ce apelează la o „sumă epigonică de procedee și motive față de care dramaturgul se realizează uneori în prelungire deferentă, alteori prin replică”<sup>886</sup>.

În concluzie, dramaturgia lui Horia Lovinescu a trecut printr-o receptare eterogenă de-a lungul celor două epoci, postbelică și postdecembristă, condiționată și ea de prezența sau absența presiunii exercitate de regimul politic asupra criticilor literari. Dramaturgul s-a pliat pe rigorile reclamate de autoritatea comunistă și a reușit să tempereze critica de susținere a partidului, dar a neglijat grupul restrâns de critici care acorda prioritate criteriului artistic. Au rămas semnele adeziunii, laudele ce confirmă colaborarea, alături de studii critice contemporane comunismului care sancționau îndepărtarea de exigențele artistice. Studiile critice postdecembriste îi recunosc meritul de a fi fost martorul apocalipsului lumii cosmopolite interbelice, pe care l-a înregistrat pentru a rămâne dovadă urmașilor, de a fi surprins devorarea întregii lumi, inclusiv a universului artistic de către comunism. Este salvat azi de la critica radicală prin faptul că a fost privit cu suspiciune de comuniști, care credeau că adeziunea sa nu ar fi fost deplină, aspecte ale creației sale înregistrând alunecări de la realism-socialist la parabolă, adăugându-se aceluși gen literar nou, „necunoscut înainte”, numit de Nicolae Manolescu „organism amfibiu”<sup>887</sup>.

---

<sup>884</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, 2008, Pitești, p. 987.

<sup>885</sup> Ibidem, p. 989.

<sup>886</sup> Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Vol. I, Editura Semne, București, 2009, p. 942.

<sup>887</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, 2008, Pitești, p. 891.

## BIBLIOGRAFIE

### STUDII, TEORIE ȘI CRITICĂ LITERARĂ

- Achim, George, *Iluzia ipostaziată. Utopie și distopie în cultura română*, Editura LIMES, Cluj-Napoca, 2002.
- András, Sütö, *Dialectica poieticilor teatrale în sfera creației scenice*, Princeps Edit, Iași, 2007.
- Andreescu, Margareta, *Teatrul proletar din România*, Editura Meridiane, București, 1977.
- Barbu, Nicolae, *Momente din istoria teatrului românesc*, Editura Eminescu, București, 1977.
- Bălan, Ștefan; Ivașcu, George; Murgulescu, Ilie, *Momente ale revoluției culturale din România*, Editura Științifică, București, 1964.
- Bălăcioiu-Lovinescu, Ecaterina, *Scrisori către Monica*, Editura Humanitas, București, 2016.
- Banuș, Maria, *Ziua cea mare*, Editura Minerva, București, 1978.
- Baranga, Aurel, *Iarbă rea*, Editura de Stat, București, 1949.
- Baranga, Aurel, Moraru, Nicolae, *Pentru fericirea poporului*, București, 1951.
- Bărbuță, Margareta, *Demnitatea teatrului*, Editura Eminescu, București, 1984.
- Berlogea, Ileana, *Teatrul românesc. Teatrul universal. Confluente*, Editura Junimea, Iași, 1983.
- Boia, Lucian, *Mitologia științifică a comunismului*, Editura Humanitas, București, 2011.
- Călin, Vera, *Alegoria și esențele. Structuri alegorice în literatura veche și nouă*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969.
- Cătănuș, Dan, *Intelectuali români în arhivele Comunismului*, Editura Nemira, București, 2006.
- Ceuca, Justin, *Aventura dramei românești*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2005.
- Ceuca, Justin, *Evoluția formelor dramatice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.
- Ceuca, Justin, *Teatrolgia românească interbelică*, Editura Minerva, București, 1990.
- Cernat, Paul; Manolescu, Ion ; Mitchievici, Angelo ; Stanomir, Ioan, *Explorări în comunismul românesc*, Editura Polirom, Iași, 2004.
- Chișu, Lucian; Hanganu, Laurențiu, *Literatura în totalitarism. Perioada 1945-1965 în literatura română*, Editura PRINTECH, București, 2008.
- Corobca, Liliana, *Controlul cărții. Cenzura literaturii în regimul comunist din România*, Editura Cartea Românească, București, 2014.
- Crohmălniceanu, Ovid S., *Noi talente în dramaturgie*, în *Cronici literare (1954-1956)*, București, 1957.
- Diaconescu, Romulus, *Dramaturgi români contemporani*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1983.
- Diaconescu, Romulus, *Condiția umană în dramaturgia postbelică*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2001.

- Dimitriu, Eugen, *Lovineștii*, Editura Spiru Haret, Iași, 2001.
- Dimitrie, Eugen, *Lumini fâlticenene*”, vol. I, Editura Grup Mușatinii, Suceava, 2010.
- Dimitriu, Eugen, *Orașul muzelor*, Editura „Bucovina istorică”, Suceava, 2002.
- Holban, Anton, *Opere. II, Teatru. Note de călătorie. Comentarii critice*, Editura Fundației Naționale univers enciclopedic pentru știință și artă, București, 2005.
- Jelea, Doina, *Această dragoste care ne leagă. Reconstituirea unui asasinat*, Editura Humanitas, București, 1998.
- Lăzărescu, Gheorghe, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, Editura Minerva, București, 1983.
- Lefter, Ion Bogdan, *Anii '60-'90. Critica literară*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.
- Malița, Liviu, *Teatrul românesc sub cenzura comunistă*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009.
- Nițescu, M., *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*, Editura Humanitas, București, 1995.
- Pleșu, Andrei; Liiceanu, Gabriel; Patapievici, Horia-Roman, *O idee care ne sucește mințile*, Editura Humanitas, București, 2014.
- Lovinescu, Eugen, *Memorii. Aqua forte*, Editura Minerva, București, 1998.
- Lovinescu, Eugen, *Sburătorul. Agente literare*, vol. I, II, III, IV, V, Editura C.N.I. „CORESI” S.A., București, 2001.
- Lovinescu, Monica, *O istorie a literaturii române pe unde scurte (1960-2000)*, Editura Humanitas, București, 2014.
- Marx, Karl, Engels, Friedrich, *Manifestul Partidului Comunist*, Editura de Stat pentru Literatură politică, București, 1954.
- Milea, Doinița, *Spațiul cultural și forme literare în secolul al XX-lea. Reconfigurări*, Editura Didactică și Pedagogică R. A., București, 2005.
- Petrescu, Camil, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1959.
- Piru, Alexandru, *Varia*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1972.
- Piru, Alexandru, *Varia*, vol. II, Editura Eminescu, București, 1973.
- Platon, *Dialoguri*, Editura Antet, XX PRESS, București, 2013.
- Platon, *Republica*, Editura Antet Revolution, București, 2010.
- Popa, Victor, Ion, *Scrieri despre teatru*, Editura Meridiane, București, 1969.
- Popescu, Marian, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, Editura UNITEXT, București, 2004.
- Ricoeur, Paul, *De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică*, II, Editura Echinoc, Cluj, 1999.
- Sartre, Jean-Paul, *Greața*, Editura Univers, București, 1990.
- Sartre, Jean-Paul, *Les Mots*, Gallimard/Blanche, pp. 209-210 în *Greața*, Sartre, Jean-Paul, Editura Univers, București, 1990.



Sartre, Jean-Paul, *Muștele, Cu ușile închise, Morți fără îngropăciune, Diavolul și bunul Dumnezeu, Sechestrații din Altona*, Editura Rao International Publishing Company, București, 1998.

Sartre, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un Humanisme*, Les Éditions Nagel, 7, R. de Savoie, Paris-VI, 1946.

Sasu, Aurel; Vartic, Mariana, *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, Editura Minerva, București, 1996.

Sebastian, Mihail, *Întâlniri cu teatrul*, Editura Meridiane, București, 1969.

Simion, Eugen, *Eugen Lovinescu. Scepticul mântuit*, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2016.

Simuț, Ion, *Literaturile române postbelice*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017.

Stino, George Aurel, *Grădina Liniștii*, Editura Junimea, Bacău, 1974.

Tismăneanu, Vladimir, *Mizeria utopiei. Criza ideologiei marxiste în Europa Răsăriteană*, Editura Polirom, Iași, 1997.

Tismăneanu, Vladimir, *Despre comunism. Destinul unei religii politice*, Editura Humanitas, București, 2011.

Tonitza-Iordache, Michaela; Banu, George, *Arta teatrului*, Editura Nemira, București, 2004.

Zamfirescu, Ion, *Drama istorică universală și națională*, Editura Eminescu, București, 1976.

Zamfirescu-Mihail, George, *Mărturii în contemporaneitate*, Editura Fundația pentru literatură și artă, 1938.

Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007.

## **STUDII ȘI ARTICOLE ÎN PERIODICE**

Artagea (Solomon), Centa Mariana, *Hanul de la răscruce The parable of a closed universe*, în *The challenges of communication. Contexts and strategies in the world of globalism*, Boldea, Iulian; Sigmirean, Cornel; Buda, Dumitru-Mircea, Arhipelag XXI, Press, 2018, Tg. Mureș.

Artagea (Solomon), Centa Mariana, *Horia Lovinescu - omagiat în comunism, reevaluat est-etic în contemporaneitatea postdecembristă*, "ANDREI GRIGOR" International Colloquia Central and south-eastern european literature. Interdisciplinary approaches, 2-3 iunie 2018.

Artagea (Solomon), Centa Mariana, Horia Lovinescu: „*Lumina de la Ulmi*”, un debut convențional, *Journal of Roumanian Literary studies*, Issues no. 16/2019, *International Romanian Humanities Journal*, Published by Arhipelag XXI PRESS, Târgu Mureș.

Artagea (Solomon), Centa Mariana, *Schimbarea de perspectivă în dramaturgia postbelică sub presiunea comunistă* în *Communication interculturelle et littérature*, Nr. 1 (25)/2018, vol. I, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, Antofi, Simona; Ifrim, Nicileta; Gălățanu, Daniel; Botezatu, Elena.

Artagea (Solomon), Centa Mariana, *The forceful conversion of the theatre people during the communism* în *Mediating Globalisation: Identities in dialogues*, Arhipelag XXI Press, 2018, Tg. Mureș, Boldea, Iulian; Buda, Dumitru-Mircea; Sigmirean, Cornel.

*Acordarea Premiului de Stat al republicii Populare Române pentru lucrările deosebit de valoroase din domeniul literaturii și artei, științei și invențiilor realizate în anul 1955*, în *România liberă*, Anul XV, nr. 3868, 16 martie 1957.

*Acordarea Premiului de Stat al R.P.R. pentru lucrările deosebit de valoroase realizate în anul 1953 în România liberă*, anul XII, nr. 3145, 13 noiembrie 1954.

Arion, George, *Un an admirabil pentru teatrul românesc*, *Flacăra*, anul XXVIII (1281), 9 august, 1979.

Baciu, C., *Lumina de la Ulmi*, în *Flacăra*, nr. 5 (30), 1 martie, 1954.

Bartfeld, L., *Se tipăresc și multe cărți de valoare scăzută*, în *Contemporanul*, Nr. 19 (501), vineri 11 mai 1956.

Bădescu, Aurel, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* în *Contemporanul*, nr. 41, (1718), 12 octombrie 1979.

Bălan, Ion Dodu, *Teatrul lui Horia Lovinescu*, în *România liberă*, nr. 8944/1973. Reprodus în *Artă și ideal*, București, Editura Eminescu, 1975.

Băleanu, Andrei, *Horia Lovinescu: Lumina de la Ulmi în Scânteia tinereții*, Anul X, Seria a II-a, nr. 1534, 1954.

Băleanu, Andrei, *În căutarea fericirii (Surorile Boga de Horia Lovinescu la Teatrul Național București) în Scânteia*, anul XXIX, nr. 4615, 30 august 1959.

Bărbuță, Margareta, *O glumă cu implicații serioase în Teatrul*, nr. 6 (anul XIII), iunie 1968.

Bărbuță, Margareta, *Pe marginea spectacolului Paradisul la teatrul „Nottara”. Horia Lovinescu și tentația universalității* în *Contemporanul*, nr. 5 (1420), 25 ianuarie 1974.

Borbély, Ștefan, *McCarthysmul*, în *Caietele Echinox*, vol. 4, 2003, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

Buzilă, Boris, *Interviul nostru cu scriitorul Horia Lovinescu în România liberă*, nr. 6432, 20 iunie 1965.

Carandino, N., *O casă onorabilă* în *Gazeta literară*, XV, nr. 20 (811), 16 mai 1968.

Cristea, Valeriu, *Marele cutremur al oamenilor*, în *Caiete Critice*, ian. 1 (38)/1991.

Căliman, Călin, *Cu Horia Lovinescu, despre noua stagiune la Teatrul „C. I. Nottara”*, în *Teatrul*, nr. 9, septembrie 1964.

Corbea, Ileana, *Cu Horia Lovinescu din nou în Arcadia*, în *Astra*, mai 1972.

Costin, Sebastian, *Debut de stagiune la Pitești* în *Scânteia*, 1968, anul XXIV, nr. 6049, 31 octombrie 1968.

Cristescu, Maria-Luiza, *Cu Horia Lovinescu*, în *Amfiteatru*, anul II, nr. 18, iunie 1967.

Crohmălniceanu, Ovid S., *Între parabolă și descripție realistă în România literară*, Anul XXV, nr. 11, 2-8 aprilie 1992.

*Cum e „promovată” dramaturgia originală pe scenele Teatrului Național din București în România liberă*, anul XI – nr. 2609, 20 februarie 1953.

Damian, S., *Laude* în *Gazeta literară*, Anul IV, nr. 12, 21 martie 1957.

Davidoglu, Mihail, *Pe drumul unei dramaturgii realist socialiste*, în *România liberă*, anul XI – nr. 2583, 21 ianuarie 1953.

Dan Deșliu, *Lumina de la Ulmi - piesă de Horia Lovinescu*, în *Scânteia*, 30 mai 1954.

*De vorbă cu Horia Lovinescu* în *Gazeta literară*, anul XI, nr. 49, 6 decembrie 1962.

Dimiseanu, G., *Horia Lovinescu – Teatru* în *Gazeta literară*, anul X, nr. 43 (502), 24 octombrie 1963.

- Fianu, Andriana, *De vorbă cu Horia Lovinescu în Scânteia tineretului*, seria II, anul XX, nr. 4662, 15 mai 1964.
- Gană, George, *Câteva cuvinte despre Surorile Boga în Gazeta literară*, anul VII, NR. 1 (303), 1 ianuarie 1960.
- Georgescu, Paul, *Horia Lovinescu: Teatru*, în *România Liberă*, Anul XXI, Nr. 5901, 6 Oct. 1963, p. 2, în *Bibliografia Literară Română Ilustrată, 1944-1970*, Editura Eminescu, București, 1971.
- Iacob, Andreea, *Mijloacele de manipulare în masa și cenzura gândirii*, în *Caietele Echinox*, vol. 4, 2003, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
- Ichim, Florica, *Eficiența formativă a teatrului. Convorbire cu dramaturgul Horia Lovinescu, directorul teatrului „Nottara”*, în *România liberă*, 18 iulie 1979.
- Interviu cu Horia Lovinescu în Luceafărul*, anul VII, nr. 24 (157), 21 noiembrie 1964.
- Iosif, Mira, *Teatrul Național „I. L. Caragiale”*, *Surorile Boga* de Horia Lovinescu în *Teatrul*, anul XVI, nr. 10, octombrie 1971.
- Împotriva tonului apologetic în critica literară și artistică în Scânteia*, anul XXIX, nr. 4635, 23 septembrie 1959.
- În librării în Contemporanul*, nr. 12 (1271), 19 martie 1971.
- Kivu, Dinu, *Criterii și perspective în Contemporanul*, nr. 45 (1202), 17 noiembrie 1969.
- Kivu, Dinu, *Fidel mie însumi*, în *Contemporanul*, nr. 45, 6 noiembrie, 1970.
- M., N.C, *Premiera de mâine în Contemporanul*, nr. 47, 24 noiembrie 1967.
- Manolescu, Nicolae, *Horia Lovinescu între teză și realism dramatic*, în *Luceafărul*, XI, nr. 37 (333), 14 septembrie 1968, p. 7, în *Țeposu*, Radu G., Horia Lovinescu, Editura Eminescu, București, 1983.
- Marin, Petre, *Citadela sfărâmată în Viața românească*, septembrie 1955, anul VIII.
- Măciucă, Constantin, *In memoriam Horia Lovinescu*, în *Teatrul*, nr. 9, septembrie 1983.
- Micu, Dumitru, *Dezvoltarea dramaturgiei noastre în ultimele două decenii în Viața românească*, anul XVII, nr. 7, iulie, 1964.
- Mirodan, Al., *Cronică dramatică*, în *Gazeta literară*, 26 mai 1955.
- Mîndra, Vicu, *Insemnări despre teatrul lui Horia Lovinescu în Viața românească*, anul XVII, nr. 1, ian. 1964, *Bibliografia Literară Română Ilustrată 1944-1970*, Editura Eminescu, București, 1971.
- Narti, Ana Maria, *Teatrul cu punțile reconstruite în Teatrul*, numărul 2, 1964.
- Nistor, Oana, *Oameni de seamă pe meleagurile Fălticenilor*, în *Ziarul Lumina*, 22 iunie 2009.
- Palade, Rodica, *Casa Lovinescu*, în *Revista 22*, 13.04.2004.
- Plenara Comitetului Uniunii Scriitorilor în Gazeta literară*, anul VII, nr. 15 (317), 7 aprilie 1960.
- Pop, Sânziana, *De vorbă cu dramaturgul Horia Lovinescu*, în *Luceafărul*, anul X, nr. 8, 25 februarie 1967.
- Popescu, Radu, *O casă onorabilă în România liberă*, XXVI, nr. 7324, 9 mai 1968.
- Popescu, Radu, *Teatrul „C.I. Nottara”, Petru Rareș de Horia Lovinescu în România liberă*, anul XXV, nr. 7004, 25 aprilie 1967.

- Popovici, Al., *Surorile Boga de Horia Lovinescu în Scânteia tineretului*, anul XV, seria II-a, nr. 3283, 3 decembrie 1959.
- Popovici, Ileana, *Petru Rareș la Teatrul „C. I. Nottara”* în *Teatrul*, anul XII, nr. 6, 1967.
- Prahoveanul, Timotei, *Portrete în lumină: Un cărturar și o pioasă doamnă*, în *Ziarul Lumina*, 6 iunie 2007.
- Primele Bătălii, primele victorii în Flacăra*, Nr.2, ianuarie, 1953.
- Rață-Dumitru, Nicolae, *Parabola în Limbă și literatură*, București, vol. III-IV, 2002.
- Runcan, Miruna, *Teatrul față cu cenzura*, în *Caietele Echinox*, vol. 4, 2003, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
- Săraru, Dinu, *Omul care și-a pierdut omenia în Luceafărul*, anul VIII, nr. 23, 23 octombrie 1965.
- Săraru, Dinu, *O casă onorabilă în Luceafărul*, anul XI, nr. 19 (315), 11 mai 1968.
- Scriitorii din R.P.R. salută Congresul* în *Gazeta literară*, anul VI, nr. 21 (271), 21 mai 1959.
- Silvestru, Valentin, *Dovada personalității unui scriitor se află în cele două-trei motive esențiale care îl interesează*, în *România literară*, 28 octombrie 1982.
- Silvestru, Valentin, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă în România literară*, XII, nr. 23, 7 iunie 1979.
- Silvestru, Valentin, *Teatrul prezentului - prezența teatrului*, în *Contemporanul*, nr. 15, 9 apr. 1965.
- Silvestru, Valentin, *Teatrul prezentului – prezența teatrului*, în *Contemporanul*, 9 aprilie 1965.
- Viața Românească, *Primul Congres al Scriitorilor din R.P.R.*, 1956, iulie, nr. 7, anul IX.
- Silvestru, Valentin, *Cu Horia Lovinescu despre călătoria București-Stockholm-Paris*, în *Contemporanul*, nr. 5, 29 ian. 1965.
- Silvestru, Valentin, *Orientări în dramaturgia noastră actuală în Viața românească*, mai 1957, anul X.
- Simion, Eugen, *Cunoașterea omului la limită*, în *Caiete Critice*, ian. 1 (38)/1991.
- Sîrbu, Ion D., *Horia Lovinescu: Hanul de la răscruce* în *Tânărul scriitor*, anul VI, nr. 4, aprilie 1957.
- Stancu, Natalia, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă. Teatrul „C. I. Nottara”* în *Scânteia*, anul XLIX, nr. 11536, 26 septembrie 1979.
- Stancu, Natalia, *Cronică dramatică. Paradisul de Horia Lovinescu la Teatrul „C. I. Nottara”* în *Scânteia*, anul XLIII, nr. 9768, 01 februarie 1974.
- Stancu-Atanasiu, Natalia, *Cronică teatrală. Noaptea umbrelor de Horia Lovinescu* în *Scânteia*, anul XLIX, nr. 11910, 5 decembrie 1980.
- Stanomir, Ioan, *Rătăcirile tânărului Lovinescu*, în *Observator Cultural*, nr. 53, 27.02.-05.03, 2001.
- Sturdza-Bulandra, Lucia, *Eroul comunist în creația mea. Roluri de neuitat*, în *Gazeta Literară*, anul VII, nr. 26, 23 iunie 1960.
- Șelmaru, Traian, *Citadela sfărâmată de Horia Lovinescu*, în *Scânteia*, anul XXIV, nr. 3309, 14 iunie 1955.
- Ștefănescu, Alex, *La o nouă lectură. Horia Lovinescu în România literară*, 2004.
- Ștefănescu, Gh., *Literatura – în pas cu viața poporului* în *Scânteia*, anul XXIX, nr. 4811, 17 aprilie 1960.

Teatrul, *Congresului scriitorilor din R. P. R.*, nr. 2 (anul I), august 1956.

Tertulian, N., *Spirit apologetic sau spirit științific în critica literară?* în *Viața românească*, octombrie 1959, anul XII.

Tutungiu, Paul, *O convorbire cu Horia Lovinescu* în *Teatrul*, anul XXVI, nr. 1, ian. 1981.

Z., T., *Cu Horia Lovinescu despre Umanismul nou în dramaturgie*, în *Teatrul*, nr. 6, iunie 1964.

*Un moment al dramaturgiei în Contemporanul*, anul 1969, nr. 42 (1199), 17 octombrie 1969.

Ungheanu, M., *Petru Rareș în Scânteia tineretului*, anul XXIII, nr. 5560, 5 aprilie 1967.

Ursu, G., *Folticeni literari*, în *Cuget clar (Noul Sămănător)*, București, 14 mart.1940, anul IV, nr. 36.

Vlad, Ion, *Horia Lovinescu*, în *Tribuna*, II, nr. 28(75), 12 iulie, 1958.

Z., T., *Cu Horia Lovinescu despre umanismul nou în dramaturgie* în *Teatrul*, anul IX, nr. 6, iunie, 1964.

## **DICȚIONARE, ISTORII LITERARE ȘI ANTOLOGII.**

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1985.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. I, II, III, Editura Artemis, București, 1993.

Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. III, Editura Minerva, București, 1975.

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

*Enciclopedia de filosofie și științe umane*, (L'Enciclopedia della Filosofia e delle Scienze Umane), 1996, Istituto Geografico De Agostini S. p. A., Novara, Editura ALL EDUCATIONAL, București, 2004.

Ghițulescu, Mircea, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane (1944-1984)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984.

Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane 1900-1937*, Editura Minerva, București, 1975.

Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, Editura Aula, București, 2001.

Oprea, Ioan; Pamfil, Carmen-Gabriela; Radu, Rodica; Zăstroiu, Victoria, *Noul dicționar universal al limbii române*, Editura Litera Internațional, București, 2006.

Popa, Marian, *Dicționar de literatură română contemporană*, Editura Albatros, București, 1971.

Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Vol. I, Editura Semne, București, 2009.

Râpeanu, Valeriu, *Dramaturgie română contemporană*, Editura Tineretului, București, 1967.

Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române*, vol. 4, Editura Porto-Franco, Galați, 1997.

Sasu, Aurel, *Dicționarul biografic al literaturii române*, (A-L), Editura Paralela 45, Pitești, 2006.

Simion, Eugen, *Dicționarul General Al Literaturii Române*, Editura Univers Enciclopedic, (Vol. IV), București, 2005.

Simion, Eugen (coordonator), *Cronologia vieții literare românești*, perioada postbelică, I, 1944-1945, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2010.

Simion, Eugen (coordonator), *Cronologia vieții literare românești*, perioada postbelică, II, 1946-1947, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2010.

Simion, Eugen (coordonator), *Cronologia vieții literare românești*, perioada postbelică, III, 1948, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2010.

Simion, Eugen (coordonator), *Cronologia vieții literare românești*, perioada postbelică, IV, 1949-1950, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2011.

Simion, Eugen (coordonator), *Cronologia vieții literare românești*, perioada postbelică, V, 1951-1953, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2011.

Simion, Eugen (coordonator), *Cronologia vieții literare românești*, perioada postbelică, VI, 1954-1955, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2011.

Simion, Eugen (coordonator), *Cronologia vieții literare românești*, perioada postbelică, VII, 1956-1957, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2011.

Simion, Eugen (coordonator), *Cronologia vieții literare românești*, perioada postbelică, VIII, 1958-1959, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2011.

Simion, Eugen (coordonator), *Cronologia vieții literare românești*, perioada postbelică, IX, 1960-1962, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2012.

Simion, Eugen (coordonator), *Cronologia vieții literare românești*, perioada postbelică, X, 1963-1964, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2012.

Ștefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Mașina de scris, București, 2005.

Ubersfeld, Anne, *Termeni cheie ai analizei teatrului*, Institutul European, Iași, 1999.

Zaciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel, *Dicționarul Scriitorilor Români*, vol. II (D-L) Editura Fundației Culturale Române, București, 1998.

#### **STUDII ȘI ARTICOLE TEORETICE ON-LINE**

Albala, Radu, *Teatrul „C.I.Nottara”, Paradisul de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XIX, nr. 1, ianuarie 1974, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1974/Nr.1.anul.XIX.ianuarie.1974/imagepages/11609.1974.01.pag030-pag031.html>.

*Biserica Sfinții Voievozi-Grădini din Fălticeni*,

[https://ro.wikipedia.org/wiki/Biserica\\_Sfin%C8%9Bii\\_Voievozi\\_-\\_Gr%C4%83dini\\_din\\_F%C4%83lticeni](https://ro.wikipedia.org/wiki/Biserica_Sfin%C8%9Bii_Voievozi_-_Gr%C4%83dini_din_F%C4%83lticeni)

Boiangiu, Magdalena, *Teatrul Municipal din Ploiești. Moartea unui artist de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XXX, nr. 11-12, noiembrie-decembrie 1985, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1985/Nr.11-12.anul.XXX.noiembrie-decembrie.1985/originalimages/19146.1985.11-12.pag094-pag095.jpg>

Călinescu, Alexandru, *Piesă românească în noi versiuni scenice. Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XXV, nr. 6, iunie 1980,

<http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1980/Nr.6.anul.XXV.iunie.1980/originalimages/15692.1980.06.pag030-pag031.jpg>

Chițan, Simona, *Povestea casei lui Eugen Lovinescu din Bulevardul Kogălniceanu. Scrisorile emoționante ale soției sale, arestată de comuniști în acest apartament*, în *Cultura*, 11.02.2018, [https://adevarul.ro/cultura/carti/povestea-casei-eugen-lovinescu-bulevardul-kogalniceanu-scrisorile-emotionante-sotiei-sale-arestata-comunisti-apartament-1\\_5a7fe32fdf520](https://adevarul.ro/cultura/carti/povestea-casei-eugen-lovinescu-bulevardul-kogalniceanu-scrisorile-emotionante-sotiei-sale-arestata-comunisti-apartament-1_5a7fe32fdf520)

Cîntec, Oltița, *Teatrul românesc postbelic, sub controlul ideologiei comuniste*, *Colloquium politicum*, An. I, nr. 1, ianuarie-iunie 2010, [http://www.bcut.ro/dyn\\_doc/revista/colpol1.site/colpol1.p.61-80.Cantec.pdf](http://www.bcut.ro/dyn_doc/revista/colpol1.site/colpol1.p.61-80.Cantec.pdf).

Constantiniu, Cristina, *Noi piese românești - Ultima cursă de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XIX, nr. 12, decembrie 1974, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1974/Nr.12.anul.XIX.decembrie.1974/imagepages/12188.1974.12.pag024-pag025.html>

Coroiu, Irina, *Între teatru și film în Teatrul*, anul XXXIII, nr. 9, septembrie 1988, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1988/Nr.9.anul.XXXIII.septembrie.1988/imagepages/image39.html>

Cristescu, Daniela, *Un succes al dramaturgiei românești în lume - Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de Horia Lovinescu în R.P. Polonă în Teatrul*, anul XXXI, ianuarie 1986, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1986/Nr.1.anul.XXXI.ianuarie.1986/originalimages/19238.1986.01.pag076-pag077.jpg>

Crișan, Mihai, *Institutul de Teatru „Szentgyörgy Istvan”, Ultima cursă de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XXIII, nr. 5, 1978, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1978/Nr.5.anul.XXIII.mai.1978/imagepages/14351.1978.05.pag020-pag021.html>

Ducea, Valeria, *Sângele Patima fără sfârșit) de Horia Lovinescu (Teatrul Dramatic din Galați) în Teatrul*, anul XXII, nr. 6, iunie 1977, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1977/Nr.6.anul.XXII.iunie.1977/imagepages/13783.1977.06.pag050-pag051.html>

Ducea, Valeria, *Piesă românească în premieră, Teatrul Național din București, Autobiografie de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XXIII, nr. 3, martie 1978,

<http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1978/Nr.3.anul.XXIII.martie.1978/imagepages/14256.1978.03.pag042-pag043.html>

Epingeac, Alina, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă în Yorick.ro*, 10.02.2015, <https://yorick.ro/jocul-vietii-si-al-mortii-in-desertul-comediei/>

*Fălticeni*, <https://ro.wikipedia.org/wiki/F%C4%83lticeni>

Georgescu, Alice, *Teatrul de Stat din Timișoara, Jocul vieții și al morții în paradisul de cenușă de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XXIV, nr. 11, noiembrie 1979, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1979/Nr.11.anul.XXIV.noiembrie.1979/imagepages/15319.1979.11.pag058-pag059.html>

<https://www.europafm.ro/horatiu-malaele-in-premiera-jocul-vietii-si-al-mortii-de-horia-lovinescu-audio/>

Ioniță, Bianca, *Portret: Monica Lovinescu, Adevăratul curaj e cel fără speranță*, 19.11.2015, Radio România, Agenția de presă, <http://www.rador.ro/2015/11/19/portret-monica-lovinescu-adevaratul-curaj-este-cel-fara-speranta/>

Iordache, Antoaneta, *Petru Rareș de Horia Lovinescu la Teatrul de Stat „Valea Jiului” din Petroșani în Teatrul*, anul XXIV, nr. 3. Martie 1979,

<http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1979/Nr.3.anul.XXIV.martie.1979/imagepages/14890.1979.03.pag038-pag039.html>

Iosif, Mira, *Teatrul Dramatic din Brașov, Citadela sfârâmată de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XXIV, nr. 5, mai 1979,

<http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1979/Nr.5.anul.XXIV.mai.1979/originalimages/14996.1979.05.pag038-pag039.jpg>

Iosif, Mira, *Piesă românească în premieră absolută. Teatrul „Nottara” - Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XXIV, nr. 7-8, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1979/Nr.7-8.anul.XXIV.iulie-august.1979/imagepages/15140.1979.07-08.pag114-pag115.html>

Iosif, Mira, *Karamazovii de Horia Lovinescu și Dan Micu după Dostoievski. Teatrul „Nottara” în Teatrul*, anul XXVIII, nr. 6, iunie 1983, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1983/Nr.6.anul.XXVIII.iunie.1983/originalimages/17604.1983.06.pag034-pag035.jpg>

Kivu, Dinu, *Piesă românească în premieră absolută, Teatrul „Nottara”, Noaptea umbrelor de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XXV, nr. 12, decembrie 1980, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1980/Nr.12.anul.XXV.decembrie.1980/imagepages/16005.1980.12.pag030-pag031.html>

Lovinescu, Horia, *Noaptea cea mai lungă în Teatrul*, nr. 2, februarie 1964, p. 41, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1964/Nr.2.anul.IX.februarie.1964/originalimages/04977.1964.02.pag040-pag041.jpg>

Lovinescu, Horia, *Fișă la versiunea teatrală românească a Fraților Karamazov în Teatrul*, anul XXVII, nr. 3, martie 1982, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1982/Nr.3.anul.XXVII.martie.1982/originalimages/16796.1982.03.pag016-pag017.jpg>

Matei, Liliana, *Comemorare Horia Lovinescu la Cafeneaua lui Repi în Ziarul Metropolis*, 31 ianuarie 2019, <https://www.ziarulmetropolis.ro/comemorare-horia-lovinescu-la-cafeneaua-lui-repi/>

Măciucă, Constantin, *Piesă românească în noi versiuni scenice. Teatrul Nottara, Citadela sfârâmată de Horia Lovinescu în Teatrul*, anul XXIX, nr. 5, mai 1984, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1984/Nr.5.anul.XXIX.mai.1984/originalimages/18182.1984.05.pag050-pag051.jpg>

Mihai, Andrei, *Moartea unui artist, de Horia Lovinescu, la Teatrul Cub în Ziarul de Iași*, 03.01.2018 în <https://www.ziaruldeiasi.ro/stiri/a-moartea-unui-artista-de-lovinescu-la-teatrul-cub--178887.html>



Mitican, Ion, *Ieșeancă pictată pe zidurile Panthéonului din Paris*, în *Ziarul Lumina*, 04 sept. 2007, <https://ziarullumina.ro/documentar/ieseanca-pictata-pe-zidurile-pantheonului-din-paris-65385.html>

Moldovan, Liliana, *Teatrul Național din Craiova, Omul care... de Horia Lovinescu* în *Teatrul*, nr. 10, anul XVI, octombrie 1971, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1971/Nr.10.anul.XVI.octombrie.1971/originalimages/10167.1971.10.pag054-pag055.jpg>

Morariu, Mircea, *Abisurile lovinesciene și enigmele posterității lor critice*, 07. 05. 2019, <https://adevarul.ro/cultura/carti/abisurile-lovinesciene-enigmele-posteritatii-lorcritice>

Teatrul „Nottara”, <https://new.nottara.ro/?act=nott&p=16&sp=75#sel>

Munteanu, Virgil, *Patima fără sfârșit de Horia Lovinescu* în *Teatrul*, anul XXII, nr. 3, martie 1977, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1977/Nr.3.anul.XXII.martie.1977/imagepages/13618.1977.03.pag038-pag039.html>

Munteanu, Virgil, *Piesă românească în premieră. Teatrul Național din Cluj-Napoca. O Autobiografie de Horia Lovinescu* în *Teatrul*, anul XXII, nr. 10, octombrie 1977, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1977/Nr.10.anul.XXII.octombrie.1977/originalimages/13992.1977.10.pag044-pag045.jpg>

Papp, Doina, *Horia Lovinescu și avatarurile cenzurii* în *Revista 22*, 14.11.2017, <https://revista22.ro/cultura/horia-lovinescu-i-avatarurile-cenzurii>

Paraschivescu, C., *Teatrul Dramatic „Bacovia” din Bacău, Omul care...* în *Teatrul*, anul XVII, nr. 2, februarie 1972, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1972/Nr.2.anul.XVII.februarie.1972/imagepages/10389.1972.02.pag050-pag051.html>

P., I., *Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, Petru Rareș de Horia Lovinescu* în *Teatrul*, anul XIX, nr. 1, ianuarie 1974, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1974/Nr.1.anul.XIX.ianuarie.1974/imagepages/11612.1974.01.pag036-pag037.html>

*Personalități fălticenene*, în *Cronica de Fălticeni*, 14 mai 2016, <https://www.cronicadefalticeni.ro/personalitati-falticene-vasile-lovinescu/>

Popovici, Ileana, *Și eu am fost în Arcadia de Horia Lovinescu* în *Teatrul*, nr. 2 (anul XVI), februarie 1971, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1971/Nr.2.anul.XVI.februarie.1971/imagepages/image9.html>

Popovici, Ileana, *Omul care..., de Horia Lovinescu la Teatrul „C. I. Nottara” și la Teatrul din Ploiești* în *Teatrul*, anul XVI, nr. 5, 1971, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1971/Nr.5.anul.XVI.mai.1971/imagepages/image28.html>

Prahoveanul, Timotei, *Portrete în lumină: Un cărturar și o pioasă doamnă*, în *Ziarul Lumina*, 6 iunie 2007, <https://ziarullumina.ro/repere-si-idei/portrete-in-lumina-un-carturar-si-o-pioasa-doamna-67541.html>

Prahoveanul, Timotei, *Aristocrația spiritului*, în *Ziarul Lumina*, 15 iul. 2010, <https://ziarullumina.ro/repere-si-idei/aristocratia-spiritului-25839.html>

Radu-Maria, Constantin, *Premieră absolută. Teatrul „Nottara”*, Karamazovii - dramatizare de Horia Lovinescu în *Teatrul*, anul XXVI, nr. 11, 1981, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1981/Nr.11.anul.XXVI.noiembrie.1981/originalimages/16595.1981.11.pag030-pag031.jpg>

Robescu, Marius, *Premieră absolută. Teatrul „Bulandra”*. Orașul viitorului de Horia Lovinescu în *Teatrul*, anul XXVI, nr. 5, mai 1981, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1981/Nr.5.anul.XXVI.mai.1981/imagepages/16300.1981.05.pag058-pag059.html>

Saiu, Florian, *Horia, comunistul familiei Lovinescu – povestea celui mai important dramaturg al epocii roșii*, 4 septembrie 2018, <https://evz.ro/horia-comunistul-familiei-lovinescu.html/2?v=347635>

Serafim, Alin Ștefănuț, *The creator's drama in Horia Lovinescu's perspective. Moartea unui artist* în *Journal of romanian literary studies*, Issue no. 8/2016., <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A23185/pdf>

Stanca, Dan, *Teatrul de idei al lui Horia Lovinescu* în *Ziarul Lumina*, septembrie 2013, <https://ziarullumina.ro/educatie-si-cultura/cultura/teatrul-de-idei-al-lui-horia-lovinescu-83815.html>

Stanomir, Ioan, *Karamazovii - Horia Lovinescu și demonii săi* în *Lapunkt*, iunie 2016, <https://www.lapunkt.ro/2013/06/karamazovii-horia-lovinescu-si-demonii-sai/>

Ștefănescu, Alex, *La o nouă lectură, Horia Lovinescu în România literară*, 2004, nr. 14., [http://arhiva.romlit.ro/index.pl/arhiva\\_2004\\_ro?op=aartlist&aid=47&year=all&pn=50](http://arhiva.romlit.ro/index.pl/arhiva_2004_ro?op=aartlist&aid=47&year=all&pn=50)

*35 de ani de la moartea dramaturgului Horia Lovinescu*, 16.09.2018, <https://www.agerpres.ro/documentare/2018/09/16/documentar-35-de-ani-de-la-moartea-dramaturgului-horia-lovinescu-->

Țintea, Julieta, *Pas la pas prin teatre. Rigoare fără altitudine* în *Teatrul*, anul XXXIII, nr. 7, iulie 1988, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1988/Nr.7.anul.XXXIII.iulie.1988/originalimages/20814.1988.07.pag078-pag079.jpg>

Vasile, Cristian, *Politică și teatrul: cazul Horia Lovinescu* în *Lapunkt*, martie 2013, <https://www.lapunkt.ro/2013/03/politica-si-teatru-cazul-horia-lovinescu/>

Zăinescu, Eugenia Mihalcea Florina, *Casa criticului „sfâșiată” în două de comuniști*, în *jurnalul.ro*, 23 iulie 2009, <https://jurnalul.antena3.ro/campaniile-jurnalul/redescoperirea-romaniei/casa-criticului-sfasiata-in-doua-de-comunisti-515474.html>

## **STUDII ȘI ARTICOLE DESPRE HORIA LOVINESCU, ÎN VOLUM. MONOGRAFII.**

Stancu, Natalia, *Horia Lovinescu*, Editura Dacia, București, 1985.

Ștefănuț, Alin, *Dramaturgia lui Horia Lovinescu. Explorări ale abisului*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2018.

Țeposu, Radu, *Horia Lovinescu*, Editura Eminescu, București, 1983.

## **CORPUS A – EDIȚII CONSULTATE**

- Lovinescu, Horia, *Adolescentul* în *Gazeta literară*, anul XI, nr. 3 (513), 16 ianuarie 1964.
- Lovinescu, Horia, *Citadela sfârâmată*, Editura de Stat pentru literatură și artă, 1955.
- Lovinescu, Horia, *Hanul de la răscruce*, Editura de Stat pentru literatură și artă, București, 1957.
- Lovinescu, Horia, *Lumina de la Ulmi* în *Viața românească*, anul VI – iunie, 1953.
- Lovinescu, Horia, *Maria*, Comitetul de Stat pentru cultură și artă, Casa centrală a creației populare, București, 1970.
- Lovinescu, Horia, *Negru și roșu*, Editura Eminescu, București, 1984.
- Lovinescu, Horia, *Noaptea umbrelor. Orașul viitorului. Karamazovii*, Editura Eminescu, București, 1983.
- Lovinescu, Horia, *O casă onorabilă* în *Teatrul*, anul XIII, aprilie, nr. 4, 1968.
- Lovinescu, Horia, *Picu*, Editura Eminescu, București, 1978.
- Lovinescu, Horia, *Rimbaud*, Editura Univers, București, 1981.
- Lovinescu, Horia, *Și eu am fost în Arcadia*, Editura Cartea românească, București, 1971.
- Lovinescu, Horia, ...*Și pe strada noastră*, Editura de Stat pentru imprimare și publicații, București, 1959.
- Lovinescu, Horia, *Teatru*, Editura pentru literatură, București, 1963.
- Lovinescu, Horia, *Teatru*, (*Citadela sfârâmată, Surorile Boga, Febre, Al patrulea anotimp, Omul care...*), Editura Eminescu, București, 1971.
- Lovinescu, Horia, *Teatru*, vol. I (*Ultima cursă, Autobiografie, Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă, Moartea unui artist, Paradisul, Omul care și-a pierdut omenia, Și eu am fost în Arcadia*), vol. II (*Patima fără sfârșit, Citadela sfârâmată, Petru Rareș sau Loctiitorul*), [T], Editura Eminescu, București, 1978.
- Lovinescu, Horia, *Ultima cursă* în *Teatru*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1978.

## **CORPUS A – ABREVIERI**

- Lovinescu, Horia, *Adolescentul*, [A] în *Gazeta literară*, anul XI, nr. 3 (513), 16 ianuarie 1964.
- Lovinescu, Horia, *Citadela sfârâmată*, [CS] Editura de Stat pentru literatură și artă, 1955.
- Lovinescu, Horia, *Hanul de la răscruce*, [HR] Editura de Stat pentru literatură și artă, București, 1957.
- Lovinescu, Horia, *Lumina de la Ulmi*, [LU] în *Viața românească*, anul VI – iunie, 1953.
- Lovinescu, Horia, *Maria*, [M], Comitetul de Stat pentru cultură și artă, Casa centrală a creației populare, București, 1970.
- Lovinescu, Horia, *Negru și roșu*, [NR], Editura Eminescu, București, 1984.
- Horia Lovinescu, *Noaptea cea mai lungă*, [NCML], în *Teatrul*, nr. 2, februarie 1964, p. 41, <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1964/Nr.2.anul.IX.februarie.1964/originalimages/04977.1964.02.pag040-pag041.jpg>

- Lovinescu, Horia, *Noaptea umbrelor. Orașul viitorului. Karamazovii*, [NU.OV.K.], Editura Eminescu, București, 1983.
- Lovinescu, Horia, *O casă onorabilă*, [OCO], în *Teatrul*, anul XIII, aprilie, nr. 4, 1968.
- Lovinescu, Horia, *Picu*, [P], Editura Eminescu, București, 1978.
- Lovinescu, Horia, *Rimbaud*, [R], Editura Univers, București, 1981.
- Lovinescu, Horia, *Și eu am fost în Arcadia*, [ȘEAFĂ], Editura Cartea românească, București, 1971.
- Lovinescu, Horia, *...Și pe strada noastră*, [ȘPSN], Editura de Stat pentru imprimare și publicații, București, 1959.
- Lovinescu, Horia, *Teatru*, [T], Editura pentru literatură, București, 1963.
- Lovinescu, Horia, *Teatru*, [T], Editura Eminescu, București, 1971.
- Lovinescu, Horia, *Teatru*, vol. I-II, [T], Editura Eminescu, București, 1978.
- Lovinescu, Horia, *Ultima cursă în Teatru*, vol. I, [UC], Editura Eminescu, București, 1978.

## **CORPUS B - ARTICOLE ÎN PERIODICE**

- Lovinescu, Horia, *Ancheta „Contemporanului” la deschiderea stagiunii*, în *Contemporanul*, 28 septembrie 1973.
- Lovinescu, Horia, *Colaborarea teatru-școală*, în *Teatrul*, nr. 3, martie, 1969.
- Lovinescu, Horia, *Cum vedeți începutul stagiunii la teatrul dv.?*, în *Teatrul*, nr. 9, septembrie, 1971.
- Lovinescu, Horia, *Despre repertoriu*, în *Teatrul*, nr. 10, octombrie, 1976.
- Lovinescu, Horia, *Directori și regizori*, în *Teatru*, nr. 6, iunie 1970.
- Lovinescu, Horia, *În haine de lucru în Scânteia*, anul XXXV, nr. 6748, 1965.
- Lovinescu, Horia, *Întinerirea teatrului*, în *Teatrul*, nr. 12, dec. 1967.
- Lovinescu, Horia, *Între prieteni în Scânteia*, anul XXXII, nr. 5687, 20 octombrie 1962.
- Lovinescu, Horia, *O propunere concretă*, în *România literară*, 2 februarie 1978.
- Lovinescu, Horia, *Prolog în fața cortinei*, în *Contemporanul*, 15 septembrie 1978.
- Lovinescu, Horia, *Răspunsul să aibă ecou pe scenă și în cultura universală*, în *Teatrul*, nr. 10, octombrie 1964.
- Lovinescu, Horia, *Să discutăm despre dramaturgie*, în *Teatrul*, nr. 4, aprilie 1968.
- Lovinescu, Horia, *Teatrul politic contemporan*, în *Teatrul*, nr. 7, iulie 1975.
- Lovinescu, Horia, *Ținem la ideea lansării unui debutant în fiecare stagiune*, în *Contemporanul*, 15 septembrie 1982.

## **CORPUS C - TEXTE LITERARE DE REFERINȚĂ**

- Baranga, Aurel, *Iarbă rea*, Editura de Stat, București, 1949.
- Baranga, Aurel, *Interesul general*, Editura Eminescu, București, 1982.

- Baranga, Aurel; Moraru, Nicolae, *Pentru fericirea poporului*, București, 1951.
- Banuș, Maria, *Ziua cea mare*, Editura Minerva, București, 1978.
- Băieșu, Ion, *Teatru*, vol. II, Preșul, Editura Muzeul Literaturii române, București, 2004.
- Davidoglu, Mihail, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1959.
- Delavrancea, Barbu Ștefănescu, *Teatru*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982.
- Petrescu, Camil, *Teatru*, vol. IV, Editura de Stat pentru literatură și artă, 1959.
- Popescu, Dumitru Radu, *9*, Editura Junimea, Iași, 1982.
- Solomon, Dumitru, *Socrate. Platon. Câinele Diogene*, Editura Eminescu, 1974, București.
- Sorescu, Marin, *Iona. A treia țepă. Vărul Shakespeare*, Editura Minerva, București, 1993.
- Teodor Mazilu, *Teatru*, Editura Sigma, Brașov, 2001.

## **CORPUS D**

- Goethe, Johann Wolfgang, *Faust*, vol. II, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- Holban, Anton, *Bunica se pregătește să moară*, Editura Minerva, București, 1971.
- Sartre, Jean-Paul, *Greața*, Editura Univers, București, 1990.
- Sartre, Jean-Paul, *Muștele, Cu ușile închise, Morți fără îngropăciune, Diavolul și bunul Dumnezeu, Sechestrații din Altona*, Editura Rao International Publishing Company, București, 1998.
- Sartre, Jean-Paul, *Cuvintele. Greața*, Editura Rao International Publishing Company, București, 1997.

Editura  
Universitară  
DANUBIUS

## INDEX

### A. AUTORI DE STUDII CRITICE

Achim, George	111, 112
Albala, Radu	240, 241
András, Sütö	166
Andreescu, Margareta	14
Arion, George	61, 62, 69, 76, 78, 91, 95, 96, 202
Artagea (Solomon), Centa Mariana	16, 18, 154, 160, 161
Baciu, C.	105
Banuș, Maria	17, 42, 47, 101, 104, 184, 214
Baranga, Aurel	17, 18, 36, 37, 38, 42, 47, 48, 49, 73, 87, 101, 102, 105, 284
Barbu, Nicolae	101
Bartfeld, L.	201
Bădescu, Aurel	232
Băieșu, Ion	18, 21, 38, 39, 50, 80, 280
Bălan, Ion Dodu	282
Bălan, Ștefan	96
Bălăcioiu-Lovinescu, Ecaterina	67
Băleanu, Andrei	80, 105, 106, 194, 195, 197, 198, 210, 212, 260
Bărbuță, Margareta	17, 223, 224, 242
Berlogea, Ileana	177
Boia, Lucian	16
Boiangiu, Magdalena	221
Borbély, Ștefan	42
Buzilă, Boris	208
Carandino, N.	223
Căliman, Călin	79, 80
Călin, Vera	155
Călinescu, Alexandru	231, 234
Călinescu, G.	8, 11, 12, 13, 75

Cătănuș, Dan	50
Ceuca, Justin	9
Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain	171, 175
Chișu, Lucian	20, 21, 50, 280
Cîntec, Oltița	59
Constantiniu, Cristina	243
Corbea, Ileana	66, 67, 69, 72, 76, 77, 91, 96, 207, 225, 237
Corobca, Liliana	48, 62
Coroiu, Irina	243, 244
Costin, Sebastian	225
Cristea, Valeriu	68
Cristescu, Daniela	234
Cristescu, Maria-Luiza	99, 100
Crișan, Mihai	244
Crohmălniceanu, Ovid	10, 11, 12, 13, 42, 157, 214
Damian, S.	202
Davidoglu, Mihail	16, 17, 22, 23, 42, 47, 48, 80, 95, 101, 104, 184
Delavrancea, Barbu Ștefănescu	49, 118, 119, 227
Deșliu, Dan	42, 197, 214
Diaconescu, Romulus	101, 125, 202
Dimiseanu, G.	202
Dimitriu, Eugen	64, 65, 66, 68, 77, 89, 101, 199
Ducea, Valeria	246, 249
Epingeac, Alina	235
Fianu, Andriana	219, 221, 239
Gană, George	214
Georgescu, Alice	233
Georgescu, Paul	42, 282
Ghițulescu, Mircea	202, 206, 207, 214, 215, 218, 220, 228, 231, 236, 241, 245, 248, 249, 263, 264, 283

Goethe, Johann Wolfgang	150, 151
Holban, Anton	9, 13, 60, 64, 65, 66, 67, 72, 73, 76, 95
Iacob, Andreea	43
Ichim, Florica	87
Iordache, Antoaneta	230
Iosif, Mira	202, 203, 215, 230, 232, 233, 234, 255
Jela, Doina	67, 68, 73, 74, 199
Kivu, Dinu	61, 89, 93, 97, 98, 222, 236, 251, 252, 253
Lăzărescu, Gheorghe	72
Lefter, Ion Bogdan	282
Lovinescu, Eugen	8, 11, 12, 13, 60, 64, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 95
Lovinescu, Horia	5 – 8, 17, 18, 22, 24 – 27, 41, 42, 47 – 54, 56, 58 – 101, 104 – 111, 115 – 117, 119, 139, 142, 151, 153 – 159, 161, 165, 169, 173, 174, 177, 181 – 185, 187, 189, 191 – 198, 200 – 210, 212, 214 – 256, 258 – 263, 265 – 285
Lovinescu, Monica	59, 64, 67, 72 – 75, 82, 89, 95, 108, 199, 275, 282
Malița, Liviu	46, 47, 48
Manolescu, Nicolae	19, 21, 44, 45, 62, 78, 91, 93, 95, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 273, 282 – 285
Marin, Petre	181, 198, 199, 200
Marx, Karl	111, 112
Matei, Liliana	247
Mazilu, Teodor	17, 39, 41, 42, 49, 50, 80, 279, 280, 284
Măciucă, Constantin	89, 202, 203, 259
Micu, Dumitru	20, 202
Mihai, Andrei	222
Milea, Doinița	161
Mirodan, Al.	17, 42, 49, 201
Mitican, Ion	64
Mîndra, Vicu	158
Moldovan, Liliana	239



Morariu, Mircea	89, 90
Munteanu, Virgil	245, 246, 247, 248, 249
Narti, Ana Maria	154, 158, 159
Nițescu, M.	41, 42, 43, 45
Papp, Doina	262, 268
Paraschivescu, C.	239
Petrescu, Camil	8, 9, 10, 11, 13, 17, 22, 24, 25, 26, 30, 35, 47, 48, 75, 84, 88, 96, 101, 102, 166, 173, 192, 193, 227, 260, 271, 279
Piru, Alexandru	73, 79
Platon	35
Pleșu, Andrei	20
Pop, Sânziana	61, 100, 225
Popa, Marian	68, 76, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 271, 273, 282, 284, 285
Popa, Victor Ion	9, 10, 12, 13, 14
Popescu, Radu	30, 33, 34, 35, 42, 212, 213, 216, 217, 218, 219, 224, 226, 228
Popescu, Dumitru Radu	30, 33, 34, 35, 42
Popescu, Marian	45, 49
Popovici, Al.	215
Popovici, Ileana	228, 237, 238
Prahoveanul, Timotei	65
Radu-Maria, Constantin	253, 254, 255
Rață-Dumitru, Nicolae	157, 159
Râpeanu, Valeriu	282
Ricoeur, Paul	110, 113
Robescu, Marius	256
Rotaru, Ion	11, 12, 13
Runcan, Miruna	44
Saiu, Florian	199

Sartre, Jean-Paul	142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153
Sasu, Aurel	62, 66, 67, 69, 72, 76, 77, 78, 88, 89, 91, 93, 94, 95, 96
Săraru, Dinu	80, 208, 209, 224
Sebastian, Mihail	8, 10, 11, 13, 15, 49, 101, 279, 280
Serafim, Alin Ștefănuț	181, 182, 184, 263, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 278
Silvestru, Valentin	42, 60, 66, 67, 78, 80, 81, 82, 92, 94, 95, 206, 207, 222, 226, 230, 237, 250, 251, 258
Simion, Eugen	69, 71, 184, 197, 198, 265, 284
Simuț, Ion	6, 16, 17, 18, 19, 21, 49, 50, 58, 282
Sîrbu, Ion	17, 204, 205, 207
Solomon, Dumitru	17, 21, 30, 35, 83, 85, 220, 279, 280
Sorescu, Marin	17, 18, 21, 22, 26, 27, 28, 29, 50, 83, 85, 172, 279, 280
Stanca, Dan	262
Stancu, Natalia	109, 230, 231, 233, 240, 241, 242, 245, 251, 252, 254, 255, 256, 282
Stanomir, Ioan	44, 45, 198, 260, 267, 270, 271, 274
Stino, George Aurel	64
Sturdza-Bulandra	76, 77, 82
Șelmaru, Traian	42, 80, 200, 201, 203, 209, 210, 219, 220
Ștefănescu, Alex	17, 262, 264, 265, 268, 269, 273, 282, 283, 284
Ștefănescu, Gh.	214
Tertulian, N.	212, 213, 214, 217, 218, 219
Tismăneanu, Vladimir	20, 49, 110, 111, 112, 113, 115
Tonitza-Iordache, Michaela	178
Tutungiu, Paul	63, 64, 66, 77, 78, 88, 91, 94, 96, 202, 251
Țeposu, Radu	158
Țintea, Julieta	234
Ungheanu, M.	226, 227
Ursu, G.	64
Vasile, Cristian	258, 275

Zaciu, Mircea	72, 260, 283
Zamfirescu, Ion	22
Zăinescu, Eugenia	65
Zotta, Alexandru	154, 155, 156, 157, 158, 159, 165

**B. PIESELE DE TEATRU ALE LUI HORIA LOVINESCU**

<i>Adolescentul</i>	50, 53, 77, 181, 188, 190
<i>Al patrulea anotimp</i>	50, 53, 215, 235, 236, 269
<i>Autobiografie</i>	50, 55, 69, 70, 77, 193, 218, 247, 248, 249, 250, 272, 273
<i>Citadela sfârâmată</i>	7, 17, 50, 51, 52, 68, 77, 93, 96, 106, 110, 111, 115, 153, 154, 158, 181, 193, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 206, 212, 222, 223, 236, 260, 262, 263, 266, 282, 283, 284, 284, 285
<i>Elena</i>	50, 153, 154, 181, 183
<i>Febre</i>	50, 52, 93, 193, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 249, 265, 283
<i>Hanul de la răscruce</i>	7, 17, 50, 56, 71, 93, 94, 139, 153-162, 165, 169, 170, 173, 182, 192, 204, 205, 206, 207, 230, 231, 263, 279, 283, 288
<i>Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă</i>	7, 50, 70, 94, 139, 169, 173, 184, 182, 207, 215, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 263, 268, 279, 283, 284
<i>Karamazovii</i>	56, 88, 193, 253, 254, 255, 256, 263, 273, 274, 275
<i>Lumina de la Ulmi</i>	7, 17, 50, 69, 70, 71, 77, 93, 101, 102-109, 153, 154, 181, 187, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 206, 213, 260, 261, 262
<i>Maria</i>	50, 181, 189
<i>Moartea unui artist</i>	7, 17, 50, 53, 69, 71, 77, 96, 97, 139, 165, 173, 176, 209, 215, 219, 220, 221, 222, 237, 242, 243, 265, 266, 270, 273, 283
<i>Negru și roșu</i>	7, 26, 50, 56, 58, 78, 88, 115, 132, 136, 138, 194, 258, 259, 260, 275, 278
<i>Noaptea cea mai lungă</i>	267
<i>Noaptea umbrelor</i>	50, 55, 78, 250, 251, 252, 255, 256, 272, 275

<i>O casă onorabilă</i>	7, 50, 53, 77, 83, 177, 179, 180, 181, 193, 215, 222, 223, 224, 244, 267
<i>O întâmplare</i>	50, 51, 181, 184
<i>Oaspetele din faptul serii</i>	50, 76, 153, 154, 181, 199
<i>Omul care...</i>	54, 237, 238
<i>Omul care și-a pierdut omenia</i>	7, 18, 50, 56, 70, 77, 78, 84, 93, 94, 98, 100, 139, 142, 152, 153, 207, 208, 209, 215, 220, 224, 230, 233, 241, 264, 268, 279, 283
<i>Orașul viitorului</i>	48, 50, 55, 255, 256, 275, 283
<i>Paradisul</i>	50, 52, 77, 78, 94, 110, 160, 162, 172, 193, 230, 233, 239, 240, 241, 242, 263, 270, 271, 278
<i>Picu</i>	52, 70, 185, 186, 187, 189
<i>Rimbaud</i>	50, 59, 66, 69, 76, 188, 272, 280
<i>Și eu am fost în Arcadia</i>	7, 50, 54, 68, 77, 78, 139, 173, 176, 193, 215, 236, 237, 252, 265, 269, 278
<i>Și pe strada noastră</i>	50, 52, 77, 181, 185, 186, 189
<i>Ultima cursă</i>	54, 242, 243, 244, 271
<b>C. PERSONAJE DIN PIESELE LUI HORIA LOVINESCU</b>	
<i>Abel, Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă</i>	48, 57, 58, 100, 169, 170, 171, 172, 174, 200, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 268, 269
<i>Actrița, Hanul de la răscruce</i>	154, 156, 162, 163, 174, 205
<i>Agentul comercial, Hanul de la răscruce</i>	154, 156, 162, 165, 204, 205
<i>Aglaie, Moartea unui artist</i>	222
<i>Alec Gorăscu, Surorile Boga</i>	216
<i>Alex, Noaptea umbrelor</i>	55, 250, 251, 252, 272, 273
<i>Alex, Și eu am fost în Arcadia</i>	173, 174, 175, 176, 236
<i>Alexandru, Și pe strada noastră</i>	52, 186
<i>Alice Coteanu, Lumina de la Ulmi</i>	51, 108
<i>Ana, Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă</i>	169, 170, 171, 172, 230, 231
<i>Andrei, Orașul viitorului</i>	257, 258

Andrei, <i>Patima fără sfârșit</i>	24, 27, 55, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 245, 246, 271, 272
Ani, <i>O casă onorabilă</i>	177, 178, 179, 180
Antonia, <i>O casă onorabilă</i>	177, 178, 179, 180
Axinte, <i>Și pe strada noastră</i>	186
Baronul Mailat, <i>Patima fără sfârșit</i>	126, 245, 246
Baziliade, <i>Lumina de la Ulmi</i>	51, 103, 105, 106, 195, 198, 261
Bătrânul, <i>Hanul de la răscruce</i>	56, 154, 156, 160, 161, 162, 165, 205
Bătrânul, <i>Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă</i>	230
Bătrânul, <i>Oaspetele din faptul serii</i>	151, 152
Bătrânul, <i>Omul care și-a pierdut omenia</i>	133, 134, 136, 140, 234
Bontescu, <i>Lumina de la Ulmi</i>	260
Brutus, <i>Negru și roșu</i>	58, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 258, 259, 276, 277, 278
Cain, <i>Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă</i>	48, 57, 58, 100, 169, 170, 171, 173, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 268, 269
Călugărul, <i>Hanul de la răscruce</i>	154, 156, 162, 163, 164, 165, 205
Cela, <i>O casă onorabilă</i>	177, 178, 179, 180
Christa, <i>O întâmplare</i>	185
Claudia, <i>Ultima cursă</i>	243, 244
Claudia, <i>Moartea unui artist</i>	166, 168, 168, 221, 222
Collatinus, <i>Negru și roșu</i>	133, 135, 136, 137, 278
Constantin, <i>Și pe strada noastră</i>	52
Cora, <i>O casă onorabilă</i>	177, 178, 179, 180, 224
Crainic, <i>Orașul viitorului</i>	55, 255, 256, 257, 275
Cristina, <i>Moartea unui artist</i>	166, 168, 221, 222
Cristina, <i>Ultima cursă</i>	243, 244
Dan, <i>Noaptea umbrelor</i>	55, 250, 251, 252, 253, 254
Dan, <i>O casă onorabilă</i>	177, 178, 179, 180, 223, 224, 267, 268
Dina, <i>Autobiografie</i>	55, 247, 248, 249
Dinescu, <i>Orașul viitorului</i>	256, 275

Dinu, <i>O casă onorabilă</i>	53, 177, 178, 179, 180, 188, 188, 189, 190, 224, 267
Dmitri Feodorovici Karamazov, <i>Karamazovii</i>	231, 253, 254, 255, 274
Doamna Kendy, <i>Patima fără sfârșit</i>	132
Domnica, <i>Moartea unui artist</i>	166, 167, 220, 221, 266
Elena, <i>Petru Rareș</i>	121
Eleonora Gorăscu, <i>Surorile Boga</i>	52, 215
Elonam, <i>Omul care și-a pierdut omenia</i>	140, 141, 142, 148, 210, 264
Emil Comșa, <i>Lumina de la Ulmi</i>	51, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 195, 196, 198, 260, 261, 272
Emilia, <i>Citadela sfărâmată</i>	114, 115, 203, 204
Femeia, <i>Hanul de la răscruce</i>	15, 40, 154, 157, 162, 163, 165, 188, 204, 205, 206, 250, 251, 273
Feodor Pavlovici Karamazov, <i>Karamazovii</i>	231, 255
Fetița ( Yvette ) , <i>Oaspetele din faptul serii</i>	51, 182, 183
Fiul, <i>Oaspetele din faptul serii</i>	122, 143, 182, 183, 209
Florea, <i>Lumina de la Ulmi</i>	105, 261
Focșa, <i>Omul care...</i>	54, 225
Galeriu Pop, <i>Autobiografie</i>	55, 247, 248, 249, 250, 272
Gigel, <i>Și pe strada noastră</i>	39, 52, 186
Greta, <i>Noaptea umbrelor</i>	55, 250, 251, 252
Grig, <i>O casă onorabilă</i>	177, 178, 179, 180
Grigore Dragomirescu, <i>Citadela sfărâmată</i>	111, 112, 114, 115, 201, 203, 204, 245
Grigore Roșca, <i>Petru Rareș</i>	228, 229
Grușenka, <i>Karamazovii</i>	255
Haller, <i>Patima fără sfârșit</i>	127, 131, 132
Hangiul, <i>Hanul de la răscruce</i>	154, 156, 160, 162, 163, 165, 205
Hans, <i>Oaspetele din faptul serii</i>	51, 183
Hans, <i>Și eu am fost în Arcadia</i>	173, 174, 175, 176, 236, 270, 272
Hoinarul, <i>Patima fără sfârșit</i>	24, 25, 73, 126, 127, 128, 132, 245, 246, 247
Huru, <i>Petru Rareș</i>	118, 121, 123, 228, 229

Irene, <i>Patima fără sfârșit</i>	126, 127, 246, 247
Irina, <i>Citadela sfârâmată</i>	112, 113, 114, 200, 203, 204
Irina, <i>Revederea</i>	187
Iulia Boga, <i>Surorile Boga</i>	51, 184, 211, 212, 213, 214, 215, 245, 264
Iulia, <i>Al patrulea anotimp</i>	53
Ivan Feodorovici Karamazov, <i>Karamazovii</i>	274
Katerina Ivanovna, <i>Karamazovii</i>	255
Kendy, <i>Patima fără sfârșit</i>	126, 132, 246
Kirilov, <i>Karamazovii</i>	274
Laura, <i>Și eu am fost în Arcadia</i>	173, 174, 237
Logodnica, <i>Hanul de la răscruce</i>	154, 156, 157, 162, 163, 165, 211
Logodnicul, <i>Hanul de la răscruce</i>	154, 156
Lucreția, <i>Negru și roșu</i>	135, 136, 138, 259, 277
Magnatul, <i>Hanul de la răscruce</i>	154, 156, 157, 158, 160, 162, 163, 165, 204, 206, 207, 263
Mama, <i>Adolescentul</i>	159
Mama, <i>O întâmplare</i>	184, 185, 189
Mandache, <i>Și pe strada noastră</i>	52, 186
Manole Crudu, <i>Moartea unui artist</i>	165, 166, 167, 168, 176, 219, 220, 237, 273
Manole, <i>Omul care și-a pierdut omenia</i>	139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 208, 209, 210
Mara, <i>Patima fără sfârșit</i>	127, 131, 132, 246, 247
Marele Pontif, <i>Paradisul</i>	240, 241, 271
Maria Comșa, <i>Lumina de la Ulmi</i>	104, 105, 107, 108 232, 328
Maria, <i>Petru Rareș</i>	238
Marița, <i>Și pe strada noastră</i>	52, 168
Matei Albu, <i>Omul care...</i>	54, 238, 270
Matei, <i>Citadela sfârâmată</i>	96, 112, 113, 114, 115, 121, 122, 168, 172, 203, 204, 262, 263, 266
Matei, <i>Revederea</i>	53, 184, 187, 188, 200, 201
Mătușa, <i>O întâmplare</i>	183

Mihai Mereuță, <i>Surorile Boga</i>	258
Muncitorul, <i>Hanul de la răscruce</i>	204, 205, 263
Nedelcu, <i>Lumina de la Ulmi</i>	198
Negrea, <i>Ultima cursă</i>	48, 54
Neli, <i>Febre</i>	52, 190, 216, 217, 216, 218,
Nițescu, <i>Lumina de la Ulmi</i>	103, 109, 196, 261,
Olga, <i>Revederea</i>	53, 184, 187, 188, 222
Olimpia, <i>Și pe strada noastră</i>	52, 186, 244
Oswald, <i>O întâmplare</i>	51, 184, 185
Pantazi, <i>Febre</i>	52, 216, 217
Paul Negulescu, <i>Lumina de la Ulmi</i>	260
Petru Rareș, <i>Petru Rareș</i>	7, 25, 27, 50, 57, 77, 78, 83, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 131, 192, 215, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 244, 245, 268, 278, 279, 283, 284
Petru, <i>Citadela sfărâmată</i>	51, 112, 113, 114, 115, 185, 111, 112, 113, 199, 200, 201, 202, 203, 204
Picu, <i>Și pe strada noastră</i>	52, 70, 185, 186, 187, 189
Poetul, <i>Paradisul</i>	239, 240, 241, 242
Povestitorul, <i>Patima fără sfârșit</i>	126, 130, 131, 235, 246, 249
Preda, <i>Lumina de la Ulmi</i>	104, 105, 107, 198
Profesorul, <i>Febre</i>	216
Profesorul, <i>Hanul de la răscruce</i>	56, 154, 156, 157, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 204, 205, 207, 263
Raluca, <i>Autobiografie</i>	249, 249
Sergiu Costescu, <i>Ultima cursă</i>	242
Sextus, <i>Negru și roșu</i>	133, 134, 135, 136, 137, 139, 258, 277, 278
Smerdeakov, <i>Karamazovii</i>	255
Spătaru, <i>Lumina de la Ulmi</i>	51, 103, 108, 109
Starețul Zosima, <i>Karamazovii</i>	253
Stavroghin, <i>Karamazovii</i>	274
Svidrigailov, <i>Karamazovii</i>	274



Tarquinius, <i>Negru și roșu</i>	132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 258, 259, 275, 276, 277, 278
Tatăl, <i>Adolescentul</i>	53, 187, 188, 189,
Tatăl, <i>Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă</i>	57, 169, 170, 171, 172, 230, 232, 233, 234, 235
Toma, <i>Febre</i>	52, 53, 216, 217, 249
Toma, <i>Moartea unui artist</i>	166, 168, 222
Trotușan, <i>Petru Rareș</i>	116, 118, 121, 123, 124, 229
Tullia, <i>Negru și roșu</i>	132, 135, 136, 137, 259, 276, 277
Valentina Boga, <i>Surorile Boga</i>	213,
Valerius, <i>Negru și roșu</i>	134, 137, 259, 278
Vartic, <i>Lumina de la Ulmi</i>	103, 105
Vartic, <i>Petru Rareș</i>	116, 123