

PATIMA CREAȚIEI ȘI FRIGUL SINGURĂȚĂȚII

Drama lui N. Davidescu *Mănăstirea Curtea de Argeș*

Renumitul sculptor elvețian Alberto Giacometti (1901-1966) a spus odată: „Într-un incendiu, dacă aș avea de ales între a salva o pictură de Rembrandt și o pisică, aș salva pisica”.

Expresia lui Donne „povara singurătății” sugerează pregnant condiția sentimentală și intelectuală care însoțește stress-ul invenției personale. Poetul aflat în fața paginii albe, pictorul din fața pânzei imaculate, sculptorul care se confruntă cu piatra naturală, gânditorul în apropierea „negânditului” simțit dar nedeclarat – toți reprezintă ipostaze tipice ale singurătății. [...] Creatorul se simte atât imitator cât și rival al unei creații superioare. El este singur cu imperativul său iar acesta – scriitorii și artiștii o certifică – este dureros.

George Steiner, *După Babel*,
Editura Univers, București, 1983, pp 549-550

Cuvânt înainte

În conformitate cu aprecierea Margaretei Feraru din lucrarea de referință [11], preocupările pentru dramaturgie ale lui N. Davidescu ar fi aparținut exclusiv perioadei de început a carierei sale literare, când a publicat numai trei piese: poemul dramatic *Iov* – care a apărut în câteva numere succesive ale revistei *Viața socială* (noiembrie 1910 - februarie 1911) și a fost retipărit într-un volum distinct în 1911 (Editura *Librăria nouă*); piesele *Panorissa* și *Sfinxul*, apărute respectiv în 1912 și 1913 în *Noua revistă română*, republicate în volumul *Sfinxul* în 1915, dar neincluse de autor în volumul *Apocalips profan* apărut în 1941, în care inclusese „paginile de rezistență” ale volumului anterior. Din acest motiv, Margareta Feraru a considerat că există temeiul să se presupună că N. Davidescu însuși „nu a avut o părere prea bună despre aptitudinile sale de dramaturg” (a se vedea [11], p. 744). Totuși, în continuare, menționează că în lucrarea *Istoria teatrului în România*, III, 1919-1944, București, apărută în Editura *Academiei* în 1973, este prezentat un comentariu comprehensiv al piesei *Iov*, „uitată de N. Davidescu într-o broșură din 1911”, în care aceasta este considerată drept „o încercare de a ridica dezbaterile filosofice la tensiunea unei drame” (apud [2], pag. 747-748). De asemenea, cercetări bibliografice ulterioare au descoperit că N. Davidescu a mai scris și publicat o piesă de teatru, nementionată de Margareta Feraru, intitulată *Mănăstirea Curtea de Argeș* (a se vedea [2], [3], [5] și [8]).

Având șansa de a fi cercetat cele două variante ale manuscrisului acestei ultime piese (în două acte și în

trei acte - a se vedea fig. 1, a și b), puse la dispoziție cu amabilitate de Dl. Cătălin Davidescu, nepotul scriitorului, am ajuns la concluzia că preocuparea lui N. Davidescu pentru o valorificare printr-o interpretare proprie a „mitului național” reprezentat de *Legenda Monastirii Argeșului* nu a fost doar o simplă aderență la o „modă” a timpului, ci rezultatul auto-aprecierii că posedă, totuși, „aptitudini de dramaturg”. Această concluzie este confirmată și de publicarea piesei (variante în trei acte) în revista *România nouă – Literară și artistică*, nr. 2, 1921, deci cu 7 ani înainte de apariția dramei *Mesterul Manole* a lui Lucian Blaga (a se vedea [2], [3], [5] și [8]).

Cunoscând faptul că N. Davidescu recurgea frecvent la reluarea ulterioară și editarea în volum, cu eventuale revizuirii, a unor lucrări publicate inițial în presa literară a timpului, (așa cum s-a întâmplat cu majoritatea poeziilor din volumele *Inscripții*, *Leagăn de cântece* și *Cântecul omului*), este de presupus că numai agitația și tensiunea ultimului deceniu al perioadei interbelice l-au împiedicat să facă același lucru și cu drama sa *Mănăstirea Curtea de Argeș*, cu atât mai mult cu cât, așa cum se menționează în lucrările [2]-[5] și [8], el și-a făcut în repetate rânduri cunoscută această intenție și considera piesa publicată a fi „o schiță a unei lucrări viitoare”, „diferită de o simplă preluare a fabulei literare” (a se vedea [8], pag. 110).



Fig. 1 a – Coperta manuscrisului piesei *Mănăstirea Curtea de Argeș*, în trei acte

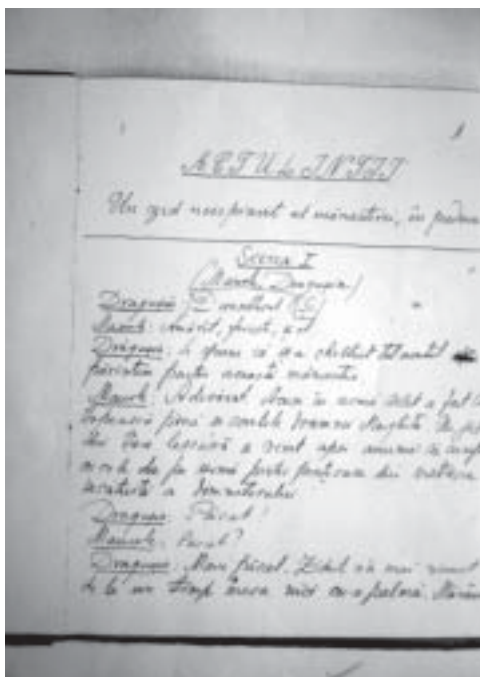


Fig. 1 b – Primele dialoguri (actul I, scena 1) ale manuscrisului piesei *Mănăstirea Curtea de Argeș*, în trei acte.

O primă observație în legătură cu opera dramatică a lui N. Davidescu este aceea că atât în prima sa piesă, *Iov*, cât și în ultima - *Mănăstirea Curtea de Argeș* -, cu toată depărtarea spațio-temporală dintre diegezele respective sunt abordate subiecte cu o înaltă tensiune intelectuală și morală, legate de tragismul condiției umane.

Așa cum bine se cunoaște, legenda folclorică a construcției Mănăstirii Curtea de Argeș, în numeroasele ei variante, a constituit de-a lungul timpului în cultura română subiectul multor studii, prelucrări și interpretări literare, estetice și filosofice, și numai enumerarea și compararea acestora ar putea constitui un subiect demn de atenția unor cercetători (de exemplu, o asemenea tentativă au întreprins autorii lucrărilor [8] și [9]). În doar perioada interbelică, în afară de N. Davidescu, au scris și publicat lucrări inspirate din această legendă Lucian Blaga, Victor Eftimiu, Octavian Goga, Nicolae Iorga, Adrian Maniu, Gheorghe Maior, Ion Luca, Victor Papilian, Vasile Voiculescu și alții, astfel că se poate vorbi chiar despre o adevărată „modă”. Sub aspect filosofic și estetic, în aceeași perioadă a apărut studiile de referință ale lui D. Caracostea (*Material sud-est european și forma românească Mășterul Manole*) și Mircea Eliade (*Comentarii la legenda Mășterului Manole*), alături de multe altele (a se vedea [3] și [8]). Lucrarea de față nu-și propune însă să facă o comparație sistematică și exhaustivă între piesa lui N. Davidescu și lucrările autorilor enumerați (o asemenea tentativă a fost întreprinsă recent de Lucian Vasile Bâgiu în lucrările citate și, parțial, autorii lucrării [8]), ci să analizeze viziunea lui N. Davidescu, exprimată prin intermediul textului dramatic, asupra condiției și destinului creatorului de artă care dorește dănuirea în timp a operei sale. Orientarea aceasta, paralelă de fapt cu aceea a materialului folcloric original și a majorității interpretărilor culte ulterioare, va identifica unele

particularități ale interpretării specifice lui N. Davidescu, consonante într-o anumită măsură cu unele reacții mai prudente asupra justificării sacrificiului de sine (sacrificiul suprem) în numele idealului unei opere desăvârșite, chiar dacă aceasta este concepută și realizată ca fiind spre folosul umanității.

Sintaxa acțiunii dramatice a piesei

O urmărire intuitivă și concentrată a sintaxei acțiunii piesei lui N. Davidescu se poate face prin recurgerea la *modelul actanțial*, propus de Greimas (a se vedea [16], p. 27), model ce permite identificarea și determinarea funcțiilor *actanților* în configurația narativă respectivă, și ilustrează *sincron* rapoartele intrinseci ale forțelor care structurează situația dramatică. Și aceasta, pe baza combinației invariabile a celor șase actanți, care își asumă o forță sintactică în miezul acțiunii, considerată ca fiind exprimată prin „frază”: un *destinatar* determină (stimulează, obligă) un *subiect* (de regulă o persoană fizică) să realizeze un *obiect* (concret sau abstract) în interesul unui *destinatar*, cu ajutorul unui *adjuvant* și împotriva strădaniilor depuse de un *opozant*. În această expresie, configurația piesei lui N. Davidescu se prezintă ca în fig. 2, iar implicarea personajelor piesei în rolurile de actanți ai modelului și modul în care acestea își asumă rolurile sunt descrise în cele ce urmează.

Destinatarul asociază pe Domnitor (*Radu Negrul*, în onomastica autorului), dornic să ctitorească o „monastire naltă cum n-a mai fost altă” (a se vedea [1]) și *patima* lui Manole de a crea o lucrare *perfectă* care să dănuiască în veci. Aceste două componente se întrepătrund și se completează: Domnitorul pune în joc tezaurul său de familie și îl stimulează pe Manole „să răstoarne pământul și să găsească *sufletul* zidurilor” (îndemn susținut premonițional cu exemple de sacrificii biblice exemplare, precum jertfirea lui Isaac de către Abraham sau a lui Iisus Hristos de către Dumnezeu-Tatăl), iar atunci când Manole i-a povestit visul în care „Îngerul izbânzii” l-a avertizat că pentru realizarea mănăstirii este necesară o „jertfă de om”, nu a pregetat să intervină **autoritar pentru ca Drăgușin (și implicit ceilalți zidari) să o accepte.**

Subiectul piesei este și personalul principal, Manole, personalitate creatoare dispusă să facă orice sacrificiu pentru a-și realiza opera. De exemplu, în actul I scena 1 el mărturisește direct:

Am pus în această mănăstire tot ce priceperea mea și sufletul omenesc au mai bun. Domnitorul acestor ținuturi a dăruit, prin însăși porunca lui de a o face și mai ales prin jertfa tuturor bogățiilor lui strămoșești, un întreg trecut temeliiilor ei. [...] La rândul meu, am pus tot ce mintea și inima omenească, cu străduință spre nesfârșită îmbunătățire de sine, au putut aduna în lutul pământesc, aprigă năzuință spre viitor.

O atât de intensă asumare a misiunii sale face ca într-o anumită măsură Manole să devină propriul său *destinatar*, alături de Domnitor.

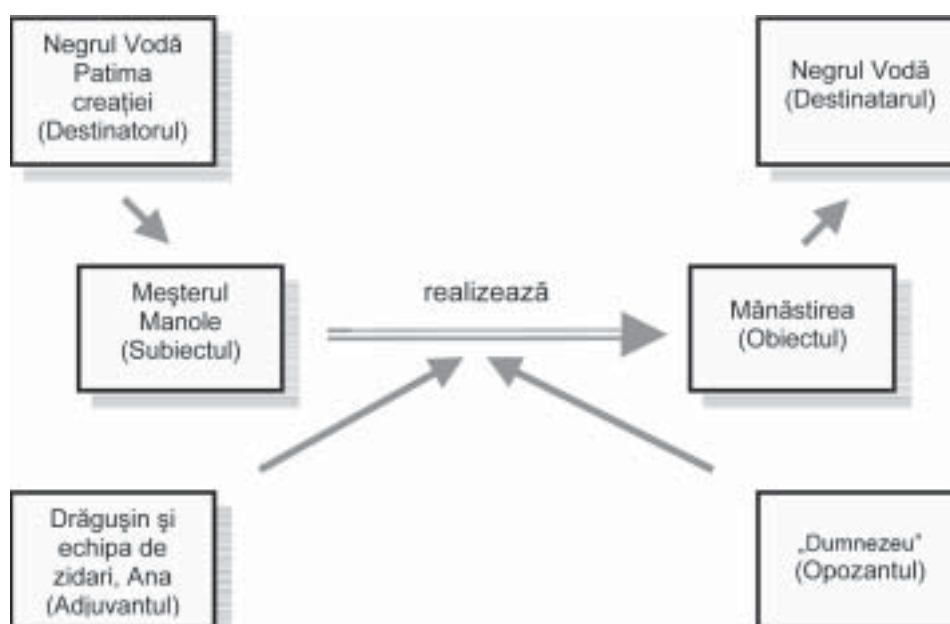


Fig. 2 – Modelul actanțial al lui Greimas aplicat în cazul dramei *Mănăstirea Curtea de Argeș* a lui N. Davidescu realizează

Obiectul este însăși mănăstirea, a cărei realizare constituie concomitent țelul Domnitorului și al pârjolului creator al lui Manole. Descrierea imaginii mănăstirii de către Manole conduce cu gândul mai degrabă la una dintre *catedralele gotice occidentale* (al căror cunoscător și admirator a fost N. Davidescu) decât la o biserică ortodoxă, dacă doar nu este vorba de Sfânta Sofia din Constantinopol (actul II, scena 3):

O văd, biserica: se ridică din mijlocul unui asemenea ceas ziditor ca un palat în flăcări. Avântul stâlpilor ei de piatră pornește, în înșiruire de arcuri și bolți, până pe creștet, veșnicia credinței. [...].

Adjuvantul include pe cei „nouă meșteri mari, calfe și zidari”, dintre care autorul îl personalizează și aduce pe scenă numai pe Drăgușin („al doilea după Manole”, cum spune didascalii inițială), dar în primul rând pe Ana, fără sacrificiul suprem al căreia lucrarea nu putea fi terminată. Ca *adjuvant* se manifestă și Domnitorul, care, așa cum explică Manole (actul I, scena 1),

a dăruit [mănăstirii], prin însăși porunca lui de a o face și mai ales prin jertfa tuturor bogățiilor lui strămoșești, un întreg trecut temeliiilor ei. Erau printre sculele vândute, grămadă, inelele unor legături întăritoare, coroana pentru care luptaseră oștiri, giuvaeruri încă vorbitoare de sânul pe care-au odihnit vreodată; toate acestea, venind de pretutindeni în timp, au sporit visteria prefăcută prin noi, astăzi, în domnească mănăstire” [...] și „a fost silit să topească până și sculele Doamnei Marghita. Un jidov din țara leșească a venit apoi anume să cumpere și cele din urmă pietre prețioase din visteria secătuită a Domnitorului.

De asemenea, Domnitorul a acordat permanent înțelegere și sprijin moral echipei de zidari în perioada surpării repetate a zidurilor și a clipelor de derută ale lui Manole. În ceea ce-l privește pe Drăgușin, în afară de rolul său de coordonator al echipei de zidari, el intervine în sprijinul construcției și prin informarea lui Manole și a

Domnitorului despre soluția extremă în cazul similar petrecut în lumea ficțională a folclorului sârbesc la zidirea cetății Skutari, pentru încheierea căreia a fost necesară zidirea unei femei (fapt remarcat și de Vasile Alecsandri la publicarea *legendei*, a se vedea [1]), sugerând implicit o soluție similară și pentru Mănăstirea Curtea de Argeș, deși nu a pregetat s-o prevină pe Ana despre pericolul care o pândește (actul I, scena 4):

DRĂGUȘIN. – O să-ți spun eu o poveste; *poate ți-o prinde bine la ceva* (sublinierea ns.).

ANA. – Mi-ai făgăduit încă de adineaori.

DRĂGUȘIN. – Trei frați Mierliavcevicl clădeau o cetate de trei ani întruna. Toți trei erau crai de frunte din țara sârbească. [...].

(Această tentativă a fost însă întreruptă și curmată de apariția intempestivă în scenă a Domnitorului.) În linii mari, personajul Drăgușin reprezintă un „pătit priceput”, un „Manole cumițit” de piedicile de tot felul pe care viața le pune în calea celor care vor să realizeze lucruri ieșite din comun, „maturitatea înțeleaptă” (a se vedea [8]) sau poate, mai sever spus, un „Manole ratat”. Astfel, la exprimarea de către Manole a dorului său „de-a zămislî din piatra cea mai seacă viață” (actul I, scena 1), el îi răspunde:

Am cunoscut și eu pe vremuri îndemnul lăuntric al unor atare ținte; [...] au căzut una câte una și până la urmă nu mi-a mai rămas decât simțământul zădărnicii lor. O putere dușmănoasă mi-a stat neconținut în cale. [...] Sunt încredințat astăzi de zădărnicia deplină a oricărei străduințe.

Cu toate acestea, Drăgușin rămâne un coechipier *adjuvant* de nădejde, capabil să adere sincer la cauza lui Manole, să se înflăcăreze de viziunile și realizările acestuia până la starea de grație de poezie, dar și să-și tempereze din timp răbufnirile de entuziasm.

Opozantul este, oricât pare de straniu, „Dumnezeu”,

care, așa cum spune Drăgușin (actul I, scena 1), „prăvale noaptea tot ce ridicăm, ziua” pentru că „nu îngăduie oamenilor să-l ajungă cu un lucru de-al lor” (actul I, scena 1):

Planurile tale sunt prea îndrăznite și nu țin pasă-mi-te la zidărie făcută de om. Visezi catapeteasma care să despice cerul. Singur tu spunei cândva că nu ești zidar ca și noi ceștilalți toți, și că lucrul ieșit din mâna ta trebuie să rămână fără pereche. Bolțile tale uriașe, ca niște peșteri fără fund și turnurile cât munții de mari, cată de jignesc, astfel, a-tot-puternicia cerului. Povestea Turnului Babel. Dumnezeu nu îngăduia oamenilor să-l ajungă cu lucru de-al lor. Încurcă limbile ca atunci sau, ca acum, prăvale noaptea ce ridicăm ziua. [...] Dumnezeu e de-a dreptul potrivnic năzuințelor noastre prea semețe.

Am folosit ghilimele pentru denumirea *opozantului* „Dumnezeu” spre a sublinia că *nu poate fi vorba* despre Dumnezeu din Biblie, deoarece sub aspect teologic, este imposibil de acceptat că, dată fiind iubirea Lui de oameni, ar accepta ca o biserică, fie și capodoperă arhitecturală, să fie construită prin jertfirea brutală în temelie ei a unei ființe omenești. Legenda, adusă probabil de gogii aromâni care cunoșteau mitul balcanic aplicat la construcții *laice* (poduri, cetăți), a fost preluată de folclorul nostru *după* zidirea bisericii de la Curtea de Argeș (1515-1517) și „adaptată impropriu” la o construcție religioasă creștină. Poate că o denumire mai exactă a opozantului ar fi, folosind sintagma lui Drăgușin, „o putere dușmănoasă”, indiferent de natura și motivația ei. Această clarificare permite ca în cele ce urmează să se asigure separarea filosofiei subiacente piesei lui N. Davidescu de dogmatica religiei creștine, deși unele interpretări simbolice ale *legendei* sau prelucrărilor ei culte se raportează explicit la sacrificiul hristic.

Structura textului dramatic

Prima observație ce se poate face este că *titlul* piesei lui N. Davidescu denotă orientarea autorului nu spre *creator* (Manole) ci spre *creație* (mânăstirea), ceea ce extinde de *plano* orizontul lecturii și al interpretărilor ei posibile. Totodată, acest lucru diferențiază lucrarea lui N. Davidescu de cele mai remarcabile lucrări apărute în perioada interbelică, ale căror titluri îl aduc în prim-plan pe Manole (Lucian Blaga, Victor Eftimiu și Octavian Goga: *Meșterul Manole*; Adrian Maniu: *Meșterul*; Ion Luca: *Icarii de pe Argeș*). Desigur, aceasta nu înseamnă că N. Davidescu a realizat în piesă o „monografie” a mânăstirii sau că nu îl plasează în centrul atenției acesteia pe Manole. Titlul constituie doar un *memento* al dăinuirii operei în raport cu implacabila dispariție fizică (și/sau, într-un timp suficient de lung, chiar din memoria colectivă) a creatorului. În plus, acest titlu, binecunoscut cititorilor români (tot așa de cunoscut precum erau subiectele tragediilor antice pentru spectatorii lor), furnizează un nespus comentariu metatextual și o primă informație asupra obiectului, derulării și chiar moralității ce va rezulta din piesă, în raport atât cu opera cât și cu creatorul acesteia.

Fără să fi inclus un *prolog* ca o secțiune distinctă a piesei sale, N. Davidescu și-a făcut totuși cunoscută a

posteriori poziția estetică în tratarea acestei teme cu ocazia recenzării piesei *Meșterul Manole* a lui Lucian Blaga (a se vedea [12], p. 421-427):

[...] Ne vom ocupa, de data asta, de ceea ce am putea numi, până la un nou termen, mai pregnant, *teatrul de atmosferă*. D. Lucian Blaga aduce, în *Meșterul Manole*, un exemplu caracteristic în acest sens. Principiul acestui teatru a fost pus în circulație acum vreo treizeci de ani de Maurice Maeterlinck, iar Octave Mirbeau, cu spiritul său vijelios, s-a grăbit să-i proclame o fulgurantă noutate. [...] La noi, „Legenda Meșterului Manole” a fost copios prilej pentru *teatrul de atmosferă*. Vremea nedefinită până la legendar în care s-a petrecut, personajii ei susceptibile de controverse, simbolul clar al conținutului și tragicul mitologic pe care se reazemă au ispitit, mai ales în cadrul vremilor luptei și a jertfei obștești pentru realizarea „idealului” nostru național, până la actualitate și actualizare, dreptul scriitorului de a folosi poezia națională a poporului nostru.

Acest metatext *sui-generis* al propriei sale actualizări a *legendei* sugerează că la data respectivă N. Davidescu avea deja bine stabilite criteriile estetice pentru acea „lucrare definitivă” despre care făcea vorba ([2], [8] ș.a.).

Sintagma „teatru de atmosferă” utilizată de N. Davidescu pentru caracterizarea dramelor lui Maeterlinck nu a fost reținută ulterior ca atare de critica teatrală, termenul european consacrat fiind acela de *teatru simbolist* (*drama simbolistă*), dezvoltat(ă) în Franța între anii 1885 și 1914 și ilustrat(ă), în afară de belgianul Maeterlinck, de francezii Villiers de L'Isle-Adam și Paul Claudel, toți bine cunoscuți lui. Caracterele și inspirația din poezia simbolistă (gustul pentru straniu, rafinamentul, oniricul, misticul etc.) se regăsesc și în acest teatru, printre ale cărui caracteristici se mai pot enumera (a se vedea [16], pag. 44): *limbajul ales*, care refuză trivialitatea; *irealitatea* formei, conținutului, dialogului; *muzicalitatea* textului și contextului, demnă de un oratoriu liric; *preferința pentru stranie și miraculos*; *acțiunea limitată*, subiacentă unei intrigi simple; *staticismul* și *cvasi-imobilitatea* personajelor; *sublimul și trăsăturile alegorice și onirice* ale personajelor. Toate aceste constante pot fi întâlnite sistematic și în piesa *Mânăstirea Curtea de Argeș*. Evident, ca și în cazul poeziei sale, aderența lui N. Davidescu la simbolismul teatral nu a fost totală, dată fiind aplecarea lui sufletească spre raționalitate și opoziție combativă față de destin și fatalitate.

Ca mod de structurare a textului dramatic, N. Davidescu se limitează la câteva succinte didascalii inițiale (separările dramaturgice uzuale în acte și scene și lista personajelor) și funcționale (locul și cadrul acțiunii), excluzând complet didascalii expresive (efectul pe care autorul dorește să-l producă textul) și cele textuale (precizarea jocului scenic). Această limitare pare să indice faptul că autorul nu a gândit de la început piesa spre a fi obiectul unei reprezentări, ci doar ca o modalitate prozodică deosebită de a trata subiectul propus, fără a adopta în mod sistematic convențiile genului dramatic. Dat fiind că reprezentarea nu se rezumă doar la o „traducere materială a textului” [15], ci implică o altă pluralitate de semne induse de spațiul scenic (decoruri, ecleraj, obiecte, sunete) și de jocul actorilor (dicția,

inflexiunile vocii, tăcerile, gestică, costumele), pe scurt „teatralitatea”, ceea ce concretizează nu numai textul, ci și subînțelesul lui, ceea ce nu a fost scris, conferind textului perspective diferite, dependente esențial de intențiile regizorului, cititorul textului dramei lui N. Davidescu are libertatea de a-și imagina toate aceste colecții de semne și de a le găsi/aloca semnificații în funcție de „enciclopedia” proprie. Autorul a considerat că chiar fără a fi reprezentat pe scenă, textul său oferă „cititorului model” șansa unei explorări și înțelegeri cu profunde rezonanțe sentimentale (inclusiv „naționale”) a universului ficțional propus și a semnificațiilor acestuia în planul cultural și spiritual lăuntric.

Singura didascalie funcțională dată de autor se referă la locul acțiunii (actul I, scena 1): „în pădure”. Această laconică precizare scenică face ca mănăstirea (alias *opera*) să fie izolată de lume, neexpusă privirilor comune într-un loc public (cum este cazul unei autentice catedrale), deci, *a fortiori*, mai puțin accesibilă credincioșilor. Este de presupus că în acest fel N. Davidescu a dorit să sublinieze caracterul criptic al unei opere de artă, a cărei „întâmpinare” (decodare) în solitudine și înțelegere lăuntrică de către privitor se aseamănă cu dezvăluirea unei taine. Cu observația că N. Davidescu oferă cititorului spre decodare nu numai opera ci și înfrigurarea utopică a creatorului, cu întregul ei tragism. Eliminarea din textul piesei a etapei *căutării* de către Domnitor și echipa de zidari a „zidului părăsit și neisprăvit” (a se vedea [1]), care este ales ca „loc de monastire și de pomenire”, constituie de asemenea o simplificarea tramei epice ce



permite purificarea dramei lui Manole de orice elemente anecdotice externe procesului de creație ca atare.

Intriga piesei lui N. Davidescu este preluată din *Legenda Monastirea Argeșului* (în continuare *legendă*), culeasă și publicată de Vasile Alecsandri în 1862 [1], la care autorul a adăugat explicit motivul încălcării de către cei nouă meșteri ai lui Manole a jurământului de a nu-și preveni nevestele despre hotărârea lor comună de a o înzidi pe prima care va veni în temelie mănăstirii, preluat din varianta lui Gh. Dem. Teodorescu (a se vedea [9], p. 65). Această *încălcare de jurământ*, amplu dezvoltată în piesa lui N. Davidescu (actul I, scena 3), ilustrează o dată în plus *singurătatea* creatorului.

Acțiunile fabulei „extrase” din *legendă* se rezumă la perioada de timp aflată în „vecinătatea temporală” imediată a înzidirii Anei. Ridicarea mănăstirii ca atare - realizată într-un timp neverosimil de scurt, exterior timpului scenic, după înzidirea soției lui Manole - este povestită analeptic de meșterul Drăgușin lui Radu Negru și Manole, după încheierea ei. Tot prin analepsă este adusă la cunoștința cititorului sau spectatorului o parte a istoricului datelor anterioare (de exemplu, efortul financiar epuizant depus de Radu Negru pentru zidirea mănăstirii). În sfârșit, N. Davidescu a introdus în finalul piesei un „pisar”, căruia Domnitorul i-a dictat textul pisaniei ce urma să fie înscrisă pe peretii mănăstirii.

Spre deosebire *legendă*, Domnitorul nu-i amenință pe zidari nici la începutul construcției, nici atunci când lucrările lor zilnice se dărau peste noapte și nici, răpus de orgoliu, după terminarea mănăstirii. Dimpotrivă, el manifestă empatie pentru Manole și echipa lui, caută, discută și propune acestora soluții pentru rezolvarea straniilor dificultăți apărute. Singura manifestare a unei trufii finale (și întrucâtva justificată de logica evenimentului) o reprezintă formularea pisaniei, în care își subliniază meritele fără a se face nici o referire la jertfa umană prin intermediul căreia a fost posibilă realizarea mănăstirii.

O altă diferență esențială față de *legendă* este atitudinea Anei față de propunerea explicită a lui Manole de a fi înzidită. În timp ce în *legendă* Manole recurge la un vicleșug, asigurând-o că zidirea este doar o simulare, o glumă („Stai mândruța mea, / Nu te spăria, / Că vrem să glumim / Și să te zidim” [1]), în piesa lui N. Davidescu situația ia o dezvoltare mult mai complexă. Manole îi propune deschis Anei să accepte, în numele realizării unei opere desăvârșite, fără egal, sacrificiul suprem (actul II, scena 3), replicile schimbate în acest scop fiind de o deosebită tensiune dramatică:

ANA. – Ce vrei atunci de la mine?

MANOLE. - Mult; tot chiar. Râsul și lacrimile, oasele și carnea, mintea și sufletul. Vom face din zid culcușul cel de aur al veșniciei tale. Te vom așeza în el ca pe un copil în leagăn și vom zidi, apoi, pentru de-a pururea, deasupra. [...] Vei vedea tot ce ți-e drag de-acolo. Sufletul tău va trăi de-a pururea în zid, ca o mireasmă rară, închis. [...]

ANA. – Niciodată n-ai fost așa!...

MANOLE. – Niciodată n-am văzut atât de minunat. În fiecare clipă sufletul meu, uimit și adâncit, cumpănește sufletul întreg al pământului. Ochii și mintea gem de gânduri și de lucruri noi și, ca pe-o pradă uriașă, sfâșie cu

atâta putere bucuria de a simți și de a iubi dumnezeiasca înțelegere dintre mine și cer, încât abia cu țipete sfâșietoare de mi-aș mai putea spune simțămintele.

ANA. – Arată-mi-le, Manole. Ești atât de frumos, încât mi-aș da bucuros viața ca să te țin în fața mea astfel!

MANOLE. – E ceasul când poți și când trebuie să primești orice.

ANA. – Părei un tânăr Dumnezeu ieșit din mâinile mele!

MANOLE. – Te vei topi cu mine de-a dreptul în această inimă nepieritoare și puternică a pământului întreg.

În cele din urmă și nu fără ezitări („Vreau să trăiesc. Ce-mi pasă de Domnitor și de jurământul vostru?”), după explicațiile înflăcărate și înfrigurate ale lui Manole, rostite parcă în transă, Ana acceptă (actul II, scena 3). Această acceptare, interpretată de Gh. Ciompec (a se vedea [8], p. 111) ca o „convertire spre înalt a unei ființe esențial telurice” este din punctul nostru de vedere mai curând o manifestare a dragostei Anei pentru sotul ei, dragoste la fel de mistuitoare ca și patima lui Manole de a construi mânăstirea.

Protaza textului dramatic davidescian introduce cititorul (spectatorul) imediat și dinamic *in medias res*: acțiunea începe *ex abrupto*, poate și pentru că autorul consideră tema *legendei* ca fiind prea bine cunoscută cititorilor sau spectatorilor piesei. Unui cititor (spectator) care ignoră ceea ce va citi (sau va vedea pe scenă), datele conflictului (evocarea surpării repetate a zidului, prezentarea protagoniștilor și a stării de fapt a situației) îi vor fi cunoscute în prima jumătate a actului I. Cu alte cuvinte și date fiindu-i dimensiunile, piesa lui N. Davidescu îndeplinește condiția de completitudine, scurtime, claritate, interes și verosimilitudine a protazei preconizată de teoreticienii genului (a se vedea [14]). Totuși, coexistă în text și elemente ale unei expoziții *statice*, reprezentate analeptic (dificultățile financiare întâmpinate de Domnitor în realizarea construcției, relatarea legendei sârbești a construirii cetății Skutari) sau pe calea unor confesiuni sau expuneri de motive ale lui Manole. Ele nu constituie însă o întârziere a începerii ci clarificările necesare acțiunii propriu-zise.

Cunoscând, fără îndoială, opinia lui Mircea Eliade despre miturile cosmogonice și antropogonice cărora aparține și *Legenda Meșterului Manole*, și anume că (a se vedea [14], p. 93)

numai moartea rituală (moartea violentă) este creatoare, pentru simplul motiv că *ea întrerupe firul unei vieți care nu și-a consumat toate posibilitățile* (sublinierea ns.), care nu și-a îndeplinit destinul; de asemenea, moartea rituală (și, prin generalizare, orice „moarte violentă” împlinită cu sens – adică un sacrificiu, iar nu un accident) declanșează o forță care nu numai că face posibilă „transmiterea” vieții, ci asigură perenitatea noii creații căreia i-a dat naștere,

autorul orientează în acest sens dialogul protagoniștilor în legătură cu acceptarea înzidirii Anei (actul II, scena 3):

MANOLE. – Vei vedea tot ce ți-e drag de-acolo. Sufletul tău va trăi de-a pururi în zid, ca o mireasmă rară, închis.

ANA. – Mai puțin chiar. Să mai culeg câteva flori doar.

Sunt unele pe care nu l-am cules încă. Mâinile mele nu s-au odihnit îndeajuns pe lâna mieilor nou născuți. Un izvor în drum m-a chemat, apoi, atâta timp zadarnic; nu mi-am udat nici până azi buzele în el. O mulțime de lucruri mărunte pe lângă care am trecut cu nepăsare.

MANOLE. – Cu neputință.

ANA. – O singură clipă, la nevoie; o clipă unică însă. Cu ea să primesc tot ce nu mi-am dat atât amar de vreme, viața. Fructul cel de aur strălucește neconținut, în umbră, departe; strălucește ca un tezaur, printre frunze, pentru noi. Vreau să-l pot culege și eu. Să simt îndelung viața cum se desface de pretutindeni. Foile, cum se caută și se găsec; suspinul ierburilor răscolite de vânt și, în fundul tufișurilor, râsul mătășos al privighetorilor cum deșteaptă mugetul deznădăjduit al cerbilor singuratici. Să mă prăbușesc apoi dintr-odată cu toată viața. Răsuflarea parfumată a pământului să-mi ia sufletul și suspinul îndrăgostit al privighetorilor să-mi cânte sfârșitul.

Desigur, logica prestabilită de *legendă* a piesei cere ca argumentele Anei să nu fie luate în considerare de Manole, care găsește însă cuvintele *să o convingă*, expunând patetic obiectul și sensul creației sale:

MANOLE. – O văd, biserica; se ridică din mijlocul unui asemenea ceas ziditor, ca un palat de flăcări vii. Avântul stâlpilor ei de piatră pornește, în înșiruire de arcuri și de bolți, până pe creștet, vesnicia credinței. Clopotele sună-sună, iar norodul în picioare, la această chemare, cu făclia credinței în mâini, ca să lumineze cerul, își adună sufletul împrejurul cădelnitelor în flăcări. Glasul ei vorbește cu minuni, prin luminișuri de aur, seara, în păduri, și cinstește durerea coborâtă odinioară în genunchi de pe calvar, către oameni. Mulțimea nesfârșită de înși își amestecă reculegerea și bucuria și, împrejurul ei, în genunchi se ridică, din nimic aproape, un norod și o stăpânire.

ANA. – Niciodată n-ai fost așa!..

MANOLE. – Niciodată nu am văzut atât de minunat. În fiecare clipă sufletul meu, uimit și adâncit, cumpănește sufletul întreg al pământului. Ochii și mintea gem de gânduri și de lucruri noi, și, ca pe o pradă uriașă, sfâșie cu atâta putere bucuria de a simți și de a iubi dumnezeiasca înțelegere dintre mine și cer, încât abia cu țipete sfâșietoare de mi-aș mai putea spune simțămintele.

În cele din urmă, aflată sub vraja elocinței iubitului ei, Ana acceptă (sfârșitul actului II, scena 3):

Îți mulțumesc, Manole. Te-am văzut ca niciodată de frumos. Te desfăceai ca un copac din pustiu și, ridicând brațele către mine, mă rugai. Surâsul, și oasele, și carnea, și lacrimile mele, singure, puteau să desăvârșească făptura ta viitoare. Tu simțai aceasta și te creșteai ca să mă poți înșela pentru tine; eu însă te-nșelam ca să te pot crește pentru mine și mestecam printre dinți ca să nu-mi scape, înainte de vreme, cuvântul cerșit într-un ceas de mare cumpănă, de toată năzuința vieții tale. El cântă în răsuflarea mea însă, și-mi îmbălsămează gâtulejul. Acum îl ai. Fă cu mine ce vrei. Prin tine am trecut dincolo de tine. Viața nu mai poate să-mi dea nimic de-acum.

Aceasta este și ultima replică în piesă a Anei, dacă se face excepție de strigătul ei de dragoste și spaimă „Manole!”, atunci când, conform, didascaliei, „cade în brațele lui Drăgușin, care o ridică pe jumătate fără conștiință, pe jumătate resemnată, și iese cu ea”.

După înzidirea Anei, ritmul înălțării mânăstirii devine de-a dreptul halucinant. Meșterul Drăgușin povestește

Domnitorului și lui Manole desfășurarea lucrărilor de construcție într-un mod excepțional de plastic (actul III, scena 6):

Încordarea noastră, însă, neputincioasă până atunci, se luminează dintr-odată; inimile noastre găsiseră cuvântul căutat de ele. Era o rugăciune. Îngenunchearăm în neștire și viață nouă se lăsă dintr-o dată peste noi. Aproape nu ne mai cunoșteam. „Zvon adânc s-a pogorât atunci de sus și a străbătut locul nostru de obidă. Mai întâi a fost ca un freamăt de pădure netăiată niciodată, o năvală uriașă de ierburi sub un potop de soare și, mai apoi, o înmugurire în apa unei binecuvântate ploii. Un cântec amețitor, pornit din vârful nevăzut al unui copac, a izbucnit dătător de viață și, pe mângâieri parfumate de vânt, ne-a adus aer proaspăt de dimineață. Noi am, căzut cu fața la pământ. Simțeam chiparosul crescut în grădina înțelepciunii; miroseam trandafirul proaspăt înflorit la ființarea vieții și priveam luceafărul dimineții. În cuptoarele noastre era pâine de credință și iubire și rând pe rând era vis de mărire și cenușă de umilință. Ne-am ridicat atunci și ne-am spălat, ne-am așezat veșmintele pe noi, le-am prins cu o nouă cingătoare și, laolaltă, am cântat”.

Un cititor al volumului *Iudeea* din poemul ciclic *Cântecul omului* de N. Davidescu va recunoaște în textul cuprins între ghilimele poezia *Înaripare* (a se vedea [11], pp. 108-109), apreciată de G. Călinescu drept o ilustrare a *Învierii lui Hristos*, și despre care a scris (a se vedea [6]) că „se petrece în imensitatea naturii înseși, în chipul unui grandios fenomen geologic”. Poezia fusese publicată prima dată sub titlul *Inima cea vie-n închisoare* în *Noua revistă română*, vol. VIII, nr. 3, din 20-27 martie 1916, p. 45 (a se vedea [11], p.699), deci este de presupus că ideea piesei *Mănăstirea Curtea de Argeș*, apăruse înainte de război (paralelismul titlului inițial *Inima cea vie-n închisoare* cu înzidirea Anei în „închisoarea” zidurilor mănăstirii impunându-se de la sine). Pe de altă parte, comparația dintre *Învierea lui Iisus* și încheierea construcției unei mănăstiri duce cu gândul la replica lui Radu Negru în fața strigătului disperat al lui Manole că „a ucis viața” (actul III, scena 3):

Ai ridicat însă credința, biserica. Înfrățirea ei de cruce la temelie mărturisește strălucirea cea de-a pururea a durerii creștinești. Sunt de-atunci cincisprezece veacuri. E noapte. Iisus singur, părăsit într-o peșteră, își încarcă, răscumpărând, cu păcatele noastre sufletul. Din întuneric atunci, târându-se și crescând cum niciodată nu mai crescuse încă, se repede îmbrățișându-l ucigător de puternic, spre el, moartea. Iisus se clatină, iar agonia lui pentru o dulce logodnă, se desprinde, legată cu inelul uriaș și fără pereche al cununii de spini pe frunte, din întuneric și se face zid. În valuri de sânge și de apă se ridică atunci din inima jertfei biserica și totul în urmă e gata. Iisus întors în cer scapă de îmbrățișarea ei; ea, însă, văduvă din chiar clipa cea de aur a vieții, geme pe calvar în munți viitori de slavă și de fapte. Un duh nou se revarsă peste pământ...

Totuși, așa cum am mai spus, ridicarea unei biserici cu prețul vieții unei ființe omenești zidită în temelie ei este de neacceptat din punctul de vedere esențial al teologiei creștine, conform căruia „Dumnezeu este iubire”, chiar dacă în această analiză se preia exclusiv semnificația simbolică și estetică a *legendei*. Moartea

Anei, a cărei viață a fost spiritualizată până la sublim de *iubirea* ei pentru Manole, iar ca ființă umană reprezenta încununarea *Creației* divine (*Geneza*, 1; 27), consemnează un anumit fel de canibalizare a operei: o „operă divină”, *absolută* în semnificația sa („Eu am primit partea mea de viață de la Dumnezeu”, spune Ana în actul II, scena 3), este distrusă brutal spre a crea în locul ei o „operă umană” a cărei *viață* manifestă o relativitate și o perisabilitate inevitabile.

Din punct de vedere a definiției aristoteliene a *peripeției* (a se vedea [16]), piesa lui N. Davidescu este săracă în peripeții, nu are atenuări sau reizbucniri (și cu atât mai puțin „lovituri de teatru”) care să modifice în mod brutal situația, spre a alimenta o tensiunea dramatică permanentă și înaltă. Amorsa deznodământului o constituie consimțământul Anei de a se lăsa înzidită, acest lucru contravenind – așa cum s-a mai arătat - stereotipiilor deja formate privind amăgirea ei de către Manole. Acceptarea constituie o revelație prin diferențele atât față de *legenda* de pornire, cât și față de celelalte prelucrări culte ale acesteia.

În momentul în care Ana acceptă să fie înzidită, contradicțiile piesei par a se stinge, firele intrigii par dezlegate, iar *deznodământul* devine iminent și previzibil. Îndeplinește însă acest deznodământ criteriile estetice clasice, de a fi concomitent *necesar*, *complet* și *rapid* (a se vedea [16])? Este evident *necesar* și *rapid*, deoarece însăși premisa piesei preia de la *legendă* mitul înzidirii. El decurge astfel logic din situație (necesitatea construirii cu orice preț a mănăstirii) și apare ca singura ieșire posibilă din dramă (condiție de înzidire în temelie mănăstirii a unei ființe umane impusă de „Dumnezeu”). Nu este însă *complet*, deoarece nu oferă soluții la toate problemele ridicate: problema sacrificiului (inclusiv cel uman) și mai ales a limitelor sacrificiului pentru crearea unei opere durabile rămâne deschisă, și va constitui obiectul unei discuții ulterioare. Structura generală a piesei, prin „nepsusul ei”, lasă în suspensie răspunsul la o întrebare tulburătoare: merită o capodoperă, oricât de valoroasă estetic și oricât de utilă oamenilor în ascensiunea lor spre transcendent, orice sacrificiu, inclusiv sacrificiul vieții? În acest sens, este interesant următorul dialog între Manole și Domnitor, după încheierea zidirii mănăstirii (actul III, scena 3):

RADU NEGRUL. – Ți mulțumesc, Manole!

MANOLE. – Stăpâne!

RADU NEGRUL. – Ce?

MANOLE. – Am ucis viața!

RADU NEGRUL. – Ai ridicat credința!

MANOLE. – Am ucis viața. Venea la mine din adâncimi necunoscute. Se desprindea din întuneric, din mijlocul pădurii și, aruncând în mersul ei trufas toate puterile pământului, turna untdelemnul izbânzii în cămările inimii mele [...].

Remușcările încep să-l cuprindă pe Manole, chiar dacă (încă) nu regretă explicit decizia luată. La o replică a Domnitorului, prin care făcea referire la semnificația sacrificiului lui Iisus pentru ridicarea bisericii creștine „în valuri de sânge și de apă”, și în urma căruia „un duh nou se varsă peste pământ”, Manole răspunde „omenește”:

„Se poate, mie mi-e frig însă”. Și dialogul continuă tulburător:

RADU NEGRUL. – Frig, pe vremea asta?

MANOLE. – Parcă ar fi căzut iarna. S-ar putea oare să vină chiar așa, dintr-odată, și în plină vară, iarna?

RADU NEGRUL. – Aiurezi?

MANOLE. – Atunci de ce mi-e atât de frig?

În scena finală (6), după ce Drăgușin își exprimă cu elocvență uimirea față de viteza de întrupare a construcției, după înzidirea Anei, are loc următorul dialog:

RADU NEGRUL. – Niciodată durerea omenească, pusă în slujba unui gând atât de înalt nu rămâne fără de folos. Acești oameni au cunoscut prin tine ce n-ar fi cunoscut într-altfel niciodată, Manole.

MANOLE. – Știu, Măria-Ta.

RADU NEGRUL. – Înțelegi acum, Drăgușine?

DRĂGUȘIN. – Mă iartă, slăvite Domn...

RADU NEGRUL. – Ce vrei să spui?

DRĂGUȘIN. – M-am supus voinței Măriei-Voastre și a celui de sus. Nu înțeleg însă nici acum această jertfă de sine. Inima mea a fost într-adevăr mișcată de o măreție nouă. Mi-e rușine însă de această slăbiciune; ea a venit o clipă, în ciuda voinței mele, doar. Acum mestec între dinți doar amărăciunea durerii altuia. Eu în nici un caz nu aș fi făcut ce a făcut Manole...

Este de reamintit că ultima replică a lui Manole din ultima scenă a actului III se încheie astfel: „Eu mă simt atât de singur acum și cât mi-e de frig...”. În acest fel, Meșterul Manole se asociază inconștient nedumeririi lui Drăgușin („Nu înțeleg însă nici acum această jertfă de sine”). În locul bucuriei împlinirii construcției mănăstirii, al înflăcăării desăvârșirii până la înălțimi de capodoperă a operei sale, Manole se simte cuprins de frig, ca și cum, odată cu căldura vieții Anei, în zidurile mănăstirii a intrat și căldura vieții sale de-acum însingurate. După părerea lui Mircea Eliade (a se vedea [13], pag. 33), un final care să fi condus și la moartea violentă a lui Manole (precum în *Legendă* sau în piesa *Meșterul Manole* a lui Blaga) ar fi constituit, singurul mod care îi mai era îngăduit acestuia de a-și revedea soția iubită. Dar N. Davidescu îl lasă pe Manole în viață: subiect și obiect sfârșit și înfrigorat al Creatorului. El folosește astfel o tehnică proprie și, în perspectiva timpului, foarte modernă privind îndeplinirea cerințelor specifice deznodământului unei drame (care, teoretic, ar fi trebuit asigure că la terminarea ei „totul a fost clarificat”), lăsând să subziste în sufletul cititorului sau spectatorului sentimentul că „totul nu a fost spus”, și să-l determine să revină în repetate rânduri asupra unui final ce pune tacit în discuție însăși justificarea sacrificiului. Imaginației cititorului sau spectatorului i se oferă câmp liber pentru construirea unor *alte* structuri narrative, în care nedumerirea lui Drăgușin să conducă la găsirea unor circumstanțe agravante sau atenuante pentru reformularea „sentinței” date de N. Davidescu lui Manole.

Conform teoreticienilor dramaturgiei, deznodământul formal al unei piese ar trebui pe de o parte să intervină *cât mai târziu cu putință*, spre a menține treaz interesul cititorului și/sau publicului, dar pe de altă parte să fie și



rapid, deoarece, așa cum spune Corneille, „spectatorul este nerăbdător să cunoască sfârșitul” (apud [14], p. 36), chiar dacă această ultimă cerință este dificil de conciliat cu cea precedentă. În piesa lui N. Davidescu, aceste două cerințe sunt îngemănate în scena dictării de către Domnitor a textului ce urma să fie înscris pe peretele mănăstirii, unui pisar, personaj anonim și absolut nesemnificativ pentru piesă, chemat *ad-hoc*. Parcă spre a rupe total orice conexiune între lumea ficțională a piesei sale și biserica episcopală de la Curtea de Argeș, N. Davidescu, prin *pisanie* dictată de Negrul Vodă, își închină mănăstirea *Sfintei Treimi*, precum catedrala din Slatina copilăriei și tinereții sale, în timp ce hramul bisericii de la Curtea de Argeș este *Adormirea Maicii Domnului*, iar textul acesteia este cu totul altul decât cel care poate fi citit astăzi pe fațada de apus în partea dreaptă a intrării în pronaos a acesteia din urmă. Trebuie însă amintit aici că Gh. Ciompec (în [8], p. 112) vede în *pisanie* confirmarea „descălecării” lui Negrul Vodă, ca o *geneză* făptuită în vremuri mitice și nu un simplu *eveniment istoric*, o altă ipostază a creației (actul III, scena 7):

Aceasta, ca să română de-a pururi semn al vremurilor când noi am auzit din Munții Făgărașului chemări tainice și rugătoare spre Miază-zi. Părea că nu știu unde, un soare nou se va zbuțuia să nască și că semințele-n pământ așteaptă și suferă în așteptarea lui.

În lumina evoluției viitoare a traseului vieții și creației lui N. Davidescu, se pot întrevedea în această *pisanie* „semințele” naționalismului lui, moderat încă, dar care, exacerbate, îl va conduce în cele din urmă spre tragicul sfârșit.

În loc de încheiere

Deoarece ideea de bază a textului dramatic al piesei este focalizată pe justificarea, acceptarea și analiza implicațiilor sacrificiului asumat de Manole și, mai ales, de Ana, dialogul dintre Manole și Ana în legătură cu necesitatea sacrificiului (actul II, scena 3) constituie miezul cel mai tensionat al acestuia. Ca un detaliu semnificativ este de amintit că, spre deosebire de *legendă* și de cele mai cunoscute prelucrări ale mitului din literatura română cultă, Manole nu participă direct și nici nu asistă la înzidirea Anei, întregul proces fiindu-i prezentat analeptic de meșterul Drăgușin. Este aceasta o lipsă de curaj a lui Manole de a privi încețoșarea treptată a luminii ochilor iubiți și de a asculta, murmurate tot mai stins, din zid, lamentațiile vocii iubitei? Este un pristav al înstrăinării lui esențiale de opera abia încununată și al sentimentului inutilității fundamentale a sacrificiului? Este o primă crispă provocată de frigul de moarte al singurătății unei vieți trăite fără Ana? Autorul piesei aprinde doar scânteia acestor întrebări și lasă cititorului deschisă orice interpretare ulterioară posibilă, bazată pe aporturile emotive și imaginative ale universului său personal. „Frigul singurătății” lui Manole intră într-o consonanță subtilă și oximoronică doar în aparență cu focul pasiunii creatoare: lexemul „pasiune” își are etimologia în verbul latin *pati* – a *pătimi*.

Deși în mentalul arhetipal popular (și nu numai) noțiunea de creație este legată de noțiunea de jertfă și moarte, iar omul nu poate crea nimic *desăvârșit* decât cu prețul vieții sale („numai Dumnezeu poate crea fără să-și diminueze ființa”, spune Mircea Eliade în [13], p. 44), în mentalul omului modern se impune tot mai pregnant o reevaluare a justificării jertfei și morții pentru un demers care, oricât de idealist ar fi imaginat sau oricât de *desăvârșit* ar fi realizat, rămâne minor față de culmea *Creației* - viața unui om. Această „descoperire” contemporană impune o temperare a predispoziției pătimase pentru orice sacrificiu acceptat în numele unei idei ce nu ține seama de unicitatea vieții individuale a creatorului și a semenilor lui. În acest sens, Mircea Cărtărescu a scris într-un articol din 2002 (a se vedea [7]):

Dar ce mânăstire e aceea ridicată pe un cadavru? Ce ordine a lumii, chiar perfectă fiind, va putea uita vreodată că s-a construit cu pretul unei vieți nevinovate? Ne amintim de teribila întrebare a lui Dostoievski din *Frații Karamazov*: am putea accepta o lume paradisiacă știind că pentru clădirea ei a fost absolut necesară jertfirea unui singur copilas?

Spre finalul articolului menționat, interpretând în mod evident prea *ad litteram* textul *legendei*, Mircea Cărtărescu consideră că „exaltarea unei mentalități primitive și criminale, luarea [*legendei*] ca model în lumea liberală de astăzi s-a dovedit o distorsiune perversă a spiritului”. Desigur, o asemenea atitudine tranșantă nu ține seama de ambiguitatea intrinsecă și de „deschiderea” unei opere de artă, dar lasă loc „deschiderii” pentru o înflăcărată dezbateră de idei.

În sfârșit, în mentalitatea prezentului, nu este lipsit

de semnificație nici faptul că la Manole nu se întâlnește de fapt „sacrificiul de sine”, oricum mai acceptabil dat fiind *liberul arbitru* de care dispune omul, ci sacrificiul, fie și acceptat, al *celuilalt*, chiar dacă acesta din urmă intră în „universul intim” al creatorului. Fără a ceda curentului feminist sau psihanalitic al acestui început de mileniu, nu se poate totuși ocoli întrebarea dacă există un temei moral de a jertfi *pe altcineva* pentru triumful unei pasiuni/patimi *personale*. Pentru că, așa cum spunea Jerome K. Jerome, o viață nu valorează nimic, dar nimic nu valorează cât o viață!

Fără să fie la fel de tranșant și explicit ca articolul polemic citat al lui Cărtărescu, finalul piesei lui N. Davidescu introduce totuși, prin glasul lui Drăgușin și prin singurătatea înfrigurată, mărturisită, a lui Manole, o insolită punere la îndoială a mult-uzitatului model „standard” al *legendei*. Din păcate, N. Davidescu nu a insistat și nu a revenit asupra acestui aspect, iar în viața sa personală, alăturându-se empatic aspirațiilor spre *desăvârșire* ale unor extremiști, a căzut el însuși victimă unor alți extremiști, mânați de alte, și la fel de dăunătoare, aspirații spre *desăvârșire*.

Bibliografie

- [1] ALECSANDRI, Vasile, Poezii populare ale românilor, București, Editura Minerva, 1982 (pag. 193-203)
- [2] BĂGIU, Lucian Vasile, *Meșterul Manole: creatorul vs omul creator – Valeriu Anania vs. Lucian Blaga*, în *Pro Saeculum*, nr. 5-6/2006
- [3] BĂGIU, Lucian Vasile, *Meșterul Manole, laudatio al homo aedificans*, eseu, 2007-05-03, <http://www.agonia.ro/index.php/essay/244330/index.html>
- [4] BĂGIU, Lucian Vasile, *Meșterul Manole, articol [cultura], poem dramatic de Valeriu Anania*, 2007-08-19, http://www.poezie.ro/index.php/article/1740414/Me%20Mesterul_Manole
- [5] BĂGIU, Lucian Vasile, *Meșterul Manole - laudatio al homo aedificans -*, în *Pro Saeculum*, nr. 4, 2008
- [6] CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române, de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Editura Minerva, 1985, pag. 697-700
- [7] CĂRTĂRESCU, Mircea, *Un eseu despre Balcani. Medicul și vrăjitorul*, în *Observator cultural*, nr. 116, din 14.05.2002
- [8] CIOMPEC, Gh., *Motivul creației în literatura română*, București, Editura Minerva, 1979
- [9] CONSTANTINESCU, Nicolae și DEACONU, Gheorghe, *Meșterul Manole*, Râmnicu Vâlcea, Editura Fântâna lui Manole, 2005
- [10] DAVIDESCU, N., *Aspecte și direcții literare*. Ediție și prefață de Margareta Feraru, București, Editura Minerva, 1975
- [11] DAVIDESCU, N., *Poezii, teatru, proză*. Ediție, note și bibliografie de Margareta Feraru. Prefață de Constantin Ciopraga, București, Editura Minerva, 1977
- [12] DAVIDESCU, N., *Mânăstirea Curtea de Argeș*, în trei acte, manuscris
- [13] ELIADE, Mircea, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, București, Editura Humanitas, 2004
- [14] PRUNIER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008
- [15] STALLONI, Yves, *Les genres littéraires*, Paris, Colin, 2007
- [16] UBERSFELD, Anne, *Termeni cheie ai analizei teatrului*, Iași, Institutul European, 2004