

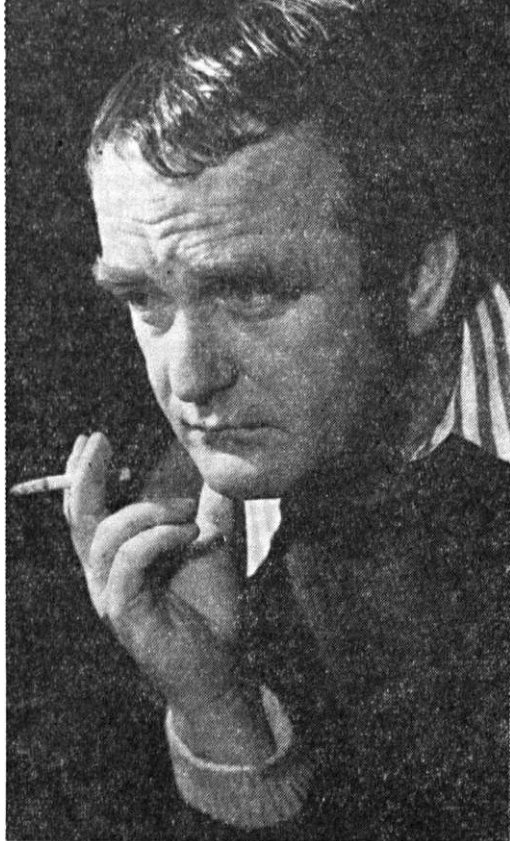
CU

Leonida Teodorescu

despre

- bastonul de mareșal al dramaturgului
- praxisul în teatru
- maeștrii din prima linie

O convorbire de Paul Tufungiu



— Ați devenit dramaturg din ambiție sau din pasiune? Din întâmplare? Când s-a produs debutul scriitorului Leonida Teodorescu „acasă” și când.., în public?

— E greu să devii dramaturg din pasiune. Nu poți să ai pasiune pentru un lucru pe care nu l-ai practicat niciodată. Pasiunea, dacă vine vreodată, vine după ce începi să scrii. Mai ales în momentele incerte de dinaintea debutului, când scrii ca să zic așa, de unul singur. Când nimeni nu știe de tine. Și nici nu prea vrea să știe. Atunci, scrisul este de o mare puritate, lipsit de orice fel de raporturi și prejudecăți conjuncturale. Pe urmă, începi să te profesionalizezi. E un proces necesar, un act de maturitate etc. Și subiectivă și socială. Dar puritatea scrisului nu mai e aceeași. Chiar de loc. Din păcate, un dramaturg trebuie să se profesionalizeze. Într-un grad mult mai ridicat decât un poet sau un romancier. Este și o chestiune de responsabilitate culturală. Dacă dramaturgii nu-și vor scrie piesele ca niște profesioniști, în sensul cel mai riguros al termenului, maculatura va înghiți scena, iar dramaturgia va dispărea puțin câte puțin din literatură. Este un lucru mult mai grav și mai serios decât tot felul de speculații pe

marginile concurenței filmului, a televiziunii și a plimbărilor duminicale. Dar mă gândesc că dramaturgi din generația mea ar mai scrie astăzi piesele acelea frumoase cu care au debutat. Poate că dintr-un anume punct de vedere piesele de început au fost naive, dar aveau o mare prospețime. Și mai ales aerul că vor să ia teatrul de la început. Chiar de la început. Nu e puțin lucru.

Nu știu cum a fost cu ambiția. Pur și simplu nu mai țin minte. Eram student, am scris destul de multă poezie (fără s-o public), ceva proză și am scris și o piesă scurtă, pe urmă una lungă (proastă), pe urmă încă una lungă (bună, cred, deși astăzi n-aș publica-o), pe urmă, la 28 de ani, am scris *Evadarea*.

— În public, am debutat târziu, chiar foarte târziu. La 35 de ani, când mi s-a publicat în revista „Teatrul” *Crivățul de aseară*. Pe urmă mi s-au jucat una după alta *Ripa albastră* (la Radio), *Crivățul de aseară* (la Brăila) și *Barca pe valuri* (la T.V.).

— Ați debutat, editorial, în 1969, cu volumul de texte dramatice *Frunze galbene pe acoperișul ud* (Editura „Eminescu”), a urmat, în 1972, la Editura Univers, teza de doctorat *Dramaturgia*

lui Cehov, carte care figurează acum în toate bibliografiile serioase în ceea ce privește fenomenul cehovian ; în 1974, la „Cartea românească” ați apărut cu o nouă carte : Podul fără felinar. Ce urmează acum ? O nouă carte de teorie a teatrului (poate o culegere de articole, dintre care multe publicate în revista noastră) sau tot texte dramatice ? Către care ipostază a balanței înclină personalitatea dvs. ?

— Dacă aș avea două, trei luni libere, aș pleca undeva la munte și aș scrie un roman. Am două romane în cap, dar n-am cele două, trei luni libere de orice fel de griji și de obligații. Cu editura „Univers” am contractat o carte de teorie, „Catharsis”, pe care cred că am s-o predau spre sfârșitul lui februarie. Am două volume de teatru gata scrise. Într-unul ar intra piesele *Cine a fost Adam ?*, *Echinox* (scrise anul trecut) și *Portul*, (scrisă acum vreo. 2—3. ani), în altul

Cabana, *Excelsior* și *Cina cea de taină* (toate niște piese mult mai vechi, *Cina cea de taină* are vreo 10 ani). Aș traduce o piesă bună, cu adevărat bună, dar cele bune s-au cam tradus, iar cele proaste nu mă interesează. În fine, cred că ar trebui să mă gîndesc ceva mai serios la publicarea unui volum de versuri. Am scris destul de mult poezii și poate că ar fi cazul să public ceva din ele.

— Sînteți un specialist în Cehov, dar, contrar opiniei unui coleg de redacție, se pare că nu aveți nimic cehovian în teatrul pe care îl practicați. Mai degrabă (de altfel primul volum de teatru o confirmă), apar îndubitabile asimilări din Samuel Beckett, în direcția dizolvării timpului scenic, ea și a gradului de inedit al replicii. Mă simt obligat să vă întreb chiar pe dumneavoastră : ce e cehovian la Leonida Teodorescu ?

Fișă provizorie

Născut la 28 septembrie 1932.

Studii : Școala medie tehnică de telecomunicații (absolvită în 1952), licența în filologie (1956, Institutul „Maxim Gorki” din București), doctoratul în filologie (1970), teza : Dramaturgia lui Cehov.

Debut : Piesa Crivățul de aseară („Teatrul”, nr. 11/1966) ; pînă atunci n-a publicat decît cîteva articole, prefețe etc. În același an (1966), i s-au jucat Ripa albastră, la radio, Crivățul de aseară, la Teatrul „Maria Filotti” din Brăila, Barca pe valuri, la T.V.

Volume : Frunze galbene pe acoperișul ud (Editura pentru literatură, 1969), Podul fără felinar (Editura „Cartea românească, 1974), Evadarea și Podul fără felinar (ultă variantă) (Casa creației populare), volumul de critică Dramaturgia lui Cehov (Editura Univers). Traduceri : Piesă fără titlu de A. P. Cehov, Cabala bigoșilor de M. Bulgakov. Traduceri comentate : Teoria literaturii de B. Tomașevski, Jurnalul unui scriitor de F. M. Dostoievski, Amintiri de Anna Dostoievskaia.

Alte spectacole : Frunze galbene pe acoperișul ud, „Nottara”, 1968 ; Ripa albastră (1967) regia : Cristian Munteanu), Viitorul 185 (1968), (regia : Mihai Pascal), Evadarea (1969), (regia : Titel Constantinescu), Necunoscutul (1972), (regia : Titel Constantinescu), Motelul (1973), (regia : Cornel Dalu), la radio ; Barca pe valuri (1967), (regia : Nicolae Motric), la T.V.

Dramatizări : Alexandru Lăpușneanu (T.V.) și Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război (Radio).

Adaptări : Cabala Bigoșilor (Radio).

Este tradus în slovacă Iuda, Crivățul de aseară ; în franceză („La revue roumaine”) Frunze galbene pe acoperișul ud.

Prezențe peste hotare : I s-au transmis la radio Bratislava două piese : Ripa albastră și Frunze galbene pe acoperișul ud.

— E o întrebare care va rămâne fatalmente fără răspuns, pentru că nu există nici un scriitor normal, care să scrie fără ambiția de a scoate pină la urmă acel baston de mareșal față de care toți foștii și prezenții comandanți de oști să rămână cu gura căscată și să ia poziția de drepti. Dar, dincolo de asta, este că, mai presus de orice, vorba bătrînului Polonius, trebuie să-ți fii fidel ție însuși. Cu orice risc. Chiar cu riscul de a nu fi jucat.

Acum, dacă o s-o luăm foarte de departe, problema care se pune nu este cea a afinităților de stil, ci cea a afinităților de temperament. Sînt oameni pe care poți să nu-i simpatizezi, pe care, chiar, poți să-i detești și cu care să ai totuși niște afinități temperamentale. Și sînt oameni pe care îi admiri și cu care în planul temperamentului să n-ai nimic. Or, temperamentul este una din dominantele scrisului. Un fel de structură a teatrului. Evident, judecata temperamentelor este bine să se facă din afară și nu dinlăuntru. Sînt trei dramaturgi (în afară de grecii antici), pe care-i consider răscolitori de drumuri: Shakespeare, Cehov și Beckett. Din cîte-mi dau seama este vorba de niște oameni de temperament absolut diferite. E, cred, o întîmplare. După cum o întîmplare ar fi fost și cazul cînd toți trei ar fi avut același temperament.

În fine, aș vrea să fac și o mică precizare. Sînt destul de mulți naivi care cred că dacă li se spune că sînt shakespeareeni sau dostoevskieni, li se spune, implicit, că sînt și mari. Și ultima, dar nu cea din urmă. Dacă gradul de inedit al replicii este real, atunci despre ce fel de asimilare mai poate fi vorba?

— Revin la chestiunea cehoviană: au trecut trei ani de la publicarea tezei de doctorat, poate mai mulți de la susținerea doctoratului cu Cehov. Mi se pare interesant să aflăm acum, dacă după noile studii și cercetări ce le-ați întreprins și adîncit, vi se pare că volumul ar trebui reeditat și completat cu noi cumuluri de argumente, apte să susțină noi ipoteze legate de structura și conceptele stilistice ale lui Cehov, de relația lui ca scriitor cu adevărul social? Care ar fi deci esența acelor adausuri ale lucrării dvs.?

— Cehov este pentru mine un capitol încheiat. Nu vreau să spun că de acum încolo n-am să mai pomenesc numele lui Cehov sau că n-am să scriu nici măcar un articol ocazional. Am scris de cînd un articol scurt pentru un caiet program al Teatrului „Bulandra”. Și trebuie să spun că am făcut-o cu plăcere. Iar acum un an și ceva am scris chiar și o cronică la spectacolul clujean cu *Unchiul Vanca*, spectacol care mi-a plă-

cut foarte mult, deși nu scriu și nici n-am de gînd să scriu cronici. Dar am scris despre Cehov ce am avut de scris despre Cehov și cu asta am pus punct. Așa că n-am de făcut nici un fel de adausuri la Cehov. Atunci, însă, cînd m-am ocupat de Cehov, m-am gîndit și la niște lucruri mai generale în legătură cu dramaturgia. Și cu teatrul. Lucrurile acestea mă interesează și acum, și volumul „Catharsis”, de care am pomenit mai înainte, va fi pentru mine un fel de răspuns la niște întrebări pe care le cred de actualitate. Altfel nu l-aș mai scrie.

— Nu s-ar zice că sinteți un dramaturg jucat; ba, dimpotrivă; indiferent cît de dureroasă este această realitate, Leonida Teodorescu, trebuie să recunoașteți că nu beneficiați suficient de grațiile scenei. Cum vă explicați fenomenul?

— Tot eu să dau explicații? Comparaison n'est pas raison, dar aș vrea să dau totuși un exemplu. Aș vrea să-mi explice o minte de om normal cum de este posibil ca o piesă cum este *Danton* a lui Camil Petrescu să nu se joace timp de o jumătate de secol? Unii spun că este o piesă extraordinară, alții spun că este o piesă proastă. Să admitem cea din urmă ipoteză — *Danton* este o piesă proastă. Dar este o piesă proastă scrisă de Camil Petrescu, un scriitor care reprezintă pentru literatura noastră cam ceea ce reprezintă Dickens pentru cea engleză. Atunci, cum este posibil ca, timp de o jumătate de secol (în care s-au jucat vagoane de maculatură), *Danton* să fie pur și simplu scos din preocupările teatrelor? Uriașul succes de public de care se bucură spectacolul demonstrează că nici măcar o explicație comercială nu este valabilă. Atunci? Unul din dramaturgii noștri cunoscuți îmi spune că *Danton* nu trebuia să fie jucat, că „Naționalul” face o eroare jucîndu-l. Să luăm repertoriile teatrelor noastre, să vedem cîte piese slabe se joacă, pentru că se revendică de la o puzderie de pretenții (argumente). Mă rog, asta e viața teatrului, așa a fost și așa va fi. Dar, în acest context, un dramaturg, care nu e deloc un semidoct, să spună că *Danton* nu trebuie să fie jucat? Camil Petrescu — nu, și el, dramaturgul care a spus ce a spus, da?

Aș vrea să fac o precizare. Nu sînt un adorator al lui Camil Petrescu. Dar Camil Petrescu, indiferent de asimilări și de respingeri, este un capitol al literaturii noastre. Și trebuie să fie tratat ca atare și nu ca un scrib oarecare, abil, care știe să-și plaseze piesele. Și faptul că spectacolul cu *Danton* se arată a fi în mod cert un spectacol de mare rezistență reprezintă o victorie a culturii asupra non-culturii.

Vedeți, ne mai întîlnim la o cafea și mai schimbăm o vorbă, două, despre lucrurile

care ne plac sau nu ne plac. Este un lucru care ne privește. Dar noi, cei care scriem astăzi, sintem și cei care facem literatura și, implicit, o parte din cultura de astăzi. Și în sensul acesta trebuie să fim responsabili. Altfel, totul se va duce de-a dura.

— Îmi permit să observ că sintezi un scriitor tinăr, în sensul biologic al cuvîntului, că în teatru maturizarea presupune un timp îndelungat de dialog cu avatarurile scenei, cu lumea actorilor, cu ritualul anume al regizorilor. Praxisul în teatru nu se poate realiza decît existînd pur și simplu lingă scenă, pe scenă, în metabolismul scenei. Simpla existență de spectator nu rezolvă niciodată viciile unui text de teatru. V-ați propus vreodată o întîlnire profesională cu scena? Sau poate, în biografia dvs., s-a rezolvat de mult acest noviciat? Sau poate că teoreticianul Leonida Teodorescu are cu totul alte opinii apropo de relația scenă-actor de teatru?

— N-am nici un fel de praxis. Nu suport să asist la repetițiile pieselor mele, nici măcar la înregistrările lor. Am fost o dată la o înregistrare la radio și de două ori, cred, la T. V. De fiecare dată m-am eschivat de la orice fel de participare și am căutat să stau de vorbă cu electricienii despre fotbal. Sper că au fost niște dialoguri plăcute. Am vrut cîndva să-mi regizez o piesă la radio, dar mi-a trecut repede.

De altfel, nu înțeleg prea bine ce-i cu praxisul ăsta? Shakespeare a trăit în lumea teatrului și a scris bine. Cehov n-a trăit în lumea teatrului, n-a avut nici un fel de praxis și a scris tot bine. Deci, cu praxis sau fără praxis e tot aia. Totul e să scrii bine.

— Am adresat această întrebare mai multor scriitori: încotro dramaturgia? Către ce liman sau către care ocean al spiritului se îndreaptă ea? Este teatrul o specie pe cale de dispariție, sau sint argumente viabile că teatrul își va asuma noi teritorii adiacente, perpetuîndu-se astfel, revigorîndu-se?

— În primul rînd, sper să fie vorba totuși de un liman și nu de un ocean, pentru că în apă sărată și nesărată se întîmplă tot felul de naufragii și de înecări, pe cînd limanul este, după cum ne-au demonstrat poeții, un tărîm al pauzei. Iar pauza este mama teatrului. Sau, în cel mai rău caz, o mătoușă foarte apropiată.

În al doilea rînd, dacă e s-o luăm stricto-senso, teatrul nu este o specie, e o artă sincretică.

În fine, despre dispariția teatrului s-a vorbit cam de cînd a apărut. Și de foarte multe ori s-a uitat un lucru: teatrul nu este numai spectacolul, pe viu sau altfel, teatrul este în același timp o comuniune. Cînd te duci la teatru, nu te duci numai să vezi o piesă, mai faci o mișcare în plus — ieși în lume. Astfel, teatrul este sincretic nu numai din punctul de vedere al celor care-l fac, dar și din punctul de vedere al celor care cumpără biletul. Între timp a apărut și teatrul radiofonic și teatrul televizat, iar puțin mai înainte a apărut și filmul. Dar nimic din toate astea n-are calitatea sincretică a teatrului: participarea colectivă la un spectacol de artă însoțită de ieșirea în lume.

Și mai este un lucru. Spectacolul de teatru este în același timp un unicat și o permanență, spre deosebire de alte tipuri de spectacole care sînt fie numai unicate (spectacolul sportiv), fie numai niște permanente (filmul). La spectacolul de teatru unul din factorii esențiali este frecvența. Un spectacol de succes nu se socotește după numărul de spectatori, ci după numărul de spectacole. Două sute de reprezentații reprezintă un triumf (de public). La o sală mare (de o mie de locuri) ar însemna cam două sute de mii de spectatori. O cifră ridicolă pentru un film, imposibil de mică pentru un spectacol radiofonic sau T.V. Sînt spectacole cu totul notabile care n-au atins decît cincizeci de reprezentații și chiar și mai puțin. Și nu neapărat la o sală de o mie de locuri. Deci, dacă nu chiar niște succese de public, în orice caz niște realizări (în acest sens) acceptabile.

Teatrul e o treabă foarte complicată. Și are o atracție anume, dincolo de orice fel de considerente tehnice sau sociologice, greu de explicat. Și care durează de mii de ani, deși între timp au apărut și filmul și televiziunea și fotbalul.

— Aș dori să insistă asupra problemei destinului dramaturgiei și anume să vă pronunțați pe scurt asupra temelor și ideilor care par să alimenteze dramaturgia contemporană și să anunțe dramaturgia viitorului.

— În ceea ce privește situația actuală a dramaturgiei, mă refer, bineînțeles, la prezentul literar, dominanta timpului nostru dramaturgie este diversitatea. Nu există o idee, o manieră, o personalitate etc. care să domine universul teatral. Desigur, fiecare nouă experiență dramaturgică, dacă este însoțită de opere de valoare, modifică, mai mult sau mai puțin, optica asupra teatrului. Dar, pentru un contemporan este greu să judece contemporaneitatea literară. Pentru că un contemporan are prea mult în el trecutul literar ca să poată depista, în fenomenele sincronice, ceea ce va domina viitorul. Sint, evident, fel de fel de opinii, dar istoria literaturii ne demonstrează că se întâmplă foarte rar ca dintr-o sută de opinii să fie măcar una, pe care evoluția ulterioară a literaturii s-o confirme.

Acum, câteva cuvinte despre unele chestiuni concrete ale întrebării. Uneori, când discutăm foarte elevat, uităm noțiunile elementare de la care, de fapt, plecăm. Am să dau un exemplu ca să fiu mai bine înțeles. Tema țărănească. Doi țărani, vechi prieteni, A și B. A se află pe patul de moarte. A îi mărturisește lui B că e vinovat. Toată viața a iubit-o pe soția lui B și deși nimeni, nici soția lui B, nu știe nimic de dragostea asta. A se consideră vinovat, pentru că, într-un fel, a trădat prietenia. Moralitatea superioară a țăranului.

Temă muncitorească. Doi muncitori bătrâni, vechi prieteni, A și B. A se află pe patul de moarte. A îi mărturisește lui B că e vinovat. Toată viața a iubit-o pe nevasta lui B etc.

Temă istorică. Două personalități istorice, A și B. A se află pe patul de moarte etc. etc. Se mai pot da câte teme vreți și, în toate, să fie vorba de faptul că A îi mărturisește lui B că e vinovat etc. Tema devine, astfel, un element la granița dintre literar și extraliterar. Mi se va replica, probabil, că ceea ce am spus eu nu este temă, că tema este, de fapt, dragostea, prietenia etc. O replică dintre cele mai obișnuite și mai tradiționale. Dar, în primul rând, dragostea și prietenia, în contextul

concret pe care l-am amintit, nu sînt teme, ci motive.

A fost un exemplu cam lung, îmi dau seama de asta, dacă însă era scurt, ar fi putut da naștere la tot felul de speculații de care m-am săturat.

Mi se pare că dvs. generalizați atît de mult elementul temă încît, bineînțeles, golindu-se de specific, sfera acesteia pare să devină aproape o convenție. Dar oare tema nu este întotdeauna într-o relație indivizibilă cu problematica, cu specificul inconfundabil? Dar să mergem mai departe. Care ar fi, după părerea dumneavoastră, funcția socială a dramaturgiei? Și, desigur, raportul dramaturg-citate? Și, dacă nu prin temă, prin ce își poate împlini dramaturgia (și dramaturgul) funcția socială?

Cred că dramaturgia îndeplinește o dublă funcție — cunoaștere și dezbateră. Cîteva cuvinte despre funcția cunoașterii. În primul rând, aș vrea să spun că, destul de des, se face o confuzie între cunoaștere și informație. Or, după părerea mea, funcția informațională a literaturii este din ce în ce mai mică. Sint multe cauze, dar una din cele mai importante constă în faptul că mijloacele informaționale se perfecționează într-un ritm fantastic și este evident că un mijloc informațional propriu-zis, televiziunea de pildă, poate informa mai repede, mai complet și mai eficient decît o poate face literatura. În condiția unei informații normale, un om nu se duce la teatru sau nu citește o carte ca să afle, ci ca să înțeleagă, să cunoască. Literatura a avut dintotdeauna această funcție a cunoașterii, dar conceptul cunoașterii a fost implicat relativ recent în sistemele estetice. Mai ales în poezie. De-aici, de la cunoaștere, derivă și funcția cealaltă, a dezbaterii. Literatura secolului nostru, secol care a intrat totuși, pe nevăgăte de seamă, în ultimul său pătrar, a evoluat spre dezbateră. Adică a supus obiectul (spiritual sau material) unei confruntări foarte variate de opinii individualizate (dar nu neapărat tipice). Confruntarea devine astfel dramatică și, în plan estetic, loială. Dezbateră astfel înțeleasă (ca o polifonie a conștiințelor, termenul nu-mi aparține) nu este o invenție a mea, ne vine de la Dostoievski, de fapt, de

la structura romanelor sale, unde apare pentru prima dată ca sistem. Este foarte ușor și comod (chiar confortabil) să dai niște răspunsuri seci. Dar aceste răspunsuri seci se referă nu la niște fapte abstracte, ele fac parte dintr-un context literar concret și din această pricină sînt discutabile chiar în datele lor inițiale, nu sînt decît niște false soluții, nu rareori suficiente și ridicole.

Cred că datoria dramaturgului este de a crea prin dezbatare și cunoaștere termenii unei opțiuni fundamentale.

— Convorbirea noastră nu urmărește să privească în amănunt proiectele lui Leonida Teodorescu în 1975. Nu intenționez să vă adresez vreo întrebare în această direcție. Mi se pare mai necesar să vă rog să încercați o privire asupra dramaturgiei contemporane românești, asupra zonelor de idei și de modalități pe care le reprezintă generațiile mai tinere raportate la cele vîrstnice. Ce au adus nou tinerii? Apariția lor în dramaturgie a influențat în vreun fel creația măștrilor din prima linie?

— În primul rînd, nu înțeleg cine sînt „măștrii din prima linie”. Cu așa zișii tineri, sau pur și simplu cu tinerii, e o treabă mai complicată. În primul rînd, pentru că atunci cînd o generație se manifestă ca o generație o face în raport cu ceva. Este în toate cazurile o reacție. În unele cazuri, reacția are efecte dinamice, provoacă o mișcare. Cred că acesta a fost cazul generației noastre. S-a provocat o mișcare dramaturgică. Nu spun că meritul este exclusiv al nostru, al celor care am reacționat, este indiscutabil și meritul celor care, într-un fel sau altul, au creat condiția reacției. Oricum, s-a vorbit despre un moment dramaturgic al literaturii noastre numai după ce generația noastră s-a manifestat

public. E un lucru verificabil. O amprentă. Și nu știu de ce trebuie să ne ferim s-o spunem. Nici unul din dramaturgii din generația noastră nu s-a manifestat ostil față de dramaturgii din generația mai vîrstnică. Situația inversă, din păcate, nu este aceeași. În orice caz, nu e generală. Ni s-au reproșat public tot felul de lucruri și, e un adevăr dureros, dar trebuie să-l spun, am fost obstrucționați de unii colegi.

— Nu știu dacă e măgulitoare comparația unui scriitor cu un vierme de mătase. Dacă am accepta-o, ce ar substitui frunza de dud? Lecturile personale? Viața, cu întîmplările ei de zi cu zi? Meditația? Sau toate acestea la un loc? Aveți bibliotecă, Leonida Teodorescu? Sînt scriitorii care răspund la această întrebare pur și simplu: nu.

— Îmi place nu numai să citesc, îmi place să și cumpăr cărți. De tot felul. Pentru că-mi place să citesc sau să răsfoiesc o carte acasă, după miezul nopții, adică după ce termin cu lucrul. Nu mă duc la bibliotecă decît în cazuri extreme, adică dacă nu pot să-mi procur cartea. Nu-mi place să citesc în public.

Nu știu ce ar putea substitui frunza de dud și nici nu-mi plac substituirile. Dar s-o luăm metaforic, cred că asta a fost și intenția întrebării. Răspunsul rămîne același: nu știu. Și ce bine e să știi... Și acum apropo de lecturi. Cred că s-a minimalizat importanța cărților proaste. Despre cele bune s-a spus cam ce e de spus. Dacă, însă, e adevărat dictonul conform căruia cărțile din cărți se scriu, trebuie să adăugăm și partea cealaltă: cărțile bune se scriu din cele proaste și niciodată din cele bune. O carte bună e un adevăr și e o prostie să cauți un adevăr odată găsit. O carte proastă însă nu e un adevăr, dar poate fi o pistă spre un adevăr. Și o pistă trebuie să fie cercetată. Poate ieși ceva...