

Liviu MALIȚA

Evangheliști, apostoli și apostatați (II)

Această tradiție firavă a speciei a fost întreruptă cu brutalitate de către noul regim (comunist), care, o vreme, nu a mai îngăduit niciun fel de preocupare și a făcut imposibilă orice referință religioasă, indiferent de filieră și de filon. Convingerea că imageria religioasă este și poate fi periculoasă politic nu i-a părăsit până la sfârșit pe ideologii și politicienii comuniști din România. De aceea, i-au rezervat un tratament special, care a pendulat între interdicție/respingere totală și tolerare/acceptare controlată.

Pentru ideologia de partid, mitologia era funciarmamente suspectă. Cu toate acestea, i-a aplicat un tratament diferențiat.

Linia epistemologică adoptată este apropiată de cea iluministă, care vede în mituri niște structuri concurente ale gândirii conceptuale. Imaginarul fiind interpretat exclusiv drept locul de manifestare al iluzoriului, din punct de vedere cognitiv, miturile ar reprezenta o pseudocunoaștere, întrucât afirmă falsul și nu adevărul, privilegiază caracterul irațional, „ininteligibil“ și „absurd“. Rațiunea lor fiind falsă empiric este, deci, infirmabilă, ca superstiție, responsabilă pentru forme retrograde de comportament. Creștine sau nu, miturile sunt repudiate de pe pozițiile tari ale raționalismului și pozitivismului științific, ca expresii ale ignoranței și ale obscurantismului – credințe ale omului primitiv, de care omul contemporan s-a detașat. Manifestată într-un regim militant, ideologia comunistă din România adaugă o atitudine înverșunată atee, care se întemeiază pe fraza mult citată din Marx – „religia, opiu pentru popor“ – și pe alte texte doctrinare.

Din punct de vedere practic, raportarea este duală. În măsura în care aceste produse imaginare puteau fi suspectate că invită sau nu la acțiuni (subversive politice), miturile beneficiau, în ochii Puterii, de un caracter ilicit sau licit.

Astfel, miturile antice erau considerate, principal, inofensive. Ele nu constituiau suportul unei credințe active. Din perspectiva unui praxis ritual, conținuturile lor erau moarte și încremenite. Or, din moment ce nu amenințau să atragă după ele consecințe practice (nu exista, de exemplu, riscul ca Oedip să incite la adunări publice) și, prin urmare, nici riscul unei coalizări antiregim, ele erau neutre politic și s-au bucurat de o circulație (mai) liberă. În perioadele de relaxare ideologică, puterea își permitea să le trateze ca pe niște fragmente ale unui patrimoniu cultural prestigios (semnale de recunoaștere între intelectualii Renașterii și ai modernității) și admitea prezența lor în texte literare, ca mărturii ale revendicării unei moșteniri culturale comune. Miturile antichității greco-romane nu au fost supuse cenzurii politice, decât de pe poziții similare criticii burgheze, în măsura în care au supărat moralitatea umanismului laic occidental și/sau pudibonderia comunistă, prin conținutul lor evident de imoralitate (incest, crimă, adulter etc.), și, firește, atunci când deveneau alegorii sau parabole ale Puterii totalitare.

Dimpotrivă, referințele religioase (teme și personaje emblematice ale creștinismului) sunt invariabil periculoase. Percepute ca și concurente, acestea sunt direct nocive ideologiei oficiale. Ele au, în ochii Puterii, un potențial subversiv, datorită apartenenței lor la un complex socio-cultural viu: există credințe active,

care presupun ritualuri tabuizate (deci greu de controlat și extirpat), liturghii ș.a.; cumulează tensiuni mari și pot fi folosite drept trambuline de salt pentru acțiuni concrete. Cenzura nu le-a ignorat niciodată, ele fiind supuse permanent controlului ideologic și politic sever. Variațiile de atitudine au urmat meandrele politice ale P.C.R. și modificările în conștiința de sine a acestuia. Radicalismul și intoleranța acută au alternat cu perioade de permisivitate supravegheată – niciodată de libertate politică, care nu numai că nu a fost vreodată acordată, dar nici nu era practic posibilă.

Putem spune, în concluzie, parafazând comentariul lui Ioan Petru Culianu¹ despre utopie, că, în măsura în care reprezentările (mitologice) de tip imagistic sau conceptual ies din cadrul pur speculativ pentru a investi cadrul istoric, ele devin periculoase pentru puterea totalitară.

Imixtiunea Puterii, care a alternat mijloace punitive, prohibitive sau (doar) prescriptive, a modificat radical traseul evolutiv al dramaturgiei românești și a condiționat relațiile sale cu religiosul.

Perioada incipientă a **anilor '50** a fost una de politizare excesivă a relației. Epoca debutează cu un moment al prohibiției radicale. Asumându-și proiectul celui mai ambițios tip de cenzură, Puterea extirpă din discursul literar orice referință textuală explicită la universul religios, încercând să interzică însăși posibilitatea de a gândi o asemenea alternativă. Semnul religios nu e admis nici în contestație. Nu puteai dovedi că ești anticreștin nici măcar sub forma abjurației. Tentativele, dacă au existat, erau rezervate clandestinității și nu au circulat nici măcar sub formă de samizdat. Astăzi, avem știință despre un singur text: *Hoțul de mărghitare* de Valeriu Anania, inspirat din factologia biblică, tratând, într-o ilustrare fidelă, pigmentată cu umor și nu lipsită de o anumită expresivitate poetică, parabola perenă a Fiului Risipitor. Conform mărturiei autorului (ierarh ortodox), piesa ar fi fost redactată în 1952 la Curtea de Argeș. Nu a fost publicată decât în 1993.

Treptat, pot fi constatate atitudini combinate. Rejectarea netă este dublată de acceptarea polemică. Referințele religioase sunt permise exclusiv pentru a fi persiflate și combătute (sunt vizate prioritar „sectele” religioase, ca loc de refugiu al „dușmanului de clasă”) în texte satirice sau parodice (v. Aurel Baranga, *Stafia din hambar*). Acestea devin material de (contra)propagandă – fie ca forme populare anatemizate (superstiții, credințe anacronice, desuete și degradante, substituite misticismului), fie, asociate legionarismului, pretexte pentru critica dreptei fasciste. Expediată în zona maleficului, experiența religioasă este, astfel, dublu condamnată – nu doar ca experiență a interiorității ideologic blamate, ci ca aventură criminală – iar simbolurile creștine delegitimate: odată ca expresie a unui misticism retrograd și, implicit, a unui reacționarism (politic), apoi, deoarece au fost compromise prin utilizare de către extrema dreaptă.

În pofida unei acțiuni concertate de respingere a modelului creștin, ideologia comunistă, materialistă și atee, a manifestat o dependență (niciodată recunoscută) de acesta. Fenomenul a fost descris de cercetători ca o „întoarcere a refulatului”. Tipurile, formele și simbolurile religioase s-au dovedit mult prea rezistente. Ele nu au putut fi, așa cum se dorea și se proclama, desființate, ci doar deturnate. Interdicția oficială a fost curând secondată de o preluare deghizată. Comunismul a recuperat tacit imaginarul religios, l-a desacralizat și l-a convertit într-unul politic, socialist. l-a deturnat structurile în interes propriu: a expulzat conținuturile religioase, dar a păstrat, deghizate, structurile și tipologia. Formele și simbolurile religioase au fost puse să contribuie la ritualul de supunere comunistă.

Paradoxul pe care l-au (re)inventat comuniștii a fost acela de a combate „miturile” teologale formatoare, pe care puterea totalitară aspira să le dezintegreze, tot prin intermediul unui mit: unul al progresului, prezentat sub forma unui distrugător de mituri. Acesta era menit să asigure triumful noului și al tehnologiei, capabil să refacă dialectica dintre angoasele secretate de prezentul sumbru și promisiunile viitorului radios, prezumat de ideologia progresului. Demitizarea sfârșește în remitizare științifică.

Printr-o transparentă remodelare tematică, mitologia creștină (ortodoxă dar și occidentală) este treptat înlocuită: la început, cu o „mitologie sovietică”, apoi, pe măsură ce discursul naționalist câștigă în importanță, cu meditația istorică autohtonizantă, alegoria ș.a. O întregă literatură propagandistică iese la iveală, croită după tiparele și cu instrumentele textului religios, dar fără nimic din fervoarea participativă și forța de impact ale acestuia. Ea nu făcea decât să ateste că jocurile politice sunt la fel de iraționale ca și cele demascate, că nu au nimic din cumulativismul și raționalismul științific pretins.

Noua emblemă a sfântului și a ascetului este, în această pseudoliteratură, redactată sub ideologia *realismului socialist*, revoluționarul. În *Citadela sfârșită* de Horia Lovinescu (1955), care se numără printre extrem de puținele piese care au supraviețuit, fie și puternic șifonate, devastatorului deceniu, „misticismul” este identificat cu o filosofie „antiumanistă”, „malefică” (decodată corect de Ion Vartic ca reprezentând „filosofia vieții”/*Lebensphilosophie*), căreia îi cad pradă personajele „negative” ale piesei: seducătorul Matei – ideologul „misticoid”, fascinant, capabil să stârnească admirația până la fanatism – și Petru – dublul său fratern, atras, inițial, de risc și apt de gesturi ultimative și provocatoare, dar, în final, orb și ratat, tentat de sinucidere. Tânăra învățătoare Caterina vine de la țară pentru a-l salva pe între-timp-cinical Petru, nu doar prin iubire, ci, mai ales, convertindu-l la religia născândă, comunismul. Literatura își ia, însă, binemeritata revanșă. Personajele „negative”, Matei și Petru, sunt singurele credibile artistice.

Formele ritualizate adoptate prin contaminare de imagologia creștină nu reușesc să facă credibilă noua tipologie. Cel mai adesea misticul-revoluționar devine un bufon involuntar, lipsit de har histrionic și de credit artistic.

Textele didactice și stereotipe ale acestei perioade, în care morala este explicită iar *happy-end*-ul impus, rămân în sfera circumscrișă a propagandei, fără a reuși să acceadă în literatură. Nu există încălcări ale interdicțiilor, nici forme de frondă. Pozițiile sunt nete. Cele câteva palide inadvertențe, fie și conjuncturale, repede sesizate de Direcția Generală pentru Presă și Tipărituri, organismul central al cenzurii, sunt atent extirpate din text. De exemplu, piesa lui Paul Everac, *Ochiul albastru*, primește avizul de publicare și reprezentare, cu condiția „să se elimine scenele în care se vorbește de demolarea bisericii din sat”². Prezența unor motive religioase, chiar în traduceri și acolo unde aceasta este justificată istoric, atrage după sine interzicerea. Este cazul piesei *Elisabeta, regina Angliei* de Büchner, respinsă, printre altele, datorită faptului că „scenele care prezintă pe Filip și curtea spaniolă sunt dominate la extrem de o atmosferă religioasă. [...] Călugări îngenuchiați, și toți curtenii în frunte cu regele rostesc rugăciuni”³.

Putem remarca, totuși, un caz în care simbolistica este utilizată suficient de ambiguu, pentru a permite interpretări contradictorii, oficiale și subtil subversive, și pentru a scăpa vigilenței cenzurii. Este vorba despre *Mielul turbat* de Aurel Baranga (1954). Personajul vizat, Spiridon Biserică – supranumit, pentru bunătatea sa deconcertantă, „mielul lui Dumnezeu” – deține, la începutul tramei,

În prim-plan: Lucia STURDZA BULANDRA și Emil BOTTA;
în plan secund: Iulian NECȘULESCU și Marcela RUSU în *Citadela sfărâmată*



Ion FINTEȘTEANU, Maria FILOTTI, Niky ATANASIU și
Dida SOLOMON-CALIMACHI în *Citadela Sfărmată*

În prim-plan: Grigore VASILIU-BIRLIC, Radu BELIGAN și Ion TALIANU în *Mielul turbat*



o poziție de marginalitate în societatea încă dominată de mentalități burgheze, deși condusă de comuniști intransigenți, societate care îl reduce la condiția de simplu executant, depersonalizat și umilit. Personajul este construit după arhetipul christic al victimei sacrificiale. Dezvoltarea intrigii, în urma căreia Spiridon Biserică este propulsat într-un rol de conducere, care îl transformă din subordonat în deținător al puterii, nu urmează, însă, scenariul previzibil al eroului civilizator. Dimpotrivă – și în această abatere de la schemă, în această citare voit ironică a semnificației biblice și în această contrafacere a prescripțiilor ideologice, stă ingeniozitatea autorului –, metamorfoza are conotații malefice. Fostul „umilit”, actualul potentat, Spiridon Biserică, se transformă într-un „miel turbat”. Și, deoarece, așa cum explicit avertizează autorul, mielul – animalul cel mai blând –, când turbează devine cel mai agresiv, ferocitatea și intoleranța lui Spiridon o vor întrece cu mult pe cea a foștilor șefi. Tensiunea interioară a schemei de construcție a personajului avertizează asupra puterii care denaturează. Față de acest „miel turbat”, extras din zonele periferice ale societății și așezat în centru, vechii conducători (trișori, mincinoși, incompetenți ș.a.) sunt niște bieți „mieluși” inofensivi. Adevărata teroare – este avertismentul încifrat al textului – nu ține de trecut: de-abia de acum, în comunism adică, ea stă să vină. Subversivitatea devine, în acest text, marcă a autenticității artistice. (Tipologia lui Spiridon Biserică va fi reluată, mai târziu, în *Sfântul Mitică Blajinu*, 1966).

În schimb, comedioara în trei acte *Adam și Eva* (1963) are o intrigă „pe linie” și un conflict periferic, „nestructural” și „neantagonic”. Referințele textuale, etalate și în titlu, la cuplul adamic sunt superficiale și convenționale. Piesa supraviețuiește artistic prin abilitatea cu care Aurel Baranga adaptează, în registru minor, situații,

tipologii (v. perechea Nacu/Tacu) și surse ale comicalului de sorginte caragialiană și, mai ales, prin surprinzător de bine scrisa scena inițială, care îl introduce pe Adam Vintilă, ca pe un personaj misterios ce „îndreaptă erori umane” și care, într-o societate a suspiciunii generalizate, pare că știe totul despre toți. Invers ca în scena biblică, acesta o ispitește pe Eva nu cu iluziile cunoașterii, ci cu cele ale trăirii.

*

După 1964, Partidul Muncitoresc Român își reorientează politica și modifică prioritățile propagandei, inclusiv ale cenzurii. Dezideologizarea parțială și inconsecventă care urmează demarează printr-o epocă de liberalizare controlată, cu efecte benefice în sfera artei, unde, strategiile de restricționare continuă, deciziile de interzicere totală sunt tot mai rare.

În pofida obstrucționărilor curente, tematica religioasă începe, în deceniul șapte, să își configureze un areal propriu în dramaturgia acelor ani. Dacă până atunci, când scriitorii se confruntau cu interzicerea radicală de utilizare a simbolurilor religioase în textele literare și a le folosi desemna un spirit de contestare, de opoziție, inimaginabil întrucât o astfel de tentativă purta cu ea riscul închisorii, de acum, grație relativei permisivități politice, scriitorii pot apela la ele pentru scopuri intrinsece procesului de creație artistică. Astfel, ceea ce, în anii '50 era, cel mai adesea, pretext pentru satiră devine acum instrument de meditație și problematizare a existenței.

Tendința, evidentă în această etapă, de a resuscita o tematică religioasă, este nu numai firească și legitimă, dar și explicabilă. Pentru artist, religia creștină constituia, în climatul politic dat, alternativa prin excelență a ideologiei totalitare de tip materialist și ateu. Ambele sisteme aspiră la totalitate și e de așteptat ca, într-un context polarizat, ele să se atragă. Religia se dovedește un centru alternativ de putere. Deși violent concurat, negat și destabilizat, el nu putea fi desființat.

Această tendință are premise diferite, dar nu contradictorii. Urmându-le, putem grupa textele dramatice inscriptibile ei și pe autorii lor în trei mari categorii, cu granițe flexibile și numeroase interferențe.

1. A aborda literar teme religioase devine o formă de a afirma arta ca pe un act liber. Motivele creștine, dacă apar în piese de teatru, ele au o utilizare strict culturală, neutrală din punct de vedere religios sau politic. Sunt niște *topoi*, în sensul acordat de Robert Ernst Curtius termenului – de locuri comune ale culturii. Substratul religios nu este valorificat politic, ci neutralizat. Autorul nu e interesat nici de adâncimea sau specificul experienței religioase, ci de un *topos* cultural, care să permită accesul la universal și deschiderea spre alte tipuri de teme, cum ar fi cea a Timpului, a Istoriei, a declinului civilizațiilor ș.a.m.d. Doar implicit și secundar astfel de texte exprimă o atitudine a artistului, incomodat în arta sa de intoleranța regimul totalitar pentru adevăr.

La un prim nivel, așadar, temele religioase nu sunt cultivate în sine, ci drept punți de legătură spre alte teme, ce au în comun un scepticism de tip metafizic, în orice caz, transistoric. Unii scriitori sesizează în asocierea dintre artă și religie un bun pretext pentru reflecție – de o calitate, uneori, remarcabilă. Dacă putem identifica în această atitudine o opoziție, ea este una *culturală*, și constă, principal,

în refuzul – în cazul acelor dramaturgi interesați de afirmarea propriei independențe – a contingenței cu realul și programatica ignorare, cu un fel de euforie chiar, a comandamentelor politicului. Operele lor sunt animate de un discret spirit de frondă. Interesul speculativ marcat (pentru interogație, dezbateră, dialectică) transformă, în general, aceste piese în drame de idei, nu de puține ori construite a-dramatic. Calibrul ideaticii diferă, ca și cel al realizării artistice.

Unul dintre acești scriitori este Dan Botta, care abordează tematica religioasă din dorința de abstragere estetizantă din contextul social-politic degradat. În *Soarele și luna* (1968), „dramă liturgică în patru acte“, autorul pornește de la popularul mit pre-creștin omonim, căruia îi asociază elemente de basm și alte aluviuni din orizonturi culturale diverse, pe care le subordonează unei mitologii creștine. Aceasta organizează sensul dramei pe o triplă dimensiune. Una normativă, în care numai forțele și principiile creștine reunite (cei șapte arhangheli, cele nouă cete îngerești, cei nouă preoți, icoanele sfinților, a Maicii Domnului și a Mântuitorului etc.) reușesc să oprească incestul. Într-o a doua dimensiune, cosmogonică, termenii incestului (*Soarele și Luna*) devin principii ale unei construcții cosmice. Printr-o rescriere foarte liberă a unui fragment al Genezei, dramaturgul-poet îi transformă în „luminători“, făcând din ei niște realități originare ale Universului. În sfârșit, într-un al treilea plan, drama iubirii interzise dobândește un sens purificator: sublimată, patima devine principiu al iubirii celeste.

Gesticulația poetică este vastă, iar retorica romantică. Uriil (etim.: *Lumină* sau *Focul lui Dumnezeu*) se autoportretează ca „arhanghelul pierzării“, amenință cu nimicirea, pentru a restabili echilibrul cosmic. Tot el are un rol inițiativ, fiind cel care îi intermediază Soarelui – Marele Răzvrătit împotriva Cerului – vizitarea instructivă a Iadului. Viziunea creștină asupra acestuia este contaminată de cea greacă, mediată de Dante Aligheri, asupra Infernului. Soarele, călăuzit de arhanghelul Uriil, poate contempla acolo „un cin de păcătoși din dragoste“, ce reunește cupluri incestuoase, celebre cultural: Oedip și locasta, Amnon și Tamar (copiii lui David), Semiramida și Ninos, Fedra și Ipolit ș.a. Un reflex gnostic unește Principiul Binelui și pe cel al Răului. Iadul, definit ca centru suprem al negativității, „încordare spre neființă și spre rău“ (p. 213), este revelat ca „o răsfrângere a Cerului“ (p. 204) și un „făuritor de armonie“.

Această direcție alternativă, neutră politic, în care experiența religioasă devine pretext pentru interogație metafizică, se dezvoltă la I.D. Sârbu, Horia Lovinescu, Marin Sorescu *et alii*⁴ spre meditație și drame ale cunoașterii.

Cel care, fără îndoială, a atins un înalt grad de reușită estetică în acest gen de dramaturgie, fiind și primul care a înnoit în mod autentic forma și conținutul dramatic, este Marin Sorescu. Prin *Setea muntelui de sare* (1974)⁵ – triptic format din *Iona* („tragedie în patru acte“, scrisă în 1965, publicată în 1968), *Paracliserul* („tragedie în trei tablouri“, 1971) și *Matca* („piesă în două acte, șase tablouri“, concepută între 1969 și 1973, publicată în 1974) –, autorul ar fi recuperat, este de părere Corin Braga, în spațiul autohton, teatrul de mistere medieval, filtrat prin farsele populare. Demersul său ar fi echivalentul, în modernitate, al speciei *autosacramental*, inventate, în timpul Contrareforme, de Calderon de la Barca. „Primitivismul incantatoriu“ al acestor piese reprezintă forma originală prin care scriitorul român explorează criza spiritului modern⁶.

Marin Sorescu a indicat singur linia interpretativă a celor trei piese ale ciclului, într-un text din caietul program al spectacolului cu piesa *Matca* de la Teatrul Mic (1974), folosit de Marian Popescu drept punct de plecare pentru construcția sa

critică⁷, axată pe un sens ascendent al interpretării. Valorificând eficient simbolistica labirintului, ipostaziat diferit în fiecare dintre piese (balena, catedrala și labirintul acvatic), criticul investighează multiplele rătăcirii ale personajelor prin labirint, tentativele eșuate dar, mai ales, luminoasa ieșire dibuită de Iona, în *Matca*.

Coerența lecturii, limpezirea univocă a semnificațiilor, privează, însă, textele de ambiguitatea lor funciară. O mai mare prudență în creditarea integrală a măturii metatextuale a autorului și a comentariului pe care acesta l-a produs asupra propriei opere ar fi fost salutară.

Prima piesă a trilogiei, *Iona* este o narațiune biblică, în interpretare liberă, ce se dezvoltă ca metaforă pentru o meditație mai larg umană despre limitele condiției umane. Reflectând, cu ambitus filosofic și estetic, dar și cu un inconfundabil umor, realitatea cotidiană, piesa reinterpretează mitul biblic omonim. Asemănările se opresc, însă, la coincidențe anecdotice. Marin Sorescu nu reține semnificațiile sale principale – refuzul sacerdoțiului și riscurile trufiei –, ci, redimensionându-l, centrează textul pe drama captivității și pe mistica libertății: biblicul Iona, profet minor, este exemplul unui mare pedepsit, dar și beneficiarul experienței salvării miraculoase. Reactualizată, piesa explorează, prin intermediul unei situații-limită, condiția omului modern, confruntarea sa cu absurdul existenței, pendularea între sacru și profan, între angoasă și speranță, între dorința sa de comunicare și izolarea și alienarea la care este condamnat.

Condiția specială a personajului este fixată în didascalii, în care autorul îi subliniază „caracterul «pliant», care se dedublează și se strânge după trebuințele scenice”.

Iona este un pescar obișnuit și nu tocmai. Înrudit cu Ahab al lui Melville și cu „Bătrânul” lui Hemingway, el vânează monstrul marin – pe „Barosanul”, căruia „îi cunoaște fiecare solz”: „De vreo câțiva ani îl am în cap, numai că nu pot să-l pun, aici, în năvod.” (p. 28). Totodată, el este un „pescar fără noroc” (pentru a-și corecta insuccesul zilnic, joacă scena psihodramatică a pescuirii din acvariu), unul care vrea să se facă „pescar de nori”. Îi e teamă doar că, altfel ghinionist, atunci „ar aduce repede potopul” (p. 29).

Iona duce o viață asemeni schivnicilor, dar natura sa rămâne duală, împărțită între aspirația spre Înalt („Vrea să prindă soarele în năvod.”, p. 46) și damnarea telurică: are o „privire otrăvită”, „pe ce pune ochii, moare” (p. 29). Conștient de propria condiție, Iona știe că este un vânat și nu un vânător: pescuiește așteptând încordat, dar n-ar vrea să prindă niciun pește. Singur își definește această stare contradictorie, de autoiluzionare combinată cu luciditate rece: „E ca și când ai bea otravă și te-ai aștepta ca ea să nu-și facă efectul.” (p. 30)

Acest personaj abandonat propriilor angoase, invadat de întrebări și măcinat de indecizia, se confruntă cu un univers amenințător, simbolizat, la început, de gura larg deschisă a unui pește imens, gata să te înghită, figurat, mai apoi, de labirintul ermetic al buștilor de pește, alcătuit din spații concentrice, care se închid unul asupra celuilalt și se conțin reciproc. Fiind un erou activ, din categoria protestatarilor, apt să se sacrifice pentru câștigarea libertății, Iona își începe propria *questă*, animat de un demon al cunoașterii: „Într-o singură viață ne scapă mereu câte ceva. De aceea trebuie să renaștem mereu” (p. 42).

Imediat ce își dă seama că este închis, Iona reactualizează „povestea cu unul înghițit de un chit”⁸, dar gestul amintirii (parțiale) a scenariului mitic nu reușește să își activeze valențele soteriologice, deoarece Iona își amintește povestea, dar îi uită finalul: reculegerea și rugăciunea înălțată de profet din burta chitului spre

Dumnezeu. Lapsusul îl privează, astfel, pe Iona de identificarea cu un exemplu arhetipal, fiind silit să imagineze un final personal poveștii sale.

Personajul traversează mai multe probe inițiatice. El experimentează *drama solitudinii, a claustrării și a incomunicării umane, îndoiala metafizică, angoasa izolării* (comunicată în registru comic), *revelația absurdului* („Totul este invers.“, p. 51), *sinuciderea* (din luciditate și nu din disperare), dar și *etiologia speranței*: „les eu la liman“ (p. 47); „Răzbim noi cumva la lumină!“ (p. 51). În călătoria lui prin labirintul organic – odisee a eului înstrăinat de sine –, fiecare semn cu care Iona se confruntă este dublat de contrariul său, speranța îngemănându-se mereu cu nimicirea.

Ieșirile succesive din burțile peștelui sunt tot atâtea tentative ale eului de reîntoarcere la propria matrice, niște nașteri consecutive. După fiecare evadare, personajul se regăsește, însă, tot mai singur, mai inutil și mai amenințat. Dumnezeu inutil, care a fugit din propria creație, maximalizează angoasa și sporește infinit responsabilitatea omului, silit să i se substituie („oamenii vor un exemplu de înviere“, p. 49).

Drama (in)comunicării – Iona, un proroc minor, care nu-și mai poate aminti propriul trecut, își creează o iluzie a comunicării, confesându-se continuu, într-un monolog halucinant, plin de dramatism – este dublată de una a cunoașterii. Deși terifiantă, singurătatea nu e conotată doar negativ: ea devine o condiție a introspecției, oferindu-i personajului șansa de autocunoaștere (Iona are acces la „reamintirea de sine“, strigându-și, în cele din urmă, numele memorat) și de a fi solidar cu sine (după ce a avut revelația, „iluminarea“ că numai „calea exterioară, dincolo de lume, poate fi absurdă“, Iona se va lua cu sine, în această nouă călătorie).

Traseul inițiativ al personajului – derulat, în plan gnoseologic, între inconștiență și luciditate – se încheie cu un gest de fermitate: Iona își spintecă burta. Replica finală – „E invers, Iona... Totul e invers!“ – invită la o lectură tabulară. Reactivând metafora drumului, textul se închide în propria circularitate.

Actul sinuciderii este neechivoc. Semnificațiile sale sunt, însă, ambigue.

Acesta poate sugera o iluminare, care să indice abia în final drumul de urmat. Sinuciderea ca moarte ritualizată îi asigură personajului intrarea în (tr-un nou) mit. Prin înjunghiere, eul pătrunde în sine (Iona găsește spre interior drumul rătăcit spre înafară), înaintează spre adâncurile propriei sale esențe, iar ființa se sacralizează în/prin moarte.

Pe de altă parte, finalul permite să fie interpretat ca o demisie, motivată de scepticismul existențial („Peștele mare îl înghite pe cel mic“) și de conștiința ironică a protagonistului, care înțelege că este victima unui demiurg rău, ce i se opune⁹. Când, îmbătrânit și singur, Iona izbutise să iasă, în sfârșit, afară, să ajungă la lumină, el s-a înspăimântat de noul orizont ce i se așternea, închizându-se, în fața ochilor („Îngrozitor!... Mă miram eu de ce nu sunt fericit.“).

Sugestiile ambivalente ale finalului au generat două linii distincte în interpretarea critică.

Unii comentatori nu au pus accentul pe sinucidere, în sens propriu, ci pe actul simbolic de „a răzbate cumva la lumină“.

George Genoiu îl citește în sensul unui optimism brutal, ca „eliberare a individului de prejudecăți, de conformismul acumulat de secole în ființa umană – omul care încearcă noi dimensiuni în planul existenței contemporane“¹⁰.

Alexandru Ivasiuc crede și el că, prin decizia de a nu renunța (convins că numai „drumul e greșit“ nu el însuși) și de a începe o nouă călătorie – de astă dată „spre interiorul bogat în valoare și fundamentat al ființei omenirii” –, Iona „potențiază o cale nouă“, gășind „adevărata sursă a valorii“. „Finalul nu închide, ci deschide o perspectivă nouă: Iona rămâne viu și capabil să o străbată“.

Încă mai apăsător, Monica Lovinescu îl interpretează pe Iona ca pe o „figură a speranței îndărătnice, până la ultimul gest, pe care-l înfăptuiește tot în sensul speranței. Atât de obsesivă e această speranță, încât îl împinge pe Iona la o serie de gesturi mereu desfășurate împotriva evidenței, împotriva realității.“¹¹

Mai mulți critici au descris actul sinuciderii ca un *regressus ad uterum*¹².

La antipod, alte lecturi critice au exploatat semnificațiile thanatice ale sinuciderii.

Corin Braga¹³ va citi piesa pe trei versante ale negativității.

În plan politic, ca anti-utopie a societății totalitare – o parabolă a regimului comunist, „metaforă a sistemului social, care înghite asemeni unui pânțec mis-tuitor“. (Personajul Iona ar face „o lectură inversă a sloganurilor progresist-eschato-logice, văzând lumea ca pe un «ou clocit și răsclorit», «din care trebuie să iasă cine știe ce viitor luminos».“)

Înțeleasă ca dramă metafizică, piesa reține „prin inversarea în negativ a scenariului biblic, ce se datorează relației specific moderne a omului cu divinitatea“. „Căutările soteriologice nu mai conduc către ființă, ci către neant. [...] Mântuirea este înlocuită de descompunere, într-un pânțec al morții cosmice. [...] Chitul simbolizează un *Dumnezeu negativ* («hoitul hoiturilor», cum caracterizează personajul entitatea acvatică ce l-a înghițit), un *demiurg rău*, temă gnostică pe care o exploataseră și alți scriitori români, de la Blaga la Cioran.“

În sfârșit, în plan psihanalitic, piesa – în care „scena teatrală este o uriașă imagine a sufletului personajului“ – ilustrează „prăbușirea în cercul mental al autismului“. Terorizat de vacarmul lumii moderne, Iona „s-a *dărămat* în sine însuși“, într-o închisoare cu „ziduri organice, lipsite de ferestre către semeni“. Introvertirii personajului îi urmează dublarea și apoi pulverizarea sa într-o mulțime de euri autonome, sfârșind cu „fixarea lui în poziție psihotică, în nebunie“.

Merită, cred, reținute valorile sintetice ale piesei (textul conține și afirmă simultan alternative interpretative opuse), care poate fi citită ca o meditație profundă asupra condiției umane tragic absurde, dar și ca o reflecție incendiară despre viață și sensurile ei multiplu stratificate.

Piesa mediană a trilogiei, *Paracliserul*, este singura care are o problematică autentic religioasă, vorbind despre aventura unui puțin credincios, dar, totuși, înfometat de credință. Poate nu întâmplător, spre deosebire de celelalte două, care au fost frecvent jucate, ea are premiera absolută în străinătate (la Skopje, în 1971), iar în țară nu a fost pusă în scenă decât de două ori, în 1981, și atunci la teatre periferice din zona minieră (Petroșani și Reșița).

Declarațiile regizorului Radu Dinulescu, din caietul-program al spectacolului, preluate sau anticipate de alte lecturi critice, indică o deconstruire a sensului religios și o deplasare a sa spre „relația omului de geniu cu spațiul cultural“, semnificație posibilă, dar nu prioritară, a textului.

Piesa este ingenios făcută, trimiterile biblice interferând fericit cu mitul Meșterului Manole. Accentul nu cade, însă, ca în clasică baladă populară a *Mănăstirii Argeșului*, pe drama constructorului sau pe măreția operei, ci pe avatarurile credinței și ale necredinței. Un ultim paracliser, din speța rară a

„mohicanilor unei idei“ (Nicolae Manolescu), lipsit de o investitură oficială, se autoune în funcție, și, pentru a legitima și autentifica o ultimă catedrală, nouă, dar uitată de toți și nevizitată de nimeni, decide să o afume cu lumânarea. Travaliul, care îi ia întreaga viață, sfârșește printr-un autodafeu.

Universul este post-arghezian, dar lipsit de încrâncenarea *Psalmilor*, cu șansa, până în punctul deznodământului, care schimbă radical registrul, de deschidere spre ironie, spre ludic, spre joc: „De-o viață întreagă îl caut. Unde ești, Chimiță? Că tu m-ai legat la ochi și nu pot să-ți spun decât așa, ca un copil.“ (p. 82) Problematika credinței este blagian conexasă cu cea a cunoașterii interzise sau transcendental cenzurate.

O dialectică inseparabilă reunește puterea credinței cu ispita îndoielii, a negării, a contestației și a răzvrătirii. Mistuit de propria pasiune, Paracliserul refuză să cedeze Răului („... am intrat în rezonanță cu întunericul. [...] Nu trebuie să ne descurajăm...“, pp. 75 și 78) și se încredințează naiv Binelui: „Sfinții ies din gălbenușul de ou, ca parașutiștii din avion. Câtă vreme va mai fi un ou, nimenea nu va mai ploua deasupra noastră“ (p. 77). Îndoiala se naște (și) în cazul său din luciditate. Paracliserul știe că universul este o armonie de contrarii și are viziunea nedogmatică a raiului, în care „pomul oprit e direct cu draci pe ramuri“ (p. 75).

Treptele iluminării interferează cu praguri ale negației. „Sfinților, primiți-mă în rândurile voastre, măcar ca figurant.“ (p. 71) – sună una dintre rugi, urmată de o poetică invocare prin inversiune: „Doamne, tu ești oaia mea cea rătăcită, fără tine mă simt nepereche. Ia-mă-n coadă prin lumea ta infinită, ori măcar în luna cea din ureche...“ (p. 78) Lor le este contrapusă o atitudine de răzvrătire fățișă, etalată sub haina înșelătoare a litaniei: „După ce le-ai făcut pe toate singur, ce ne-a mai rămas și nouă, celor de pe fundul lucrurilor făcute? De-am putea cel puțin ploua înapoi potopul, să-l aruncăm în sus în patruzeci de zile și un miliard de nopți, pedepsindu-te pentru păcatele tale! [...] Și să te troienim, în hibernare, ca înainte de Facere. [...] Și să ne gândești pe fiecare în parte de la început. Și să ne răzgândești de la început. Și să nici nu ne mai faci! Și să ne lași în pace! Să ne lași în pace! Să ne lași dracului în pace, Doamne!“ (p. 83-84)

După o ascensiune anevoioasă – „Am ajuns departe, foarte departe, cel mai departe.“ (p. 78) –, în care direcția fizică indică transparent una spirituală, personajul trăiește o stare contradictorie. El are revelația neantului și a inutilității („Te rogi atâta timp să ți se arate Dumnezeu și, când ajungi lângă el, nu-l mai vezi.“, p. 77), dar și satisfacția dată de conștiința lucrului bine făcut. Paracliserul exclamă „(aproape fericit): Există o voluptate și a epuizării.“ (p.79)

Personajul își anticipează singur finalul, identificându-se (printr-o dublă lectură: literală și figurată) cu icoana Sfântului Sebastian martirizat: „În sfârșit, un om fericit! [...] Care și-a luat soarta în propriile-i mâini, în propriul trup, în ochi, în inimă... Care și-a luat soarta în propria-i inimă.“ (p. 80) Prin arhetipul ales, personajului nu i se dezvăluie doar calea de urmat, ci i se sugerează, dincolo de sacrificiu, promisiunea salvării.

Totuși, nici în momentul final, îndoiala nu îl părăsește. Starea de beatitudine („Începe să miroasă a mir [...] deasupra pământului păcătos“, p. 79) este contracarată de incertitudinea că nu va putea să termine ctitoria. Aflat în punctul cel mai înalt, deasupra și în afara contrariilor („Nu mai e nici măcar iadul.“, p. 80) – singurul loc în care confesiunea-monolog a omului cu Dumnezeu este posibilă și, sfătos-bătrânească, ea chiar se produce –, Paracliserul vrea să coboare, să se întoarcă „jos, la temelie...“ (p. 84). Gestul nu mai este, însă, posibil, deoarece

paznicul, surd până atunci la chemările sale, intră neobservat și, indiferent, ridică scările, lăsându-l suspendat și forțându-l să-și asume propria misiune. Atunci abia minunea se întâmplă, iar Paracliserul o constată „(îngrozit) Și uite, calc în jos... și alunec în sus! [...] Căci nu mai e nimeni mai sus decât mine. Iar eu plutesc, Doamne, pe nori, ca tine.“ (p. 85–86)

Tensiunea dramatică a finalului stă în ambiguitatea sa, care sudează posibile semnificații opuse. Faptul că Paracliserul își dă foc în spațiul sacru al boltei bisericii și în fața altarului, cu ultimul muc de lumânare rămas, poate fi citit, inițial, ca o provocare, dar și ca o formă apostolic consacrată de a se încredința lui Dumnezeu. Duplicitatea gestului consună cu dezvoltarea tramei și cu întreaga evoluție a personajului, căci, numai în punctul de plecare și numai în intenția pioasă a Paracliserului, afumarea bisericii reprezintă o faptă a credinței, care să suplinească absența incomodă a tradiției. Altminteri, ea este una drăcească, blasfematorie. De altfel, protagonistul însuși exclamă în final: „Lăsați-mă să cobor, o biserică mai neagră decât asta nu mai pot face“ (p. 84)

Sensul se clarifică, însă, odată cu ultimele replici. Rugul format din trupul său arzând, care aruncă „lumini fantastice peste catedrala neagră“ (p. 86), scapă registrului satanic. El nu provine dintr-un foc nimicitor, ci dintr-unul sfânt, aducător de lumină. Corelat cu replica finală, de două ori repetată („Așa, de sufletul meu...“, p. 86), trupul Paracliserului mistuit de flăcări devine simbolul lumânării aprinse pentru propriul suflet, dar și *rug aprins* – epifanie a divinului, ca în viziunea lui Moise, și, totodată, izvorul necesar de lumină, care să nimbeze altarul noii biserici, altar de unde lipsesc icoanele, pe care „pictorul orb nu a mai apucat să le facă“, și unde „nu mai există nici măcar o aureolă“ (p. 78). Rugul aprins cu propriul trup consacră revelația ultimă, care separă definitiv sfințenia de necurătenie, aducând (în) lumină și aureolând.

Viziunea se încheie rotund, închizând în experiența sacrificială a Paracliserului destinul liturgic al universului, salvat și sanctificat de Christos-Fiul Omului. Căci, beatificarea personajului și primirea sa în dumnezeire („Nu mai e nimeni mai sus decât mine. Iar eu plutesc, Doamne, pe nori, ca tine. [...] Și nu mai pot să cad, ca și tine. Lumea e de-a dreapta și de-a stânga mea. Iar eu sunt în mijloc...“, p. 86) nu la Dumnezeu-Tatăl veterotestamentar face trimitere, ci la Dumnezeu-Fiul, reinstalat – după Golgota și după ce a pecetluit prin suferința îndurată garanția salvării – într-o glorie nepieritoare, care face orice întoarcere imposibilă. Rugul aprins de trupul Paracliserului în bolta bisericii invocă metonimic paradigma Înălțării.

O ironie subtilă învăluie și acest text aparent atât de fervent mistic. Dacă este adevărat că finalul piesei poate fi citit ca o *Imitatio Christi* (*Urmarea lui Iisus*), acesta nu reușește, însă, să păstreze sensul în ordinea strictă a religiosului, oferindu-se, simultan, și ca metaforă a creației laice. A unei creații frustrate de propria semnificație exact în măsura în care s-a gândit pe sine ca replică a marii creații demiurgice.

Deși lasă impresia că a descoperit o călăuză credibilă, întrucât supraumană, Paracliserul se orientează, în realitate, după repere pe care el singur și le alege și tot el le și deconstruiește.

Afumarea bisericii – prezentată ca act de credință maximă, pentru a compensa necredința celorlalți – se află la antipodul adevăratului semn al credinței (umilința), fiind, de fapt, un cert indiciu de trufie. Paracliserul are convingerea că el poate „întări, printr-o operație de accelerare a semnelor, istoria, vechimea

edificiului¹⁴. Un singur om se substituie, astfel (încercând s-o rezume) unei întregi tradiții.

Reperul Sfântului Sebastian, cu care Paracliserul pare să realizeze o identificare de tip arhetipal, conține și el un refuz al contopirii mistice, preferând participării prin contagiune, opțiunea lucidă. Motivul ascuns care îl animă pe personaj este acela de a adopta o postură prestigioasă cultural.

Illuminarea la care Paracliserul accede, în finalul piesei, reprezintă o revelație inversată: una a propriei demiurgii, care atrage, prin identificare orgolioasă, necesitatea jertfei capabile să consolideze opera, dar care, prin chiar actul consumării sale, o aneantizează. Opera nu mai supraviețuiește autorului.

Matca devine, în lectura lui Marian Popescu, dar nu numai, „cheia de boltă” a întregului sistem dramaturgic sorescian. Sacrificiul guvernat de iluzie al lui Iona și al Paracliserului nu este rodnic. Singură Irina nu mai cade victimă iluziei – „monstrului din labirint” –, deoarece „«ctitoria» ei, pruncul pe cale de a se naște, este o certitudine”. Sicriul pe care plutește, în final, copilul este citit ca o „arcă a bunei speranțe”, sensul încrederii în triumful nou-născutului fiind susținut de prima și ultima *lecție* despre viață și moarte, pe care Irina i-o spune, în care ea face referire la potop ca la „un semn de inocență și de nou început” (p. 72). Accentul lecturii critice este pus pe eroismul mamei, care dă consistență și sens experiențelor finalizate în eșec ale celor doi, care au precedat-o. Ultima piesă a trilogiei „a cuprins, în sfârșit, personajul-idee totalizatoare, care să arunce asupra întregului o lumină egală, puternică. Iona, cel care pornește bine, dar greșește drumul prin labirintul iluziilor, Paracliserul – cel care găsește drumul bun, dar o pornește prost – au fost treptele necesare, pe care, pășind, Irina își înalță copilul deasupra apelor. Ea, *matca*, este singura care nu se mai poate speria. Adversitatea lumii nu mai este monstruoasă, moartea nu mai este *in van*, căci «ctitoria ei» – copilul – îi dă siguranța de nezdruccinat că totul continuă firesc.”

Mă voi opri asupra sensului ocultat, care pune în balanță cu speranța și salutara ieșire din labirint, eșecul, moartea, ratarea.

Tipologiile trilogiei sunt, într-adevăr, compatibile – prin caracterele puternice etalate: voință, tenacitate, stăpânire de sine și eroism – cu succesul. Numai că, survenind în urma mai multor experiențe ale eșecului, acesta este afirmat ambiguu, însoțit de expresii ale iluziei, care îl destabilizează. Niciunul dintre finaluri nu este categoric, fiecare sugerând iluzia unui sens, culminând, în cazul Irinei, cu mirajul speranței. Nici aici textul nu impune, însă, nimic, fiind vorba despre o fantasmă și nu de o certitudine.

Miracolul nașterii se suprapune, până la contopire, în piesă, cu scenariul morții, ambiguitatea maximă citind nașterea ca pe o „aruncare în lume”, deci ca pe o moarte, iar pe aceasta ca pe o nouă naștere.

Mai multe semne textuale activează dubletul oximoronic viață-moarte. Ambele se petrec într-o situație limită, generată de apele ce înghit un sat lăsat pradă urgiei dezlănțuite. Cele două personaje, bătrânul tată muribund și tânăra sa fiică, învățătoarea Irina, aflată în chinurile facerii, își amestecă, până la indistinție, strigătele de durere și groază. Conversația lor în „casa-matcă” din mijlocul diluviului, care reface, așa cum bine observă Laura Pavel, „atmosfera de ritualitate carnalescă a vieții rurale”¹⁵, menține intimitatea semnificativă dintre naștere și moarte, anticipând finalul.

Mitul escatologic al potopului (invocat în cheie ironică de personajul feminin, încă din scena introductivă, drept un „al doilea potop“, pe care „viitoarea Biblie“ îl va consemna ca pe unul răsturnat, pus la cale de diavol, pentru a corecta lumea care „prea se sfințise“) e altoit cu unul al resurecției.

Finalul, de un umor hâtru, anunță posibila și, întrucât imaginată, iluzoria salvare în chiar clipa morții. Frumusețea lui stă în dubla de-realizare pe care o construiește. Realul este denegat atât din punct de vedere psihologic, cât și ficțional. Operațiunea salvării iminente poate fi doar o *Fata Morgana*, produsă de mintea încinsă a unei mame desperate, căreia, deși i s-au năruit toate speranțele, mizează încă profilactic pe speranță. În plan compozițional, piesa se încheie simetric, prin reintrarea în poveste. (Propensiunea culturală a învățătoarei Irina pentru mit este dublată de cea a Moșului, precaut să își proiecteze propria viață în legendă – ambele, atitudini care delegitimează factologicul.) Discursul însuși se dedublează, alternând vorbirea la persoana întâi cu cea indirect-liberă, pentru a-și sublinia caracterul de ficționalitate, asumându-și, astfel, consistența posibilului și nu pe cea a realului.

Indiferent de lectură, ambiguitatea persistă (textul cultivă frecvente confuzii între aluziile thanatice și cele legate de miracolul „facerii“), iar o privire atentă îi dezvăluie sursa profundă. Etalarea scenariului salvării – Moșul își construiește, asemeni biblicului Noe, propria arcă, Irina este „Născătoarea“ unui nou Mesia etc. – ocultează singura informație certă a textului: copilul este așezat într-un *sicriu*, adică în coșciugul pe care și-l sculptase cândva, din lemn de stejar, Moșul, devenit acum „leagăn“ și „barcă de salvare“. Pe acesta îl susțin brațele încleștate ale mamei ridicate deasupra capului.

Imaginea copilului nou-născut plutind pe ape trimate transparent, chiar dacă nu explicit, la legenda lui Moise. Pentru a fi salvat de condamnarea regală la moarte, acesta a fost lansat, la rândul lui, de mama sa, pe apele Nilului, într-un coș din papură. În cheie psihanalitică – și este interpretarea pe care i-o dă Freud însuși –, coșul împletit în care plutește Moise simbolizează pântecul matern. El este, totodată, un recipient al ofrandei (funcția religioasă valorifică suplimentar schema soteriologică), ceea ce concordă cu atributele sacral-eroice ale legendei. Copilul „scos din ape“, Moise, va deveni un doar erou spiritual, dar și un conducător politic și militar, un legiuitor. Faptul că, dimpotrivă, în piesa soresciană, care se resimte, cum observă tot Laura Pavel, de „ethosul aceluși paradoxal «râsu-plânsu»“, copilul e trimis în lume într-un sicriu – obiect consacrat al morții – activează, implicit, valențele thanatice. Coșciugul-arcă subliniază ideea că mitul salvator (invocat terapeutic de personaj) e folosit într-un registru funebru, care, într-un fel, îl subminează.

Câteva indicii precedente susțin ipoteza că finalul piesei se joacă, în subsidiar, pe crepuscul.

Mai întâi, „goetheenele mume“ se zăpăcesc și, derutate de proximitatea greu dissociabilă viață-moarte, în loc să-l ursească pe nou-născut, îi cântă prohodul destinat Moșului. Este adevărat că valențele sumbru-prevestitoare ale acestui gest sunt ipotetic anihilate de contextul în care el se produce – care este unul al Carnavalului. Trebuie, însă, spus că nu e vorba despre un carnaval autentic, ci de unul ce aparține ritualurilor consacrate de eufemizare a morții, fapt de natură să păstreze ambiguitatea, permițând dubla interpretare: confuzia este intenționată, fiind utilizată nu pentru a anticipa, ci pentru a îndepărta moartea, dar ea poate fi și involuntară, semn, în acest caz, cu conotații funebre.

Dialogul cu Titu Poantă, tânărul din copac cu logodnica moartă în brațe – Vocea aflată în afara scenei, deci într-un spațiu al speranței – începe sub bune auspicii, dar se încheie într-o atmosferă deprimantă: Irina află despre moartea logodnicei (exact în momentul în care se oferise să le devină celor doi, împreună cu soțul ei, nași); Poantă crede el însuși despre copil că este mort ș.a.m.d. Simbolistica transparentă vine să întărească semnificațiile thanatice: în nebunia deznădejdiei, tânărul începe să cânte din copac ca un cuc. Acest fals porumbel de pe Ararat, care i-a adus cândva vestirea lui Noe (cucul e un simbol solar, ce anunță venirea primăverii) își inversează, aici, semnul, devenind un mesager al morții.

Apoi, dorind să se încurajeze singură, în momentele agonice, Irina evocă, vădit consolator, mitul chitului, din legenda lui Iona. Nu doar burta mamei, ci, din nou ambivalent, și sicriul ce adăpostește prețiosul dar este comparat cu „balena” biblică. Ea „a făcut totul. S-a simțit până la sfârșit răspunzătoare de soarta celui pe care Dumnezeu i-l sădise în pântec. L-a depus teafăr pe uscat...” Adagiul (semn al ironiei textuale), pe care personajul feminin îl rostește cu jale, separând, de astă dată simbolurile gemene, răstoarnă complet sensul soteriologic: „Uscatul era un coșciug. (s.m.)” – p. 148.

Bipolaritatea structurii textuale și ironia scriiturii permite așadar, fără a contrazice, și lectura pe dos. Nu doar Iona și Paracliserul cunosc eșecul. „Capătul” la care a ajuns Irina nu e nici el o certitudine, ci *iluzia* unei certitudini. Departe de a fi o realitate textuală, speranța indusă de finalul piesei aparține lecturii proiectante, deci imagine, a invincibilei mame.

Matca intră într-o constelație tematică cu *Arca Bunei speranțe* de I.D. Sârbu și cu *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu, toate piese care amestecă idei (fals) existențialiste cu structuri ale teatrului absurd, lucrate într-o culoare vag expresionistă. Le unește interesul pentru mituri eschatologice (Potopul, Apocalipsa) conexe, în combinații inedite, cu altele ale nașterii și resurecției: Geneza, mitul christic ș.a. Această simbioză de teme și motive biblice configurează, de fiecare dată, o lume ieșită din tâtâni, aflată la sfârșit de ciclu istoric și de civilizație. Fie că este deliberat, ca la Horia Lovinescu, unde umanitatea piesei este plasată într-o postapocalipsă nucleară, sau ca la I.D. Sârbu, care transcrie fidel, cu intervenții minimale, aventura arhetipală a biblicului Noe, fie că, dimpotrivă, este, ca la Sorescu, doar un subtil pretext al omului contemporan de a înscrie, spre a o ordona astfel, experiența traumatizantă a dezastrului natural al inundațiilor în modelul cultural al potopului biblic, interesul pentru crepuscular este evident. Universul dramatic al acestor piese se propune, fiecare în parte, ca simbol al unui secol apostat, căruia autorii lor, asemeni exploratorilor de altădată, îi caută, vizionar, promisiunea unei regenerări, și tot asemeni lor (re)cad în noi și noi capcane. Acest principiu al deformării unui mit biblic și al reinterpretării lui prin contaminare cu alte mituri de aceeași origine, dar, uneori, de semn contrar, conferă textului tensiune dramatică.

Conexarea mitologiei salvării cu cea a extincției, gustul pentru indecizie și pentru scepticismul indus în speranță, reprezintă o caracteristică comună a acestor piese. De asemenea, ele păstrează, în structura lor de profunzime, ceva din limbajul antinomic al Bibliei, care le deschide spre înțelesuri paradoxale, simultan contradictorii.

Prin urmare, nici la I.D. Sârbu sau Horia Lovinescu, ambiguitățile dintre potop, apocalipsă și geneză nu lipsesc.

Până la un punct, *Arca bunei speranțe* (1967, publicată în volum în 1976) de I.D. Sârbu

preia fidel mitul biblic, cu arca, simbol al unei lumi în derivă, dar care, motivată de credință, înaintează sigur spre o salvare anunțată. Autorul introduce, însă, două noi personaje, prin care viziunea particulară se precizează: Protos – „bunul sălbatic” – și Ara, fecioara strecurată clandestin de Noe pe corabie, pentru ca, la momentul potrivit, însoțindu-se cu unul dintre fiii săi, Sem, Ham sau Jafet, să poată perpetua specia. Personajul feminin, care împrumută atribute de Ileana Cosânzeana, reiterează situația arhetipală a zeiței, pusă să aleagă și a cărei opțiune va declanșa, după cum alegerea soțului (comică și bine realizată artistic) evocă parada pretendenților din *Ulise*.

Înaintarea – într-o temporalitate parcă încremenită, ce amintește de viitoarea rătăcire circulară prin deșert a poporului evreu scos din Egipt și călăuzit de Moise spre Țara Făgăduinței –, această mișcare imperceptibilă a corabiei spre munte este o permanentă probare a credinței. Sunt contrapuse două feluri de atitudini: îndoiala fiilor, care niciunul nu cred că vor mai ajunge undeva, și încrederea neclintită a lui Noe, Noah și a Arei. Prin puterea credinței („Eu știu ceea ce nu știu.”, declară bătrânul patriarh), Noe, plecat spre pământul promis, deși încă pe drum, a ajuns, în vreme ce scepticii săi fii rătăcesc, alături de el, în pustie și diluviu, fără să întrevadă limanul, anunțat deja de ramura înflorită de măslin din ciocul porumbelului-mesager, însă imposibil de reperat de sofisticatele radare intergalactice ale lui Ham, feciorul mijlociu.

Dar nu disputa credință/necredință este suportul adevăratului conflict al dramei, ci semnificațiile contradictorii ale arcei. Dramatismul piesei constă în acest dublu simbolism: arca – arhetip al salvării – și, în același timp, arca – spațiu al dezbinării, al urii, al violenței teribile, al confruntării dintre frați și, în cele din urmă, al crimei. Accentul cade, în dramă, pe acest înțeles secundar care, vine să „baleze”, împietându-l, rostul salvării. Problema nu este dacă izbăvirea este posibilă, ci dacă *această* umanitate (atât de decăzută și de pervertită, decuplată de partea luminoasă a conștiinței sale) merită, într-adevăr, salvată. O condamnare a ei fusese deja pronunțată de Protos, prin fuga sa riscată și dublu periculoasă (pentru el dar și, mai ales, pentru Jafet), ce exprima refuzul categoric de a (mai) face parte din ea, de a-i mai aparține. Fratricidul final (consumat intențional, deși echivoc) este, apoi, crima pe care textul nu garantează că inocența, puritatea și bunătatea Arei ar putea-o izbăvi „Cerule, oameni buni, salvați sufletele noastre! Nu trebuie să moară! Jafet nu trebuie să moară! Altfel, altfel...”¹⁶. Întrebarea nu poate fi rostită până la capăt.

Ara întrupează un sens mesianic slab, suspendat el însuși de finalul deschis al piesei.

I.D. Sârbu transformă drama într-o parabolă a condiției umane și a conștiinței confruntate cu dezastrele Timpului devorator (vezi, în text, duplicarea clepsidelor și a cronometrelor). Finalul indecis, mai degrabă sceptic, contrazice violent sensul soteriologic al mitului și atribuie titlului neechivoc – ce promite, similar, să transforme iluzia unei noi Faceri și a unui nou început în certitudine – un sens ironic.

Într-o direcție similară, dar cu o ideatică mai elaborată, se înscrie piesa *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* (1968) de Horia Lovinescu. Pentru amestecul ei de tragic cu grotesc, de sublim cu abject, Nicolae Manolescu a definit piesa o „apocalipsă bufonă”.

Utilizând citatul biblic, autorul combină, într-o abordare existențialistă, mai multe teme și motive consacrate, ce se contamenează reciproc. Perechea arhetipală Cain și Abel, care își păstrează neschimbate numele, este construită pe schema, frecventă la Horia Lovinescu, a dublului antitetic și complementar, a coexistenței contrariilor.

Autorul suprapune două mituri distincte (cel al lui Cain și Abel și parabola Fiului Risipitor), cărora le atribuie semnificații christice. Cain își dublează statutul: el este ucigașul emblematic al fratelui său, dar și singurul personaj ce beneficiază de o autonomie relativă de mișcare, cel ce e liber să vină și să plece, dintr-un univers închis, înconjurat de „un deșert de cenușă”, care își ține captivi locuitorii. Crima însăși este tratată nedogmatic. Aceasta nu mai semnifică deznodământul unei vrajbe și al unei invidii sacre (vrajba însăși este atenuată, în text, în frățietate), ci se transformă într-un moment al jertfirii, în care victima însăși are inițiativa propriului sacrificiu. Urmărind derularea exactă a unui „scenariu” prestabilit, Abel își regizează singur jertfirea, împlinind simultan un dublu destin: al său și al fratelui său. Situația christică astfel constituită este completată de figura, dostoevskiană, a Tatălui. Situat pe «pragul de jos», ultim al existenței, decrepit și libidinos, acesta nu-și mai află „temporara salvare” decât, așa cum observă Ion Vartic¹⁷, „în parodia existențială” a unor clișee biblice: Iisus, regele David, tatăl care-și așteaptă fiul risipitor etc. Personajul este salvat el însuși de la clișeu prin ambiguitate, care introduce o tensiune internă binevenită: el nu este doar un Christ parodic, ci amintește, în scena finală, de tâlharul de pe cruce, jucând, totodată, un rol luciferic. Tatăl este cel care îi determină, prin provocări și injurii¹⁸, pe cei doi frați polarizați să intre, fiecare, în propriul rol și să se confrunte, parcă, oarecum, dincolo de voința lor.

În final, se produce o „trezire brutală”, simultană eșecului personajelor: în moarte (a lui Abel și a Tatălui), în autoexil (a lui Cain), în singurătate și nesiguranță (a Anei). Resursele de umanitate resuscitate tardiv – „poate nu prea târziu, totuși...”, avansează ipoteza criticul Al. Călinescu – nu pot estompa adevărata interogație care se impune: dacă această grotescă și lamentabilă familie, care „a devenit unica șansă de regenerare a omenirii”¹⁹, îndreptățește fructificarea unei asemenea șanse.

Piesa e „paradoxal spirituală” (Radu G. Țeposu), fără a fi blasfematorie, nici direct subversivă.

În toate operele amintite, arsenalul religios este cooptat în sprijinul unor deziderate culturale. Profitând de oportunitatea politică, autorii lor au preluat influențele religioase nu în scop mistic, nici neapărat antitotalitar, ci pentru a construi, de fiecare dată, printr-un proces de pseudo-morfoză, un sens literar. Recursul la sursele creștinismului nu reprezintă o componentă specific românească (decât comparativ cu perioada de interdicție totală care a precedat-o pe cea în discuție). El ține, precum bine se știe, de specificul modernității, unde marile teme religioase devin mari teme culturale. Recuperându-le pentru prestigiul lor literar și pentru forța de iradiere simbolică, autorii acestor piese se racordează implicit unei tendințe specifice secolului XX occidental.

Fără îndoială, ceea ce trebuie, în primul rând, spus despre aceste opere este faptul că ele sunt create în interiorul *Weltanschauung*-ului culturii europene a vremii – dominată de temele solitudinii, ale suferinței, ale angoasei și ale absurdului existenței umane. Că ele nu vor să valorifice în mod expres o eventuală dimensiune subversivă a religiosului și nu intenționează vreo disidență. Cu toate

acestea, nu le putem refuza o coloratură locală, nu doar în plan artistic, prin resuscitarea unor teme și procedee expresioniste, ci și politic, ele nefiind complet inocente.

La toți cei trei autori evocați, Sorescu, I.D. Sârbu și Horia Lovinescu, este activ un mit al creației, prin care este sugerată nevoia resurecției, a regenerării unei lumi erodate, ajunsă la sfârșit de ciclu evolutiv, silită să o ia de la capăt. Totodată, credința în supraviețuire, în continuitate, în refacere, este minată de tema naufragiului și a distrucției finale, potențată, aceasta, de prezența recurentă a mitului lui Cain și Abel. Recrudescența sa poate fi pusă în legătură cu trauma comunitară – puternic indusă dar controlată în deceniul anterior – a „luptei de clasă”. Ura și violența socială declanșate atunci pot fi cu greu temperate de valorile „omului nou”, oficial impuse și cu care intră în contradicție insolubilă. Firava liberalizare politică aducătoare de speranță nu are puterea de a face acceptabile inimaginabilele terori consumate recent și de a înlănzi tensiuni și angoase necontrolabile.

Este, de asemenea, probabil ca frecvența miturilor potopului și ale distrucției, dublate de cele ale speranței (în care iubirea este, de fiecare dată, indispensabilă salvării) să fie niște expresii metaforice ale epocii care le-a produs, ce respira ușurată, după marea teroare (ce, în sfârșit, se domolise), dar nu-și putea reprima amintirile – surse ale unor noi angoase și în viitor. Apelul la redescoperirea gesturilor primordiale, arhetipale, poate fi citit ca act necesar supraviețuirii, dar și ca expresie a unei stări de alarmă și a unei conștiințe (prea)lucide, ce vrea să avertizeze că, în pofida înșelătoarelor asigurări ale puterii comuniste, ieșirea din Apocalipsă nu este posibilă.

La rândul ei, Puterea – automulțumită de euforia trezită printre scriitori de gesturile sale de temperare a cenzurii – devine tot mai derută și vizibil iritată de resurecția neliniștii metafizice în artă, de voința scriitorilor de a descifra un sens transcendent în situații cotidiene.

În sfârșit, mai există un motiv pentru care unele dintre aceste texte intră în atenția focalizată a cenzurii. Dacă, prin miturile antice, scriitorii construiau, deghizat, parabole ale puterii discreționare, propunând multiple alegorii ale opresiunii, prin prelucrarea miturilor creștinismului, este promovată acuta problematică a autenticității, corelată cu chestionarea angoaselor modernității. De cele mai multe ori, prin teme și motive religioase, sunt exprimate, simultan, altele prohibite politic (din motive diferite de cele ale presupusei propagande creștine): singurătatea, neputința, lipsa oricărui orizont, izolarea socială, uniformizarea ca anticameră a morții, marginalizarea, incomunicarea, absurdul, primejdiile libertății, exasperarea individuală în fața masificării, angoasa existențială, starea de asediu a ființei, sentimentul insecurității.

Toate aceste drame ale înstrăinării, ale ratării, ale incomunicării și ale absurdului (introduse fraudulos în text, ca un nou cal troian), precum și tentativele de recucerire ficțională (prin teofanii și hierofanii) a individualității surpate se opuneau strident optimismului triumfalist al epocii și contraveneau flagrant imaginii oficiale cultivate de propagandă. De aceea, ele erau dificil de tolerat.

2. În a doua categorie pot fi cuprinse texte care, fie deconstruiesc ideologii, fie se transformă în alegorii sau parabole ale utopiei comuniste. Sensurile politice nu le mai sunt, de astă dată, atribuite prin derivare, ci decurg firesc, cel puțin în contextul dat, din construcția dramatică. În acest caz, intervenția cenzurii nu se

facea doar pentru a epura semnificații religioase care contraziceau ateismul ideologic, ci pentru că acestea mascau o opoziție față de sistem, ce nu putea fi acceptată.

Menționez, în acest context, tentativa lui Ion Omescu de a publica, în 1970, o rescriere dramatică a patimilor lui Iisus, dar care se izbește de opoziția cenzurii. Piesa, intitulată *El & Celălalt*, va vedea lumina tiparului abia în 1992.

Cenzorul, Stoica E., recunoaște că „piesa este ieșită din comun prin profunzimea dezbaterii”, însă o respinge pentru „greșeli grave de structură”. Capetele de acuzare și argumentele formulate sunt grupate pe două paliere, cu grade diferite de pericolozitate inculcată.

Mai întâi, faptul că, deși supune creștinismul unei interogații „oportune”, de pe pozițiile critice ale filosofiei moderne, premisa rămâne cea creștină. Altfel spus, cu toate că, „pe de o parte, piesa răstoarnă datele fundamentale ale mitului Iisus-Iuda”, ea „pornește în mod inevitabil de la premisa – fie și convențională – a veridicității într-o formă sau alta a minunilor și patimilor lui Iisus, rămânând, în acest fel, o simplă (deși nouă) interpretare a bibliei și niciodată o combatere a ei pe baze net ateiste”.

Încă mai gravă îi apare lectorului DGPT semnificația ce se degajă. Nu creștinismul interogată ca religie este adevărata temă a dramei, ci deconstruirea acestuia ca ideologie politică. Este dezvăluit adevărul că, la un moment dat, o ideologie se întoarce împotriva întemeietorilor ei, își pierde „caracterul revoluționar”, viu și efervescent, închistându-se într-o dogmă imposibil de contestat, care este utilizată până și împotriva celor ce aderă la ea. Ceea ce deranjează în cel mai înalt grad cenzura este nivelul de generalitate: nu doar ideologia creștinismului, ci orice ideologie, deci și cea marxistă (ceea ce era, desigur, de neacceptat), parcurge acest traseu. „Întreprinzând într-un fel demitizarea creștinismului, piesa – avertiza vigilul cenzor – deschide în același timp porțile unei interpretări filosofice inoportune, prin extinderea sensurilor celor două fațete ale creștinismului asupra oricărei alte ideologii și prin viziunea eșecului inevitabil a osificării și dogmatizării oricărei ideologii sub acțiunea timpului și a discipolilor”²⁰.

Pe scurt, cenzura reproșă autorului două lucruri: pe de o parte, critica moderată a creștinismului, care nu s-a transformat într-o demistificare suficient de radicală; pe de alta, tocmai radicalismul deconstrucției unei ideologii, adică exact ceea ce nu putea fi tolerat.

Într-adevăr, autorul a procedat la insolitarea temei, recurgând la pretextul unei imaginare Evanghelii apocrife după Iuda, care să recentreze reflectorul pe acest personaj. La antipodul figurii canonice, el apare ca „frate” și *alter ego* al lui Iisus, trădarea fiind citită ca o formă de protecție a „Celuilalt”, dar și ca un catalizator necesar al destinului christic. Iuda este ideologul care ajută la cristalizarea ideilor lui Iisus, alcătuind amândoi, împreună, așa cum corect sesizează cenzorul, cele două fațete ale creștinismului: Iisus propovăduitorul lui sentimental, iar Iuda teoreticianul și strategul acestei ideologii.

Deconspirarea creștinismului ca ideologie politică aducea servicii propagandei comuniste. Deconstruirea unei ideologii era, însă, în cel mai înalt grad riscantă. Pentru o putere care avea asupra comunismului o viziune sacrală, încercând să îi prezeve caracterul de unicat, nesupus în vreun fel eroziunii temporale, un astfel de demers era subversiv, deoarece, prin chiar raționalismul său, solicita activarea conștiinței, sporea luciditatea, opunându-se confiscării persoanei și descurajând supunerea oarbă a individului unei voințe supradeterminate.

Interdicțiile cenzurii erau, totuși, nuanțate. Conta nu doar momentul și contextul publicării, intensitatea și transparența criticii, ci și statutul autorului. Ceea ce i se refuza unuia i se putea permite altuia. Astfel, cu doar doi ani mai devreme, în 1968, Eugen Barbu publică piesa *Sfântul*, a cărei replică-cheie este similară: „Orice mișcare spirituală, de la un anumit punct, se hrănește dintr-un cadavru. Sfântul e o idee permanentă”. Piesa a fost jucată la Teatrul de Comedie, în regia Sandei Manu (scenografia: Dan Nemțeanu), cu Sanda Toma și Mihai Fotino în rolurile principale. [...]

Alte câteva piese, printre care *Piticul din grădina de vară* (1972) de Dumitru Radu Popescu, sau *Îngerul bătrân* (1982) și *Noaptea e parohia mea* (1981) de Al. Sever, trec pragul cenzurii ca scrieri antinaziste. Lectura lor invită, însă, la reversibilitate. Nazismul nu este, aici, decât un exemplu de ideologie totalitară, confuzia sa cu comunismul fiind posibilă și îndreptățită. Ambele sunt ideologii apocaliptice și sunt investite metafizic, fiind prezentate drept forme satanice de întrupare a Răului absolut (care antrenează compensativ strategii și scenarii ale salvării).

Procedeul este, de astă dată, inversat. Dacă Ion Omescu demistifica creștinismul, epurându-l de conținutul său de sacralitate, și îl reconstruia ca ideologie (similară celei politice), acum, la antipod, ideologiile politice totalitare devin trape/căi de intruziune a transcendenței malefice în istorie. [...]

La Al. Sever, critica totalitară se dezvoltă spre etalarea unei conștiințe a decăderii universale. O mențiune aparte merită *Îngerul bătrân*. Personajele cu care este populată, în piesă, închisoarea nazistă sunt evrei. Condamnarea lor politică (pentru „vina metafizică” de a-l fi ucis pe Iisus) se transformă, în chiar timpul derulării ei, într-un scenariu soteriologic și, e de presupus, într-unul al mântuirii. Personajele sunt obligate să se salveze din această „umanitate îngenunchată a lagărului de exterminare” refăcând tragic scenariul christic, evident creștin (simbolurile christice sunt explicite și explicitate textual). O violență suplimentară se naște din această tensiune a simbolurilor. Iisus din piesă este simultan Hristosul nou-testamentar, dar și un Mesia care trebuie să vină, Cel (încă) așteptat. Este necesar ca absența lui să fie suplinită și mai multe personaje își asumă, contextual și provizoriu, acest rol. Se oferă să îi ia locul, mascând lacuna metafizică, doctorul Godieu, specialist în chirurgia creierului – „îngerul bătrân”, care, copleșit de agresivitatea Răului universal, se transformă într-un „martir blajin și obosit de suferința omenească” –, dar și alți condamnați. Absența prototipului unic impune multiplicarea, astfel încât fiecare prizonier devine, prin martiriul voluntar, un „înger al speranței” pentru ceilalți, rămași în viață („Cine n-a simțit crescându-i în spinare o pereche de aripi?”²¹), chiar dacă nici unul nu a cunoscut, în existența sa anterioară, vreun semn al unei hierofanii. În absența unui/unor scenariu(ii) mitic(e) al(e) salvării, omul este pentru om unica salvare.

Sensul afirmativ al piesei (mântuirea vine și la cei care nu o caută în forme ritualizate) este contrabalansat – în viziuni de o violență atroce – de o perspectivă ironică (care dezvoltă metafore ale damnării: cercul inexorabil, repetitivitatea maladivă, „comedia nebunilor” etc.), prin care este sabotată funcția arhetipală a identificării. Peste toate, finalul suspendat nu oferă certitudinea, proiectând mântuirea în ipotetic. Rămâne, însă, dureros de prezentă, crima metafizică, ce se multiplică în nenumărate, odioase și inutile, crime umane. [...]

Parabole care demască activ totalitarismele și universul lor concentraționar, aceste texte condamnă, totodată, *a priori* orice construct ideologic, fie el și raționalist, „sluțind”-u-l ca utopie.

3. În sfârșit, în cea de-a treia categorie putem reuni texte în care inspirația sau aluzia creștină au o miză politică evidentă, iar imaginarul religios o folosire deliberată și uneori ostentativă, provocatoare.

Tematica religioasă, care se bucura, în deceniul șapte, de o libertate supravegheată din partea puterii, este folosită pentru o critică politică deghizată – direcție în care cenzura își relaxase mai puțin standardele și în care controlul era, în continuare, riguros și intolerant. „Teatrul, observă Georges Banu, eliberează ceea ce puterea refulează!”²²

Critica mascată a comunismului malefic se realizează acum prin alte mijloace decât cele ale tragicului. Se procedează la deconspirarea, mai ales în registru comic sau parodic, a comunismului cotidian: este etalată viața de zi cu zi, în derizoriul, lipsa de orizont și în imensa plictiseală care o devoră, coroborată cu o devoalare protejată a tarelor puterii – minciună, incompetență, brutalitate, corupție, meschinărie, oportunism, carierism, autoritarism intolerant, dogmatism. O panoramă a valorilor răsturnate vine să demaște dezordinea unei lumi (la antipodul celei descrise de propaganda oficială), una decrepită, degradată, sfârșită.

Cel mai adesea, aceste texte sunt comedii. După satirele grosiere ale anilor '50, fade și icnite, de un umor forțat și artificial, mai mulți dramaturgi se vor încerca sau specializa în acest gen. De departe, Teodor Mazilu își adjudecă întâietatea. Totuși, deși tentativele proliferază, reușitele artistice sunt, în continuare, rarissime.

Poate surprinde recurența titlurilor care utilizează termeni sau metafore religioase: *Micul infern* (Mircea Ștefănescu), *Adam și Eva* (Aurel Baranga), *Nu ponegri infernul* (Mihail Raicu), *Paradisul* (Horia Lovinescu), *Infernul blând*; *Paradis de ocazie*; *Satana cel bun și drept* (Tudor Popescu), *ladul și pasărea* (Ion Omescu), *Acești îngeri triști* (D.R. Popescu) ș.a.m.d. Nu de puține ori conexiunile sunt, însă, superficiale (trimiterile se opresc, uneori, la titlu), motivele religioase fiind doar niște pretexte convenționale care le sporesc prestigiul.

În câteva cazuri, piesele ancorează în mit, pentru ca, la adăpostul acestuia, să se transforme în critici devastatoare ale sistemului. Când ladul, când Paradisul caricatural devin alegorii ale societății utopice comuniste. [...] Inserarea unor astfel de fragmente mitologice funcționează ca o *mise en abyme*, prin care este compusă imaginea răsturnată și concentrată a societății comuniste înseși.

Atrage atenția nonreprezentativitatea descriptivă și dramatică a universurilor religioase. Pare că ladul și Raiul nu (mai) pot fi imaginate.

Uneori, în această neputință estetică (mimată) stă una dintre intențiile critice ale textului. În piesa lui Horia Lovinescu, *Paradisul* (1973) – contrautopie, cu accente SF –, paradisul postapocaliptic nu mai poate fi recunoscut în raiul preadamic. Acesta a devenit o „planetă suspectă”, în care munca este interzisă, râsul e indecent, bucuria, obligatorie. Minată de propria stare de fericire artificială, această lume aseptică, în care amoralismul este cultivat pentru a ascunde un violent imoralism, ucide lent, prin plictis. Simpla apariție întâmplătoare a Omului („Trimisul”) zdruncină din temelii acest univers, căci nimic din ceea ce este uman nu poate fi tolerat în noul paradis, special construit.

Același univers „atopic” apare și la Teodor Mazilu, în *Acești nebuni fățarnici* (1970). De astă dată, inconsistența descriptivă a paradisului sugerează

amputarea capacității imaginative a personajelor însele. Paraziți sociali, acestea poartă cu ele echivalentul vidului social și lăuntric, pe care îl împrumută oricărui spațiu pe care îl frecventează. Mai mult decât o incapacitate descriptivă și imaginativă, procedeul indică, aici, prin reflex, o tară a lumii comuniste evocate.

Recurgând la procedeele literaturii „cu cheie”, Tudor Popescu propune, în *Satana cel bun și drept. Meditație comică asupra deceniului opt*²³ (1983), o insolită confruntare între Iad și Rai. Printr-o alegorie transparentă, Iadul posedă toate atributele pe care propaganda comunistă le atribuia, în epocă, occidentului „putred”, în vreme ce, evident, Raiul simbolizează „paradisul comunist”. Acesta beneficiază de tihnă și securitate, în schimb moare de plictiseală. Existența în „paradis” este percepută ca un exil, de unde fascinația „Iadului”, care atrage irepresibil prin beția acțiunii și a ritmului (au loc dese revolte și mișcări anarhice, se cântă rock etc.), prin forme diverse de dezlănțuire a eului: „religia simțurilor” care a înlocuit „religia sufletului”, abandonul în dragoste și droguri, exaltarea violenței și a crimei, biciuirea simțurilor. Dacă în „Iad”, agresivitatea țâșnește dintr-un surplus al luminismului, „Țara Numaibinelui” este o iluzie, în care Răul roade la rădăcina lucrurilor.

Finalul, propagandistic și declamativ, este, din păcate, de realism socialist.

Atracția religiosului este evidentă în aceste comedii. Prin el se inventează, în condiții de insecuritate, un mecanism defensiv, care își ecranează potențialul subversiv.

Comediile amintite preiau cultural teme și motive religioase, pentru a dezvolta, sub paravanul protector al conținutului lor stereotip, o categorie de discursuri altfel interzisă. Ele permit critica mascată a unui sistem care nu admite nicio formă de critică. Metoda constă tocmai în actul de a utiliza schema culturalului ca instrument pentru mize prohibite. În fond, prin acest tip de întrebuintare, sub masca arhetipalității, a ieșirii din temporal, se exprimă protestul politic, într-o formă de opoziție securizată împotriva riscurilor (inclusiv existențiale) niciodată negliabile. Opera devine substitutul imaginar al lipsei civice de curaj.

Trebuie spus că aceste scrieri nu sunt suficient de virulente pentru a deranja altfel decât conjunctural Puterea, care aprobă și uneori chiar încurajează oficial atari demersuri. Pe de o parte, pentru că este conștientă că are nevoie de debușee spre a menține presiunea la o intensitate suportabilă, pe de alta, deoarece a plasa religia într-un context al derizoriului corespundea intențiilor ideologiei și se putea dovedi un instrument mai eficient decât acțiunile propagandei, care, combătând-o, o credita involuntar în ochii cititorului. Micile adevăruri pe care aceste texte le rosteau cu maximă prudență sunt, după cum le numește George Banu, ca un „clar de lună”: „focuri în noapte, dar nu un far”²⁴.

În intenție, aceste comedii contribuiau la erodarea sistemului comunist, pe care, însă, nu de puține ori, de fapt, îl consolidau. Puterea însăși manifesta o toleranță sporită pentru criticile sectoriale, precis delimitate (Acestea puteau fi chiar integrate strategiilor politice de relaxare a sistemului, din teama de autoasfixiere, sau de mimare a liberalismului, utilizată mai ales în politicile externe.), toleranță care, însă, înceta de îndată ce exista riscul să fie vizat întregul. Fidelități realiste (factice) puteau fi admise. Similitudinile de esență erau insuportabile.

În toată perioada comunistă, cenzura a păstrat o atenție sporită față de textele literare care vehiculau teme și imagini religioase, de teama „violentei lor simbolice” (Pierre Bourdieu). Permisivitatea a rămas, în această direcție, restricționată, limitată. Chiar și atunci când autorii utilizau inofensiv aceste motive,

cenzorii le interpretau subversiv, întrucât climatul de incertitudine generalizată invita la o suspiciune anticipată. Arareori interdicțiile au fost cu adevărat transgresate. S-au produs, în schimb, o sumedenie de complicități, care au generat hipercodificări în câmpul literaturii și artei.

Putem observa autoperpetuarea structurilor imaginarului creștin dincolo de propria moarte oficial anunțată de puterea totalitară.

NOTE:

¹ Ioan Petru Culiianu, „Religie și creșterea puterii”, în Gian Paolo Romanato, Mario G. Lombardo, Ioan Petru Culiianu, *Religie și Putere*, București, Editura Nemira, 1996, p. 216.

² Arhivele Naționale București, Fond: *Comitetul pentru Presă și Tipărituri*, dosar 31/1961.

³ Arhivele Naționale București, Fond: *Comitetul pentru Presă și Tipărituri*, dosar 46/1962.

⁴ O abordare exhaustivă va trebui să includă obligatoriu cele două piese ale lui Al. Sever, *Îngerul slut* și *Don Juan Apocaliptic*, dar și altele, mai puțin convingătoare, ca *Cina cea de taină* de Leonida Teodorescu.

⁵ Citatele din cele trei piese sunt extrase din volumul *Leșirea prin cer*, București, Editura Eminescu, 1984.

⁶ Corin Braga, Iona, în *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. II, coordonare și revizuire științifică de Ion Pop, Cluj, Casa Cărții de Știință, 2002, p. 182–184.

⁷ Marian Popescu, *Chei pentru labirint. Eseu despre teatrul lui Marin Sorescu și D.R. Popescu*, București, Editura Cartea Românească, 1986.

⁸ „Procedeu prin care autorul însuși își explicitează filiația.” Ion Ianoși, *Alegerea lui Iona*, București, Editura Cartea Românească, 1974, p. 92.

⁹ Laura Pavel propune o foarte subtilă interpretare a acestei ironii transcendente. „Identificând, în final, sensul fatalmente contrar («E invers!...») al căutării sale spirituale, replica lui Iona amintește, în ciuda aparentului optimism, de tragicolul metafizic al fatidicului cuvânt «viceversa» din finalul prozei caragialiene *Două loturi*.” În *Dicționarul de opere analitice...*, vol. III, p. 38.

¹⁰ George Genoiu, *Iona, adevărul și eroarea*, în „Lucefărul”, an. XI (1968), 10 febr., p. 7.

¹¹ Monica Lovinescu, *Unde scurte. Jurnal indirect*, București, Editura Humanitas, 1990, p. 256.

¹² V. Marian Popescu, *Op. cit.*, p. 56.

¹³ Corin Braga, *Dicționarul analitic...*, vol. 2, p. 182–184.

¹⁴ Eugen Simion, *Scritori români de azi*, vol. I, București, Editura Cartea Românească, ed. a doua, 1979, p. 310.

¹⁵ Laura Pavel, „Matca”, în *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. 3, p. 38.

¹⁶ Ion D. Sîrbu, *Arca bunei speranțe*, dramă în trei acte, în *Teatru*, Editura „Scrisul românesc”, Craiova, 1976, p. 79.

¹⁷ Ion Vartic, *Horia Lovinescu și conceptul de «om sfârșit»*, în *Modelul și oglinda*, p. 280.

¹⁸ Mai ales Abel beneficiază de nereșinutele manifestări ale disprețului patern. Tatăl, incomodată și iritat de comportamentul pios al acestuia, îl apostrofează cu grosolanie: „neputinciosule”, „lunaticule”, și – invecțivă maximă – „sfântule!” Numindu-l „sărac cu duhul”, „aiurit”, „zăbăuc”, „tîmpit”, „monstru”, „nebu”, Tatăl își manifestă ostentativ și provocator preferința pentru Cain, adevăratul său „fecior”. Insensibil la dovezile de iubire paternă, acesta își disprețuiește, la rândul său, tatăl, în care nu vede decât un „comediant prost”, „un „amator”, un „bufon dezgustător”.

¹⁹ Al. Călinescu, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu, în „Teatru”, an. XXV (1980), nr. 6 (iunie), p. 32.

²⁰ Arhivele Naționale București, Fond: *Comitetul pentru Presă și Tipărituri*, Serviciul „Artă”, dosar 92/1970, f. 129.

²¹ Mircea Ghițulescu, *Alexandru Sever: o poetică a tragicului*, în „Teatru”, nr. 12/1981, apud Al. Sever, *Don Juan...*, p. 362.

²² Georges Banu, *Le Theatre, sorties de secours*, Aubier, 1984, p. 38.

²³ Tudor Popescu, *Satana cel bun și drept. Meditație comică asupra deceniului opt*, în *Jolly-Joker. Teatru*, București, Editura Cartea Românească, 1983, pp. 189–251.

²⁴ G. Banu, *Op. cit.*, p. 17.