TREI CEASURI ÎN IAD – ROMANUL CONDIȚIEI UMANE ÎN SOCIETATEA TOTALITARĂ

Doctor habilitat în filologie **Andrei ȚURCANU**
Institutul de Filologie al AȘM

***THREE HOURS IN HELL* – THE NOVEL OF HUMAN CONDITION IN A TOTALITARIAN SOCIETY**

Summary. An allegorical novel, a parable of the human condition in a totalitarian society, the *Three hours in hell* story by Antonie Plamadeala (17.11.1926 – 29.08.2005), bishop at the Romanian Orthodox Church, author of a series of brilliant religious exegeses, represents the parable of an introductory periplus. It constitutes the descent and the ascent of the man on various steps of existence and a movement in several circles of the agony, as an experience of the search of the truth and an effort of retrieving and self-understanding. Written and published after him being released from prison, the novel has been prohibited for its "subversive" character, being unfairly neglected by the literary criticism even after the Revolution from December.

Keywords: totalitarianism, parable existence, human identity, dichotomy.

Rezumat. Roman alegoric, parabolă a condiției umane într-o societate totalitară, narațiunea *Trei ceasuri în iad* de Antonie Plămădeală (17.11.1926 – 29.08.2005), înalt ierarh al Bisericii Ortodoxe Române, autor al unor strălucite exegeze religioase, reprezintă parabola unui periplu inițiatic. E scoborârea și urcarea omului pe diverse trepte ale existenței și o mișcare în mai multe cercuri ale supliciului, ca experiență a căutării adevărului și efort al regăsirii și înțelegerii de sine. Scris și publicat după ieșirea din închisoare, romanul a fost interzis pentru caracterul său „subversiv", fiind neglijat pe nedrept și după Revoluția din Decembrie de critica literară.

Cuvinte-cheie: totalitarism, parabolă, existență, identitate umană, dedublare.

Trei ceasuri în iad, „unul din puternicele romane ale literaturii române" (Mircea Tomuș) și „cel mai tulburător roman al obsedantului deceniu" (Dan Brudașcu), rămâne deocamdată ca și cum inexistent, atât pentru cititori, cât și pentru exegeții literari. Nu poți să nu fii de acord cu același Dan Brudașcu, autor care susține: „Este regretabil că istoricii si criticii literari români încă trec sub tăcere meritele excepționale pe care le-a avut romancierul Plămădeală[1]".

Ar exista mai multe explicații pentru tăcerea de neiertat care însoțește această operă de la apariția ei, în 1970 [1], până în prezent. Suntem înclinați să admitem un gen de pudoare exagerată față de o scriere „profană" a unui înalt prelat bisericesc, comisă de el, după propria mărturisire, într-un moment pe când (nu din voia sa) „era civil" și lucra „ca muncitor la Fabrica de Mase Plastice". Ar putea fi la mijloc și circumstanțele nefaste ale momentului elaborării și publicării ei, împrejurări care și-au pus pecetea vremurilor, mai întâi, asupra formulei artistice adoptate de autor, apoi, după retragerea lucrării publicate deja din librării, asupra receptării și încadrării ei firești în contextul real al literaturii române.

Proiecția alegorică a totalitarismului comunist de tip sovietic asupra celui nazist din Germania este un subterfugiu de creație, pe care îl regăsim și la scriitorii din Basarabia (nuvela *Păienjeniș* de Vlad Ioviță, spre exemplu). Era un procedeu subversiv care la timpul respectiv credita, printr-o tacită complicitate dintre autor și cititor, o atitudine de rezistență anticomunistă. Peste ani însă, impactul deconspirativ al unor asemenea proiecții a slăbit și nu a mai avut forța persuasivă inițială. Și, în sfârșit, ca să terminăm cu supozițiile, conul de umbră în care s-a înfundat romanul Mitropolitului Antonie Plămădeală, ar putea să fie și „emanația" acelor puteri demonice care au înțeles caracterul subversiv al scrierii și au interzis-o și care mai apoi, după revoluție, tot ele cu prăjina sus, și-au perpetuat „lucrarea" într-o terfelire vulgară și o tabuizare agresivă a numelui distinsului ierarh.

[1] Antonie (Leonida) Plămădeală (n. 17 noiembrie 1926, Stolniceni, județul Lăpușna (interbelic) – d. 29 august 2005, Sibiu), a fost înalt ierarh al Bisericii Ortodoxe Române, mitropolit ortodox al Ardealului (1982–2005). Teza de doctor în teologie *Biserica slujitoare în gândirea occidentală din punct de vedere ortodox*, susținută la Oxford cu calificativul *magna cum laude*. Doctor Honoris Causa al Facultății de Teologie din Presow, Cehoslovacia, Doctor Honoris Causa al Universității din Oradea, Doctor Honoris Causa al Universității „Lucian Blaga", membru de onoare al Academiei Române, membru de onoare al Academiei de Științe a Moldovei. Autor a peste 40 de cărți de istorie, istorie literară și de exegeză religioasă, inclusiv a unui roman, *Trei ceasuri în iad,* Ed. Eminescu, București, 1970 (ed. a II-a, 1993, 303 p. și ed. a III-a, 1995).

BDD-A29263 © 2016 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:51:53 UTC)

Primul care a remarcat talentul viguros al fostului „uneltitor împotriva siguranţei Statului" (aceasta era sentinţa standard pentru toţi indezirabilii politici) a fost – după aceleași mărturisiri târzii ale Mitropolitului Antonie din Amintiri despre scriitori [2] – Gala Galaction. Tot acolo citim că Geo Bogza, după lectura romanului în manuscris, entuziasmat, nu s-a mulţumit doar cu o declaraţie patetică („sunt gata să mor pentru dumneata"), dar a acceptat să-i fie, într-un fel, naşul literar, dându-i o recomandare pentru editură. O recomandare a lui Geo Bogza cântărea greu în epocă, atât de greu încât a putut să adoarmă (pe o clipă) chiar și ochiul întotdeauna treaz al cenzurii comuniste din 1970, deși mai târziu autorul, în spiritul învăţăturii cristice a Dumnezeului nemuritor din om, admite și altceva: cenzorii au trăit și ei în acest „iad", dar în sufletele lor au mai păstrat „resturi de omenie". O supoziţie care, din păcate, pare să fie infirmată, între altele, și de zidul de tăcere ridicat în jurul acestei cărţi despre veșnicia celor „trei ceasuri" ale iadului totalitar.

În articolul *Suntem niște morţi fricoși, doamnă…* [3], scris pe urmele primei reeditări a romanului de după căderea comunismului, Nina Negru remarca „experienţa esenţială a autorului, trăită între 1949–1968", o experienţă comună cu aceea a altui mare basarabean, Paul Goma, atrăgând atenţia însă asupra unor atitudini artistice diferite, la acești doi scriitori, faţă de același material biografic. În *Trei ceasuri în iad* nu vom regăsi dramatismul torturii nemijlocite, suferinţa umană concretă, fizică, insuportabilă. Ochiul din scrierile lui Goma, neîndurător, fără iertare, cu vederea de o cruzime la limită cu paroxismul, ochiul victimei maltratate care a jurat să nu uite nimic, să se răzbune, este substituit de privirea unei transcendenţe imanente, de un ochi care se uită la lume prin grila unor trame narative care încapsulează dramatismul unei experienţe umane de milenii. Goma vine cu ceea ce Monica Lovinescu numește c-un titlu de carte „etica neuitării", o etică prin excelenţă justiţiară, inflexibilă, atroce, un răspuns simetric arbitrarului și ferocităţii torţionare.

Romanul lui Antonie Plămădeală este și el, în ultimă instanţă, un rechizitoriu al totalitarismului, dar subiectul nu se desfășoară pe terenul realist al mărturiilor directe și, evident, nu este animat de etica imperativă a „neuitării". „Experienţa totalitară, de o neagră originalitate, chiar dacă și-a înscris rezultatele în cotidian, e cu atât mai greu să fie descrisă cu uneltele realismului cu cât nu se poate spune totul despre ea." [4]. În locul eticii imperative a „neuitării" (etica victimei agresată cu violenţă, la Goma) regăsim aici, după formula lui Mircea Tomuș, „omul, în esenţialitatea sa de suflet și conștiinţă", omul aruncat de forţa împrejurărilor în iadul totalitar și „evaluat în preţul său de pasiuni, sentimente, afecte, aspiraţii și, împreună cu toate și deasupra tuturor, de iubire". *Trei ceasuri în iad* reprezintă periplul iniţiatic al unei scoborâri pe diverse trepte ale existenţei umane și sociale și o mișcare în mai multe cercuri ale supliciului ca experienţă a căutării adevărului și efort al regăsirii și înţelegerii de sine. Într-o societate totalitară, „esenţialitatea de suflet și de conștiinţă" a omului are semnificaţia unui exerciţiu profund dramatic, este o încercare traumatizantă, cu infinite scindări, dedublări și refulări interioare, cu pierderea identităţii și *plasarea în incertitudine și aleatoriu*, cu prinderea și prăbușirea omenescului în capcana imobilizantă a fricii generalizate. Agresiunea brutală, neîntreruptă, metodică, vizând toate nivelele de conștiinţă și de comportament, face ca discrepanţele să se multiplice și să se adâncească în mod abuziv, tragic, fără putinţă de recoagulare ori de revenire la unitatea primordială a firescului și normalităţii. O cumplită nepotrivire se instituie între conștiinţă și conștiinţa de sine, între *chipul* și *asemănarea* dumnezeiască a omului, între *cuvânt* și *sensul lui*, dezacord care afectează totul: sentimente, reacţii, aspiraţii, relaţii interumane, mediu comunitar.

Artistic, această experienţă de infern e recompusă prin forţa unei extraordinare verve dialogice cu ascendenţe patristice, care străbate întreg romanul de la un capăt la altul. E o putere care se identifică la nivelul deliberărilor interioare, a controverselor și dezbaterilor de idei, a disputelor existenţiale și delimitărilor stilistice a vocilor-măști, dar care se descoperă și la nivelul structurării romanului, a tramei narative, desprinsă, scrie Mircea Tomuș, „din simplitatea de granit a marilor texte tradiţionale". „Marile texte tradiţionale" sunt Evangheliile, scrierile Sfinţilor Părinţi, texte ale călugărilor anonimi, precum este și parabola celor „trei ceasuri în iad", reprodusă, de altfel, și de părintele Cleopa într-o lucrare omiletică despre „chinurile iadului". Pe baza unor topoi narativi ușor recognoscibili se clădește o construcţie temeinică, fără prisosuri arhitecturale, cu imprevizibile reluări sau puneri în suspensie a firului naraţiunii, cu nuanţări de detalii și aprofundări de semnificaţii ale unor fapte și întâmplări deja relatate, cu reveniri pentru a reface traseul narativ dintr-un unghi de vedere nou. Astfel, secvenţele din care se încheagă acţiunea romanului au mereu în subsidiar încărcătura unor parabole biblice, capacitatea de iradiere ideatică a unor cunoscute pilde din tradiţia creștină sau, pur și simplu, valoarea de scene-simbol. Structural, ele se adună pe spirala trunchiului narativ ca verigi ale întregului, într-o succesiune contrapunctică, cu insolite întredeschideri sau închideri imprevizibile de orizonturi. Dincolo de acestea se profilează omul prins în chingile sistemului totalitar, disputa sa

BDD-A29263 © 2016 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:51:53 UTC)

contorsionată, dramatică, acerbă cu sine, cu semenii săi, cu destinul, cu Dumnezeu.

Romanul începe cu un epizod care trimite la reprezentările motivului biblic *Stabat Mater Dolorosa*, la imaginea Maicii Domnului îndurerată după coborârea fiului ei mort de pe cruce. Ca un camerton, care parcă vine să anunţe schimbarea chipului fiului ei, şi înfăţişarea doamnei Katerina Adam suferă în numai câţiva ani o prefacere radicală. „Bătrâna doamnă neconsolată, observă naratorul, îşi desăvârşea de la o zi la alta un spate încovoiat de bătrână nevolnică". Figura ei, care odinioară părea alcătuită dintr-o „suită de arcuri de cerc şi elipse", numai după câţiva ani de la dispariţia fiului ei Anton, tânăr profesor de istorie, pasionat etnograf, care plecase şi nu se mai întorsese dintr-o călătorie de studii pe urmele unor legende din nordul ţării, era de nerecunoscut. Doliul a făcut-o să se ascundă sub o veşmântărie neagră şi ponosită „care îi dădea aerul halucinant, stătut şi îngust, al bietelor bătrâne habotnice". Durerea a afectat-o până-n străfunduri. „O vijelie cumplită iscată din senin, ca vârtejurile din toiul verii, în care credinţa populară îl vede pe Diavolul, care se înşurubează în văzduh şi care culege şi mistuie în înălţimile pustii tot ce întâlneşte în cale, îi atinsese inima şi fusese de-ajuns ca s-o smulgă din rădăcini, s-o veştezească şi să-i dea aerul acesta de doamnă bătrână, cu mult mai devreme decât s-ar fi cuvenit." Moartea fiului „ca o cangrenă a unui mădular al trupului ei, înainta într-însa, o cucerea zi de zi, ceas de ceas."

Ceea ce se distinge în suferinţa doamnei Adam este *excesul*. Niciun argument de consolare nu o atinge. Nu acceptă explicaţiile precum că înverşunarea cu care stăruie în durerea după fiul pierdut are o etiologie clinică. Departe de a fi un banal „sindrom obsesiv", precum îi sugerează foştii prieteni ai lui Adam, suferinţa ei, cultivată cu obstinaţie, conştient, depăşeşte prin adâncimile motivaţiilor datele superficiale ale psihologicului, atingând pragul unor abisuri ontologice. „Cu cât suferea mai adânc şi mai sistematic, iubea mai mult. De fapt, se străduia să nu-şi piardă iubirea." Sentimentul de iubire, pe care îl întreţine şi-i stimulează o durere statornică, este însăşi Viaţa care acoperă neantul, învinge moartea. „Era felul ei de a lupta împotriva timpului care şterge, împotriva uitării care alină şi care îi întoarce pe oameni la o cuminţenie plată şi searbădă, sentimente pe care nu le voia şi care o pândeau ca s-o jefuiască. Iubirea aceasta, exact în felul acesta excesiv, acoperind cu ea locul care fusese Anton şi care acum era gol, care era GOLUL, o salva de acea singurătate de limită care argumentează şi decide fapta sinucigaşilor". Excesul o scoate pe doamna Adam din contingenţa psihologicului şi a platitudinii, o rupe din cotidian şi istorie şi o aruncă în alte ritmuri de existenţă, atemporale, cosmice, sugerate puternic de căderea neobişnuită, solemnă, cu inflexiuni de cadenţe latine, a cuvintelor şi a frazei. Viaţa acestei Mater Dolorosa „Se scurgea în ritm de car mortuar, a cărui ţintă e cimitirul şi care, în drum spre el, nu schimbă cadenţa şi nu se precipită. Nici când plouă, nici când ninge, nici când e furtună, uragan, apocalips din aer şi guri de tunuri, nici când pierde drumul, nici când înnoptează, niciodată, niciodată. Procesiune funerară în urma unui sicriu care nu mai ajunge la cimitir, pe un drum în cerc închis, sau în linie infinită, ca într-un blestem. Pe ultimul drum se merge încet, cu pas întârziat, pentru că fiecare pas e ireversibil şi pentru că morţii, şi numai ei, nu trebuie să se grăbească."

Imaginile timpului împietrit în atemporalitate şi a drumului fără o finalitate expresă, „în cerc închis, sau în linie infinită", vor mai apare pe parcursul romanului. Deocamdată, să remarcăm semnificaţia lor de cronotop al suferinţei şi iubirii materne, sentimente care o scot pe doamna Adam din determinările fizice şi istorice ale realului şi o plasează în ritmurile eternităţii şi ale infinitului. Revenirea la cadrul concret al oraşului se produce în capitolul următor, într-un mod aparte, violent, halucinant. De la viziunea de părăsire de către fiinţa umană a realului şi situare a acesteia în ritmurile eternităţii, romanul trece aici brusc la o imagine contrarie a omului. E aruncarea şi abandonarea acestuia în cotidian, rătăcirea lui într-o realitate străină, ostilă. În capitolul iniţial doamna Adam *se însingurează* pentru a fi cât mai aproape, prin durere şi iubire, de amintirea fiului ei dispărut, Anton Adam. În secvenţa următoare a romanului, un călător buimac coborât din tren în gara pustie a oraşului este în situaţia unui rătăcit fantasmagoric, copleşit, strivit de necunoscutul care-l asaltează din toate părţile, din interior în primul rând, din propria memorie care nu vrea să-i dea vreun indiciu de orientare privind propria persoană, şi din exterior, unde nu recunoaşte nimic. Deruta în faţa acestei nemărginiri de necunoscut îl izolează şi îl însingurează într-o inerţie psihosomatică la limită cu absenţa. În figura sa toate poartă însemnele unei rigidităţi nefireşti, mecanice. „Faţa lividă de mască tragică", mişcările de automat, „cu paşi mărunţi, fără să-şi îndoaie picioarele", mâinile atârnând inerte pe lângă corp, costumaţia impecabilă contrastând cu figura sa de robot trimit mai degrabă la o prezenţă ireală. Rămas singur pe peron după plecarea trenului, „Părea un naufragiat ameţit, căzut din văzduh în mijlocul unui deşert fără puncte cardinale, un aruncat dintr-o altă lume, căruia nu i se potriveau nici aerul, nici lumina, nici spaţiul nostru. Primul om ieşit din sânul materiei, neantul abia modelat, căruia tocmai i s-a suflat viaţa

BDD-A29263 © 2016 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:51:53 UTC)

în nări înainte de a fi învăţat să se folosească de ochi, de urechi, de mâini şi de picioare, n-a arătat altfel." Asocierea cu imaginea primului om modelat de Dumnezeu avansează mai departe într-o serie de supoziţii: „putea fi omul neterminat al lui Rilke, scăpat pe pământ, din greşeală, din mâinile bunului Dumnezeu, în joacă făcut, când au rămas cândva singure acasă, fără voia şi priceperea ochilor şi a minţii Creatorului, ocupat tocmai atunci cu altceva. Formă neizbutită, făcută pe jumătate."

Încet-încet, într-o gradaţie liturgică a devenirii dozată cu simţul sigur al unui ritm narativ *in crescendo,* spectrul cvasi-mecanic prinde viaţă, se preschimbă în om. Transformarea are conturul unui act primordial. Senzaţiile, reacţiile, gesturile celui care „devenea om" sunt adânc spiritualizate printr-o trimitere simbolică, în subsidiar, la temele biblice ale Facerii, izgonirii din Rai şi regăsirii lui Adam pe pământul străin şi arid. Ieşirea din absenţă şi inerţie şi anunţul prezenţei sale în realitate se produce treptat, prin efortul titanic al ruperii de somnambulia iniţială şi intrării în zona cunoştinţei de sine. Trezirea vine din interior, din infinitul unor străfunduri tulburi, ameţitoare, ca o muzică originară, şi este surprinsă în frazarea unei remarcabile incandescenţe ritmice: „Încă de la plecarea trenului percepuse, mai întâi slab, apoi din ce în ce mai tare, o muzică infernală, cosmică, amplificată ritmic şi catastrofal ca o petrecere a nebunilor, o muzică pe care şi-o reprezenta undeva într-un centru adânc din creierul care se deştepta treptat, ca pe o orchestră alcătuită dintr-o mie de planete metalice, în formă de roţi dinţate, angrenate într-un sistem de *perpetuum mobile*, care se învârteau nebunește într-un univers despre care nu ştia nimic, care era încă amorf, pe care nu şi-l reprezenta şi în care nu se situa în niciun fel. Se amplifica şi el odată cu zgomotul care, prin nu se ştie ce mecanism interior, îi stăruia în creier, deşi trenul plecase demult, şi astfel, ca într-un proces de creaţie, se realiza pe sine, se dimensiona, se împlinea, devenea."

La haosul senzaţiilor auditive, a zgomotelor răvăşind adâncurile firii sale, se adaugă ciudăţenia percepţiilor vizuale răsturnate. Să remarcăm, primul contact vizual conştient cu realitatea este „o coloană de soldaţi, în marş, echipaţi de război", pe care el îi vede „cu capetele în jos şi cu picioarele în sus". De la senzaţii confuze şi reacţii nesigure, ezitante, conştiinţa trece treptat la percepţia concretă, exactă. Elementele realului se individualizează şi se identifică prin numele ce-l poartă. Personajul-fantomă află, în procesul în care ia cunoştinţă de sine, că-l cheamă Peter Gast şi că se găseşte în oraşul D. Numele nu este întâmplător. Spre deosebire de personajul dispărut, *Anton Adam*, acest nou Adam („om nou", în terminologia totalitaristă) trimite, printr-o traducere în română a lui *Peter Gast*, la o caracteristică structurală primară şi la o identitate socială de intrus. „Peter" nu e altceva decât „piatră", iar „Gast", tradus din germană, înseamnă „oaspete, musafir, *venetic*". Şi toponimul D. nu este arbitrar în roman, litera „D" (delta) din alfabetul grecesc simbolizând *adevărul*.

Dar momentul adevărului, clipa când el îşi aminteşte totul, nu are nici pe departe, cum ne-am fi aşteptat, semnificaţia unei împliniri, valoarea recunoaşterii şi regăsirii de sine. O realitate tulbure, înfricoşătoare prin nefirescul neconcordanţelor ei strigătoare la cer, prin absurdul unor stări de fapt pe care, de obicei, se sprijină conştiinţa şi se configurează identitatea umană, îl torturează din străfundurile memoriei şi-l derutează. Actele şi înfăţişarea îl identifică drept Peter Gast, dar memoria este în întregime a lui Anton Adam. Un chip şi o biografie auzită de la doctorul Murnau şi confirmată de actele sale şi o memorie care „infirmă biografia celui din acte". Rătăcit între cele două identităţi, personajul e cuprins de o frică paralizantă. „Sufletul lui nu e în situaţia de a alege. Sufletul e cu totul al celui din amintirea sa, al celui care recunoaşte acum oraşul. Nu e departe de a spune „Sunt sigur" şi e convins că va spune-o dintr-un moment într-altul". Dar, pe de altă parte, „Îi e teamă să nu fie silit să admită că i s-a întâmplat ceva monstruos, mai rău ca o moarte, ceva ce nu i s-a întâmplat niciunui om de când lumea." *Monstruosul* care îl tulbură atât de mult este grefa de memorie a muribundului Anton Adam în corpul amnezic şi afazic al lui Peter Gast, pe care l-a asigurat doctorul Murnau că a realizat-o „de dragul ştiinţei". Aluzia la scientismul totalitarismului marxist este destul de străvezie. S-ar putea ca, în contextul dat, nici numele acestui doctor experimentator, modelator de chipuri şi identităţi umane, creator de „oameni noi" să nu fi fost ales întâmplător, fiindu-i sugerat romancierului de numele cunoscutului regizor expresionist Friedrich Wilhelm Murnau, autorul unor filme de genul *Nosferatu, o simfonie a groazei* şi *Faust*.

Cei trei ani de zile cât a durat experimentul demonic sunt, în amintirea resuscitată a personajului, ca trei ceasuri în iad – o infinită suferinţă fizică sfârşind cu o tragică ruptură şi derută interioară, o conştiinţă dedublată de Ianus Bifrons. Noua combinaţie umană, purtând pe parcursul romanului, în momentele dramatice de incertitudine identitară numele de Gast-Adam, ca „operă" a unui demiurg diabolic care concurează cu Dumnezeu, este în partea sa de creatură, aceea care ţine de aspectul pur fizic, o antiteză a originalului. Anton *Adam*, văzut la început în planul naraţiunii prin ochii mamei care-şi aminteşte de el, are un chip uman, exterior şi interior, perfect, „natura anticipase într-însul

BDD-A29263 © 2016 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:51:53 UTC)

un model al unor perfecţiuni viitoare, spre care se tot stilizează de veacuri materia şi spiritul". O primă portretizare a lui Peter *Gast*, după prezentarea sa de la început în registrul biblico-simbolic al omului „aruncat" în prezenţa ostilă a contingentului, e făcută tot prin viziunea doamnei Adam. Înfăţişarea *musafirului* i se pare „neobişnuit de aspră şi încordată. Nu inestetică, dar nici frumoasă. Cam geometrică, în stilul portretelor cubiste, alcătuită din dreptunghiuri, pătrate şi triunghiuri, care erau nas, gură, bărbie, frunte, obraji." De la gară, Peter Gast venise mai întâi la doamna Adam, *acasă, la mama sa*, în centralitatea identităţii lui Anton Adam, pe care o resimţea cu întreaga fiinţă interioară ca fiind identitatea sa. Aici spera el să regăsească certitudinea unităţii sale originare pierdute. Năzuia că *mama*, doamna Adam, va recunoaşte în el pe fiul ei, împrăştiindu-i îndoielile, adeverindu-i esenţa adevărată a sinelui, acea esenţă care nu a fost atinsă şi falsificată de bisturiul modelator al doctorului Murnau. „Mama mă va recunoaşte!" îşi zise convins, sperând că ea va fi proba decisivă şi sfârşitul coşmarului acestuia de trei ani." Dar mama vede în el un *Anti-Anton*, care îi produce frică.

Altădată, întâlnirea celui ce se ştia Anton Adam cu lucrarea lui Murnau – noua sa înfăţişare, de Peter Gast – nu a fost mai puţin şocantă nici pentru el, tocmai prin contrastul care se deschidea: „O gură urâtă, asta mi-a sărit în ochi înainte de orice. Gura cu buze mari, răsfrânte, cu dinţi cabalini şi cu maxilare musculoase. Acum m-am mai obişnuit, dar închipuie-ţi cum a fost atunci! Individul din oglindă era antipodul meu, şi asta îi înzecea urâţenia. Exact Anti-Anton, cum a spus mama. Ai fi zis că un sculptor s-a străduit să prindă exclusiv *expresia plastică a funcţiilor biologice umane. Omul care mănâncă!* Nu-mi semăna deloc." „Învierea din morţi", căci acesta e sensul revenirii la starea de conştiinţă a lui Anton Adam după somnul anestezic de trei ani de zile, înseamnă o „schimbare la faţă" în negativ. Dincolo de trăsăturile geometrice, grosolane, biologizate ale chipului, „omul nou" creat e un *echivoc* ontologic şi un *captiv* tragic, o conştiinţă de sine scindată şi o identitate fracturată, încercuită strâns şi supravegheată atent de puterea malefică neîndurătoare al cărei proiect este şi care l-a modelat. O putere *multiplă*, ubicuă, ca orice putere totalitară. Momentul când personajul cu identitatea de Peter Gast ia pentru prima dată cunoştinţă de sine e şi momentul primei întâlniri cu această mulţime demonică. De faţă era toată protipendada reihului adunată să vadă „opera" lui Murnau, aşezată într-un semicerc care făcea în jurul său, împreună cu semicercul din oglinda cât peretele din faţă, „un cerc închis, negru". E un cerc de o irealitate halucinantă prin închiderea absolută sugerată de jumătăţile sale simetrice, cea reală şi jumătatea răsfrântă.

Contrariat de noua sa înfăţişare din oglindă, cel prins înăuntrul acestei sinistre figuraţii umane, reală şi virtuală în egală măsură, se simte un condamnat, un viu mort: „Erau ca un cortegiu de ciocli deasupra unei gropi în care un îngropat de viu îşi consuma ultimele zbateri, iar îngropatul eram eu." Explicaţia lui Murnau cu transplantul de memorie de la muribundul Anton Adam la amnezicul Peter Gast îi intensifică sentimentul de incertitudine identitară. Cine este el cu adevărat: Adam sau Gast? Între „mortul" Adam şi „viul" Gast orice opţiune este imposibilă, absurdă. Ambele identităţi îşi au partea egală de realitate şi de irealitate: Adam – memoria, sufletul cu gama sa infinită de amintiri, imagini, emoţii, cunoştinţe, Gast – aspectul fizic incontestabil. În faţa „legiunii" lui Murnau incertitudinea identitară îi provoacă un sentiment de stupoare şi disperare tragică. În faţa mamei, sentimentele se amestecă într-o combinaţie difuză care inhibă din start manifestarea firească a identităţii originare: „Nu putu rosti mamă! Ciudat: dintr-un încâlcit sentiment de respect şi adorare, amestecat cu teamă şi incertitudine. Nu-l putea pune pe acesta, pe omul lui Murnau, s-o numească mamă pe mama lui."

Nici doamna Adam nu putea să recunoască în *oaspetele* neaşteptat, în „acest omuleţ pătrat şi bicisnic", pe fiul dispărut. „Între dânşii rânjea Murnau", *diavolul* care a trudit trei ani la creatura sa fizică, decretată de „legiunea" entuziasmată drept operă de „artist". Atât a putut el să facă, asta îi este menirea – să strice creaţia lui Dumnezeu prin desfigurarea şi întoarcerea rostului ei firesc. Trei ani de suferinţă a omului-Adam sub bisturiul demonic, egalând cu veşnicia a trei zile în iad, au cu totul altă finalitate şi altă semnificaţie decât calvarul celor trei zile al lui Iisus. Între proiectul omului nou al Divinităţii, ca proces teandric salvator, şi proiectul diavolului totalitar se află nu numai desconsiderarea omului, redus de către acesta la materie primă pentru experienţele sale diabolice, nu numai aversiunea sa anti-Adamică (anti-umană) şi pornirea de a operá prin reducţie, restrângând sensul creaţiei dumnezeieşti la pura *materialitate trecătoare* (aceasta ar putea fi o altă descifrare a numelui Peter Gast), ci şi planul de autosalvare şi perpetuare a puterii sale malefice. „Peter Gast", va afla mai târziu Carol, prietenul lui Anton Adam, a fost proba unei „bombe secrete", a unui calcul strategic al sistemului totalitar de schimbare a fizicului oamenilor săi de nădejde, pentru ca aceştia, după războiul pierdut, să se poată infiltra şi acţiona nestingherit în viitoarele structuri democratice.

BDD-A29263 © 2016 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:51:53 UTC)

Frica ce o cuprinde pe doamna Adam în faţa musafirului straniu ţine de un statut ontologic, nu psihologic sau etic. Ea, aristocrată a spiritului, care s-a închis cu o mie de lacăte în maiestatea inabordabilă a doliului ei de Mater Dolorosa, detaşându-se tranşant de contingentul viciat de o putere agresivă, pe care nu şi-o putea imagina decât la plural, brusc, se vede târâtă în această generală forfotă demonică. Mai mult, e pusă în situaţia să accepte siluirea firii de către acest diavol multiplu şi să recunoască sub masca sluţită a lui Peter Gast pe fiul ei Anton, să se conformeze „învierii" lui în contra oricărei evidenţe. Or, doamna Adam „avea nevoie de un fir logic, raţional, ca să înţeleagă ceva. Accepta şi urmărea doar ceea ce putea fi cumva înţeles, ceea ce ar fi putut să aibă un sens. Îşi punea problema în termeni soluţionabili." Recunoaşterea fiului ei în figura lui Peter Gast şi comunicarea cu el sunt imposibile. Raţionalitatea nu-şi găseşte repere de orientare şi înţelegere în absurd. Abuzul împotriva firii, monstruozitatea arbitrarului sperie şi resping. „Cine sunteţi?" îl întreabă ea pe cel care ar vrea să fie considerat drept Anton. „Un om, răspunse liniştit. Nu vezi? Un biet om. Cel puţin asta e sigur că mai sunt. Sper că asta se mai vede." Doamna Adam vede înaintea sa un „omuleţ" straniu, diform, inspirând o irepresibilă repulsie prin ilogismul situaţiei şi monstruozitatea adevărului în care acesta ar vrea s-o atragă şi s-o implice. „Omul lui Murnau" a întunecat şi a ascuns cu evidenţa sa fizică prezenţa memoriei neîndoielnice a lui Anton Adam. Autismul doamnei Adam, faptul că între cei doi comunicarea este imposibilă, că între ei nu se stabileşte niciun liant afectiv se explică, aşadar, nu printr-un presupus vid etic lăuntric, prin tocirea capacităţii de percepţie şi reacţie maternă, ci prin incongruenţa dintre simţul ei normal, „adamic", şi iraţionalitatea unei anomalii ontice cu refracţii ontologice.

Doar puţin mai târziu, nimerind în plină contingenţă totalitaristă, în grupul de cunoscuţi adunaţi la o petrecere, este luată de valul fricii lor colective, dând dovadă de o inadmisibilă (pentru reacţiile fireşti ale unei Mater Dolorosa) slăbiciune morală. Unul din cei prezenţi, cu o „perspicacitate" uşor de explicat prin psihozele colective susţinute de propaganda oficială, nazistă şi comunistă, presupune că musafirul doamnei Adam este spion. Cei prezenţi, din frică şi laşitate, pentru a nu sparge unanimitatea sentimentului de vigilenţă patriotică, consimt imediat că aceasta este ipoteza cea mai verosimilă, iar mama, care îşi dă seama că ar fi trebuit să stea mai pe îndelete de vorbă cu el, că omul acela ar fi putut fi o şansă ca să afle mai multe, poate chiar adevărul, despre Anton, cedează curentului general, „îi fu frică şi ei să nu fie de acord cu dânşii". Cu această cedare, ea „se rostogolea din nou într-un abis al nonsensului", altă lipsă de noimă decât aceea care se desprindea din aluziile insistente ale oaspetelui, dar făcând parte din acelaşi absurd tragic al existenţei unui regim de teroare totalitară.

Textul romanului intră dintr-o dată în ritmul trepidant al unui poem-diatribă. Un poem-diatribă al fricii care penetrează fiinţele umane şi le atrage într-o angoasă generală, macabră, torturantă. „Ea, care atâta vreme se păstrase în afara vieţii, a acelei vieţi în care toţi ceilalţi erau încorporaţi demult ca într-un cor, se simţea acum trasă, târâtă, împinsă, se vedea alunecând ca pe-un versant de gheaţă în mijlocul lor, şi ei o sileau să deschidă gura mare şi să cânte după dânşii, să cânte ca dânşii cântecul fricii. Şi cânta. Ar fi vrut să plângă, ar fi vrut să plece, ar fi vrut să scape, dar scăpare nu mai era. Trebuia să cânte. Aceasta era regula vieţii: toţi să cânte. Acelaşi cântec. Unul singur. Şi cât mai tare. Şi cât mai vesel. Şi nimeni nu-l tolera pe cel de lângă dânsul care n-ar fi cântat. Doamna nu ştiuse asta şi suporta mai greu decât toţi situaţia. Se temea, şi teama era monstruoasă, ca pânza şi braţele unui păianjen uriaş, hidos, dint-o peşteră umedă şi întunecoasă, braţe care o învăluiau şi o strângeau, înăbuşind-o."

Noul sentiment care pune stăpânire pe doamna Adam ridică definitiv un zid despărţitor între ea şi fiul ei. La o altă încercare a lui de a sta de vorbă cu mamă-sa, când bate în uşă, „un colţ al perdelei de la geamul-vizieră se ridică uşor, apoi se lăsă la loc şi nu se mai mişcă". E ultima tentativă de a mai insista asupra identităţii sale de Anton Adam, pentru că în continuare, după intervenţia brutală a celui care era umbra lui Murnau, ghestapovistul pus să-l supravegheze, el se supune şi acceptă să se comporte faţă de cetăţenii oraşului D. ca fiind Peter Gast.

Mai departe firul naraţiunii urmează calea unui scenariu tipic pentru orice sistem totalitar. Nişte zvonuri împrăştiate prin oraş precum că Anton Adam a fost spion fac indezirabile „numele lui, lucrurile lui, lucrările lui, rudele lui". Doamna Adam înţelege că acesta e sfârşitul. „Acum mi l-au luat de tot", consimte cu disperare, vădind şi o râvnă laşă, meschină, total opusă apatiei şi indiferenţei pline de grandoare afişată de figura ei de Mater Dolorosa. Devenind captivă a contingenţei totalitare, reacţiile ei sunt în continuare previzibile, cunoscute: „Acum procedă ea însăşi, meticulos, la măsuri de siguranţă. Scoase unele din cărţile lui Anton din rafturi şi le ascunse. Pe unele le arse. Îi ascunse şi fotografiile, şi scrisorile, şi manuscrisele lucrărilor."

Căderea iremediabilă în cotidianul stăpânit de legile terorii şi fricii, supunerea docilă imperativelor şi restricţiilor lui înseamnă o prăbuşire ontologică. Ma-

BDD-A29263 © 2016 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:51:53 UTC)

ter Dolorosa „își schimbă și hainele de doliu”, „îmbracă rochii obișnuite, colorate” și „reintră în anonimat”. E un alt gen de claustrare, care nu mai ține de liberul arbitru și nu mai este o opțiune de distanțare de amnezia comună și de asociere la un gest de devoțiune sacră. E o însingurare cu un pronunțat caracter de supunere unei fatalități oarbe, o prăbușire în neant, un impas, o fundătură existențială, din care nu va mai putea ieși vreodată. „Te înțeleg și te iubesc” îi va spune în final Gast-Adam ca supremă indulgență, ca o iertare pentru slăbiciunea ei. Mama rămâne singură cu sufletul îndoit, „pentru că recepționase cu un organ pe cât de subtil, pe atât de exact, o durere autentică, adâncă, sinceră, substanțială, în strigătul lui de despărțire. Și nu numai de durere, ci iubire, mai mult decât ceruse ea. Ea ceruse doar înțelegere.” Dar explicația pe care o găsește erupției de afecțiune filială este una circumscrisă uzanțelor de gândire din cadrul sistemului care o îngenunchease și căruia i se supusese. O explicație falsă, bună doar pentru anestezierea propriei conștiințe, nu și pentru elucidarea adevărului. „Dacă accentul acela a fost de sinceritate și de iubire – își zise ea în cele din urmă – el nu putea fi decât semnul unei alienări. Acesta fu ultimul diagnostic. Și ultima îndreptățire.” E un diagnostic care va „rezolva”, clinic, după 1970, atâtea cazuri de conștiință ieșite din media cuminte și plecată a majorităților din societățile comuniste totalitare. De acea, în fața „mormântului gol”, după dispariția lui Gast-Adam într-un cuptor de gazare, concluzia cea mai comodă la care ajung personajele romanului (și care va dăinui în post-comunism) e că „nimeni nu e răspunzător de nimic”.

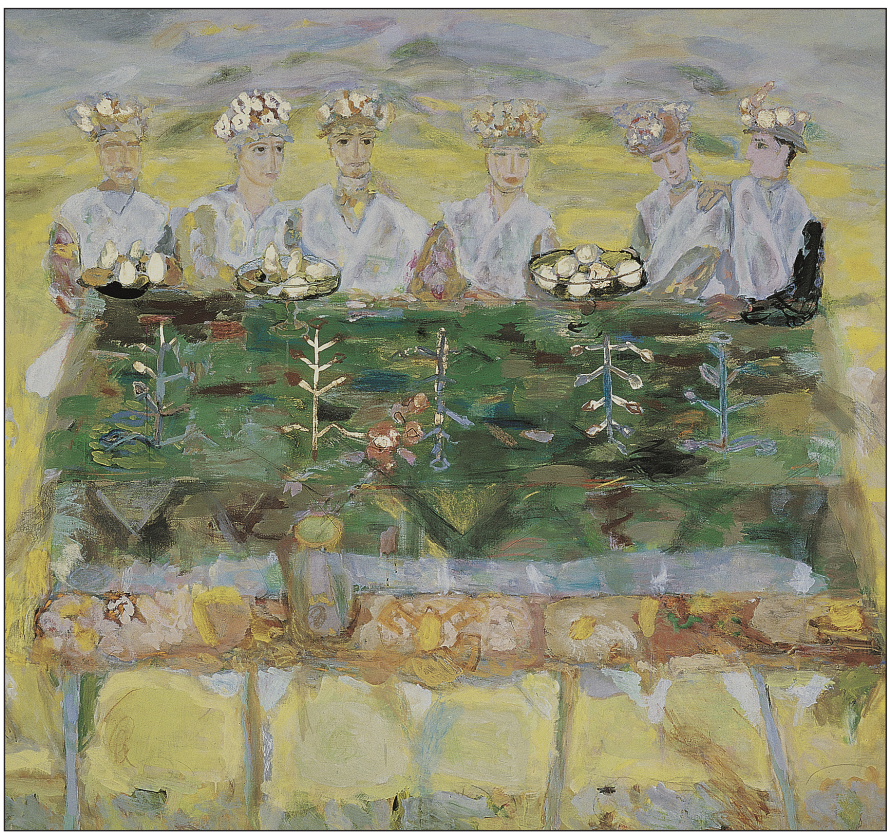
BIBLIOGRAFIE

1. Plămădeală Leonida. Trei ceasuri în iad. București: Eminescu, 1970 (ed. a II-a, 1993, 303 p. și ed. a III-a, 1995, 303 p.).

2. Plămădeală Antonie. Exemplul faptei. În: Cuvinte pentru urmași. Modele si Exemple pentru Omul Român”. Ed. Carpathia Press, 2005 (online https://antonieplamadeala.wordpress.com/antologie-de-cuvinte-de-neuitat/amintiri-despre-scriitori-fragmente/)

3. Negru Nina. Suntem niște morți fricoși, doamnă… În: Literatura și Arta, 16 iunie 1994, p. 8.

4. Lovinescu Monica. Etica neuitării. București: Humanitas, 2008, p. 203.



Mihail Grecu. *Ritualul de petrecere a recruților în satul Văleni.*
1985, pânză, tempera, ulei, 180 × 200 cm

BDD-A29263 © 2016 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:51:53 UTC)