

# 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 Plămădeală (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 periplus inițiativ. E scoborârea și urcarea omului pe diverse trepte ale existenței și o mișcare în mai multe cercuri ale suplicului, 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 și criticii literari români încă trec sub tăcere meritele excepționale pe care le-a avut romancierul Plămădeală!”

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 *Păienjenis* 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.

<sup>1</sup> 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 Presov, 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).

Primul care a remarcat talentul viguros al fostului „uneltitor împotriva siguranței Statului” (aceasta era sentința standard pentru toți 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 mulțumit doar cu o declarație patetică („sunt gata să mor pentru dumneata”), dar a acceptat să-i fie, într-un fel, nașul 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 învățaturii cristice a Dumnezeului nemuritor din om, admite și altceva: cenzorii au trăit și ei în acest „iad”, dar în suflutele lor au mai păstrat „resturi de omenie”. O supoziție care, din păcate, pare să fie infirmată, între altele, și de zidul de tăcere ridicat în jurul acestei cărți despre veșnicia celor „trei ceasuri” ale iadului totalitar.

În articolul *Suntem niște morți fricoși, doamnă...* [3], scris pe urmele primei reeditări a romanului de după căderea comunismului, Nina Negru remarcă „experiența esențială a autorului, trăită între 1949–1968”, o experiență comună cu aceea a altui mare basarabean, Paul Goma, atrăgând atenția însă asupra unor atitudini artistice diferite, la acești doi scriitori, față de același material biografic. În *Trei ceasuri în iad* nu vom regăsi dramatismul torturii nemijlocite, suferința 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 transcendențe imanente, de un ochi care se uită la lume prin grila unor trame narrative care încapsulează dramatismul unei experiențe umane de milenii. Goma vine cu ceea ce Monica Lovinescu numește c-un titlu de carte „etica neuitării”, o etică prin excelență justițiară, inflexibilă, atroce, un răspuns simetric arbitrarului și ferocității torționare.

Romanul lui Antonie Plămădeală este și el, în ultimă instanță, 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”. „Experiența 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 imperativă a „neuitării” (etica victimei agresată cu violență, la Goma) regăsim aici, după formula lui Mircea Tomuș, „omul, în esențialitatea sa de suflet și conștiință”, omul aruncat de forța împrejurărilor în iadul totalitar și „evaluat în prețul său de

pasiuni, sentimente, afecte, aspirații și, împreună cu toate și deasupra tuturor, de iubire”. *Trei ceasuri în iad* reprezintă periplul inițiativ al unei scoborări pe diverse trepte ale existenței umane și sociale și o mișcare în mai multe cercuri ale suplicului ca experiență a căutării adevărului și efort al regăsirii și înțelegerii de sine. Într-o societate totalitară, „esențialitatea de suflet și de conștiință” a omului are semnificația unui exercițiu profund dramatic, este o încercare traumatizantă, cu infinite scindări, dedublări și refulări interioare, cu pierderea identității 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 conștiință și de comportament, face ca discrepanțele să se multiplice și să se adâncească în mod abuziv, tragic, fără putință de recoagulare ori de revenire la unitatea primordială a firescului și normalității. O cumplită nepotrivire se instituie între conștiință și conștiința de sine, între *chipul și asemănarea* dumnezeiască a omului, între *cuvânt și sensul lui*, dezacord care afectează totul: sentimente, reacții, aspirații, relații interumane, mediu comunitar.

Artistic, această experiență de infern e recompusă prin forța unei extraordinare verve dialogice cu ascendențe 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 existențiale și delimitărilor stilistice a vocilor-măști, dar care se descoperă și la nivelul structurării romanului, a tramei narrative, desprinsă, scrie Mircea Tomuș, „din simplitatea de granit a marilor texte tradiționale”. „Marile texte tradiționale” sunt Evangheliile, scrierile Sfinților Părinți, texte ale călugărilor anonimi, precum este și parabola celor „trei ceasuri în iad”, reproducă, de altfel, și de părintele Cleopa într-o lucrare omiletică despre „chinurile iadului”. Pe baza unor topoi narativi ușor recognoscibili se clădește o construcție temeinică, fără prisosuri arhitecturale, cu imprevizibile reluări sau puneri în suspensie a firului narațiunii, cu nuanțări de detalii și aprofundări de semnificații ale unor fapte și întâmplări deja relatate, cu reveniri pentru a reface traseul narativ dintr-un unghi de vedere nou. Astfel, secvențele din care se încheagă acțiunea romanului au mereu în subsidiar încărcătura unor parabole biblice, capacitatea de iradiere ideatică a unor cunoscute pilde din tradiția 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

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 anunțe schimbarea chipului fiului ei, și înfățișarea doamnei Katerina Adam suferă în numai câțiva ani o prefacere radicală. „Bătrâna doamnă neconsolată, observă naratorul, își desăvârșea 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 și elipse”, numai după câțiva ani de la dispariția fiului ei Anton, tânăr profesor de istorie, pasionat etnograf, care plecase și nu se mai întorsese dintr-o călătorie de studii pe urmele unor legende din nordul țării, era de nerecunoscut. Doliul a făcut-o să se ascundă sub o veșmântărie neagră și ponosită „care îi dădea aerul halucinant, stătut și 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 credința populară îl vede pe Diavolul, care se înșurubează în văzduh și care culege și mistuie în înălțimile pustii tot ce întâlnește în cale, îi atinsese inima și fusese de-ajuns ca s-o smulgă din rădăcini, s-o veștezească și să-i dea aerul acesta de doamnă bătrână, cu mult mai devreme decât s-ar fi cuvenit.” Moartea fiului „ca o cangrenă a unui măduțar al trupului ei, înainta într-însa, o cucerea zi de zi, ceas de ceas.”

Ceea ce se distinge în suferința doamnei Adam este *excesul*. Niciun argument de consolare nu o atinge. Nu acceptă explicațiile precum că înverșunarea cu care stăruie în durerea după fiul pierdut are o etiologie clinică. Departate de a fi un banal „sindrom obsesiv”, precum îi sugerează foștii prieteni ai lui Adam, suferința ei, cultivată cu obstinație, conștient, depășește prin adâncimile motivațiilor datele superficiale ale psihologicului, atingând pragul unor abisuri ontologice. „Cu cât suferea mai adânc și mai sistematic, iubea mai mult. De fapt, se străduia să nu-și piardă iubirea.” Sentimentul de iubire, pe care îl întreține și-i stimulează o durere statornică, este însăși Viața care acoperă neantul, învinge moartea. „Era felul ei de a lupta împotriva timpului care șterge, împotriva uitării care alină și care îi întoarce pe oameni la o cuminenție plată și searbădă, sentimente pe care nu le voia și care o pândeau ca s-o jefuiască. Iubirea aceasta, exact în felul acesta excesiv, acoperind cu ea locul care fusese Anton și care acum era gol, care era GOLUL, o salva de cea singurătate de limită care argumentează și decide fapta sinucigașilor”. Excesul o scoate pe doamna Adam din contingența psihologicului și a plătudinii, o rupe

din cotidian și istorie și o aruncă în alte ritmuri de existență, atemporale, cosmice, sugerate puternic de căderea neobișnuită, solemnă, cu inflexiuni de cadențe latine, a cuvintelor și a frazei. Viața acestei Mater Dolorosa „Se scurgea în ritm de car mortuar, a cărui țintă e cimitirul și care, în drum spre el, nu schimbă cadența și nu se precipită. Nici când plouă, nici când ninge, nici când e furtună, uragan, apocalips din aer și 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 și pentru că morții, și numai ei, nu trebuie să se grăbească.”

Imaginile timpului împietrit în atemporalitate și a drumului fără o finalitate expresă, „în cerc închis, sau în linie infinită”, vor mai apare pe parcursul romanului. Deocamdată, să remarcăm semnificația lor de cronotop al suferinței și iubirii materne, sentimente care o scot pe doamna Adam din determinările fizice și istorice ale realului și o plasează în ritmurile eternității și ale infinitului. Revenirea la cadrul concret al orașului se produce în capitolul următor, într-un mod aparte, violent, halucinant. De la viziunea de părăsire de către ființa umană a realului și situare a acesteia în ritmurile eternității, romanul trece aici brusc la o imagine contrarie a omului. E aruncarea și abandonarea acestuia în cotidian, rătăcirea lui într-o realitate străină, ostilă. În capitolul inițial doamna Adam se *însingurează* pentru a fi cât mai aproape, prin durere și iubire, de amintirea fiului ei dispărut, Anton Adam. În secvența următoare a romanului, un călător buimac coborât din tren în gara pustie a orașului este în situația unui rătăcit fantasmagoric, copleșit, strivit de necunoscutul care-l asaltează din toate părțile, din interior în primul rând, din propria memorie care nu vrea să-i dea vreun indiciu de orientare privind propria persoană, și din exterior, unde nu recunoaște nimic. Deruta în fața acestei nemărginiri de necunoscut îl izolează și îl însingurează într-o inerție psihosomatică la limită cu absența. În figura sa toate poartă însemnele unei rigidități nefirești, mecanice. „Fața lividă de mască tragică”, mișcările de automat, „cu pași mărunți, fără să-și îndoie picioarele”, mâinile atârând inerte pe lângă corp, costumația impecabilă contrastând cu figura sa de robot trimit mai degrabă la o prezență ireală. Rămas singur pe peron după plecarea trenului, „Părea un naufragiat amețit, căzut din văzduh în mijlocul unui deșert fără puncte cardinale, un aruncat dintr-o altă lume, căruia nu i se potriveau nici aerul, nici lumina, nici spațiul nostru. Primul om ieșit din sânul materiei, neantul abia modelat, căruia tocmai i s-a suflat viața

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

Încet-încet, într-o gradație liturgică a devenirii dozată cu simțul sigur al unui ritm narativ *in crescendo*, spectrul cvasi-mecanic prinde viață, se preschimbă în om. Transformarea are conturul unui act primordial. Senzațiile, reacțiile, gesturile celui care „devenea om” sunt adânc spiritualizate printr-o trimitere simbolică, în subsidiar, la temele biblice ale Facerii, izgonirii din Rai și regăsirii lui Adam pe pământul străin și arid. Ieșirea din absență și inerție și anunțul prezenței sale în realitate se produce treptat, prin efortul titanic al ruperii de somnambulism inițială și intrării în zona cunoștinței de sine. Trezirea vine din interior, din infinitul unor străfunduri tulburi, amețitoare, ca o muzică originală, și este surprinsă în frazarea unei remarcabile incandescențe ritmice: „Încă de la plecarea trenului percepute, mai întâi slab, apoi din ce în ce mai tare, o muzică infernală, cosmică, amplificată ritmic și catastrofal ca o petrecere a nebunilor, o muzică pe care și-o reprezenta undeva într-un centru adânc din creierul care se deștepta treptat, ca pe o orchestră alcătuită dintr-o mie de planete metalice, în formă de roți dințate, angrenate într-un sistem de *perpetuum mobile*, care se învârtteau nebunește într-un univers despre care nu știa nimic, care era încă amorf, pe care nu și-l reprezenta și în care nu se situa în niciun fel. Se amplifică și el odată cu zgomotul care, prin nu se știe ce mecanism interior, îi stăruia în creier, deși trenul plecase demult, și astfel, ca într-un proces de creație, se realiza pe sine, se dimensiona, se împlinea, devenea.”

La haosul senzațiilor auditive, a zgomotelor răvășind adâncurile firii sale, se adaugă ciudățenia percepțiilor vizuale răsturnate. Să remarcăm, primul contact vizual conștient cu realitatea este „o coloană de soldați, în marș, echipați de război”, pe care el îi vede „cu capetele în jos și cu picioarele în sus”. De la senzații confuze și reacții nesigure, ezitante, conștiința trece treptat la percepția concretă, exactă. Elementele realului se individualizează și se identifică prin numele ce-l poartă. Personajul-fantomă află, în procesul în care ia cunoștință de sine, că-l cheamă Peter Gast și că se găsește în orașul 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 și la o identitate socială de intrus. „Peter” nu e altceva decât „piatră”, iar „Gast”, tradus din germană, înseamnă „oaspete, musafir, *venetic*”. Și toponimul D. nu este arbitrar în roman, litera „D” (delta) din alfabetul grecesc simbolizând *adevăru*l.

Dar momentul adevărului, clipa când el își amințește totul, nu are nici pe departe, cum ne-am fi așteptat, semnificația unei împliniri, valoarea recunoașterii și regăsirii de sine. O realitate tulbure, înfricoșătoare prin nefirescul neconcordanțelor ei strigătoare la cer, prin absurdul unor stări de fapt pe care, de obicei, se sprijină conștiința și se configurează identitatea umană, îl torturează din străfundurile memoriei și-l derutează. Actele și înfățișarea îl identifică drept Peter Gast, dar memoria este în întregime a lui Anton Adam. Un chip și o biografie auzită de la doctorul Murnau și confirmată de actele sale și o memorie care „infirmă biografia celui din acte”. Rătăcit între cele două identități, personajul e cuprins de o frică paralizantă. „Sufletul lui nu e în situația de a alege. Sufletul e cu totul al celui din amintirea sa, al celui care recunoaște acum orașul. Nu e departe de a spune „Sunt sigur” și 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 și afazic al lui Peter Gast, pe care l-a asigurat doctorul Murnau că a realizat-o „de dragul științei”. Aluzia la scientismul totalitarismului marxist este destul de străvezie. S-ar putea ca, în contextul dat, nici numele acestui doctor experimentator, modelator de chipuri și identități 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* și *Faust*.

Cei trei ani de zile cât a durat experimentul demonic sunt, în amintirea resuscitată a personajului, ca trei ceasuri în iad – o infinită suferință fizică sfârșind cu o tragică ruptură și derută interioară, o conștiință dedublată de Ianus Bifrons. Noua combinație 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 ține de aspectul pur fizic, o antiteză a originalului. Anton Adam, văzut la început în planul narațiunii prin ochii mamei care-și amintește de el, are un chip uman, exterior și interior, perfect, „natura anticipase într-însul

un model al unor perfecțiuni viitoare, spre care se tot stilizează de veacuri materia și spiritul”. O primă portretizare a lui Peter Gast, după prezentarea sa de la început în registrul biblico-simbolic al omului „aruncat” în prezența ostilă a contingentului, e făcută tot prin viziunea doamnei Adam. Înfațișarea *musafirului* i se pare „neobișnuit de aspră și încordată. Nu inestetică, dar nici frumoasă. Cam geometrică, în stilul portretelor cubiste, alcătuită din dreptunghiuri, pătrate și 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 identității lui Anton Adam, pe care o resimțea cu întreaga ființă interioară ca fiind identitatea sa. Aici spera el să regăsească certitudinea unității sale origine pierdute. Năzuia că *mama*, doamna Adam, va recunoaște în el pe fiul ei, împrăștiindu-i îndoielile, adeverindu-i esența adevărată a sinelui, acea esență care nu a fost atinsă și falsificată de bisturiul modelator al doctorului Murnau. „Mama mă va recunoaște!” își zise convins, sperând că ea va fi proba decisivă și sfârșitul coșmarului acestuia de trei ani.” Dar mama vede în el un *Anti-Anton*, care îi produce frică.

Altădată, întâlnirea celui ce se știa Anton Adam cu lucrarea lui Murnau – noua sa înfațișare, de Peter Gast – nu a fost mai puțin șocantă 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 dinți cabalini și cu maxilare musculoașe. Acum m-am mai obișnuit, dar închipuie-ți cum a fost atunci! Individul din oglindă era antipodul meu, și asta îi înzecea urâtenia. Exact Anti-Anton, cum a spus mama. Ai fi zis că un sculptor s-a străduit să prindă exclusiv *expresia plastică a funcțiilor biologice umane. Omul care mănâncă!* Nu-mi semăna deloc.” „Învierea din morți”, căci acesta e sensul revenirii la starea de conștiință a lui Anton Adam după somnul anestezic de trei ani de zile, înseamnă o „schimbare la față” în negativ. Dincolo de trăsăturile geometrice, grosolane, biologizate ale chipului, „omul nou” creat e un *echivoc* ontologic și un *captiv* tragic, o conștiință de sine scindată și o identitate fracturată, încercuită strâns și supravegheată atent de puterea malefică neîndurătoare al cărei proiect este și care l-a modelat. O putere *multiplă*, ubicuă, ca orice putere totalitară. Momentul când personajul cu identitatea de Peter Gast ia pentru prima dată cunoștință de sine e și momentul primei întâlniri cu această mulțime demonică. De față era toată protipendada reihului adunată să vadă „opera” lui Murnau, așezată într-un semicerc care făcea în jurul său, împreună cu semicercul din oglinda cât peretele din față, „un cerc închis, negru”. E un cerc de o irealitate halucinantă prin închiderea

absolută sugerată de jumătățile sale simetrice, cea reală și jumătatea răsfrântă.

Contrariat de noua sa înfațișare din oglindă, cel prins înăuntrul acestei sinistre figurații umane, reală și 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 își consuma ultimele zbateri, iar îngropatul eram eu.” Explicația 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 și „viul” Gast orice opțiune este imposibilă, absurdă. Ambele identități își au partea egală de realitate și de irealitate: Adam – memoria, sufletul cu gama sa infinită de amintiri, imagini, emoții, cunoștințe, Gast – aspectul fizic incontestabil. În fața „legiunii” lui Murnau incertitudinea identitară îi provoacă un sentiment de stupeoare și disperare tragică. În fața mamei, sentimentele se amestecă într-o combinație difuză care inhibă din start manifestarea firească a identității originare: „Nu putu rosti mamă! Ciudat: dintr-un încălțit sentiment de respect și adorare, amestecat cu teamă și 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* neașteptat, în „acest omuleț pătrat și bicisnic”, pe fiul dispărut. „Între dânsii 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 creația lui Dumnezeu prin desfigurarea și întoarcerea rostului ei firesc. Trei ani de suferință a omului-Adam sub bisturiul demonic, egalând cu veșnicia a trei zile în iad, au cu totul altă finalitate și altă semnificație decât calvarul celor trei zile al lui Iisus. Între proiectul omului nou al Divinității, ca proces teandric salvator, și proiectul diavolului totalitar se află nu numai desconsiderarea omului, redus de către acesta la materie primă pentru experiențele sale diabolice, nu numai aversiunea sa anti-Adamică (anti-umană) și pornirea de a operă prin reducere, restrângând sensul creației dumnezeiești la pura *materialitate trecătoare* (aceasta ar putea fi o altă descifrare a numelui Peter Gast), ci și planul de autosalvare și 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 aceștia, după războiul pierdut, să se poată infiltra și acționa nestingherit în viitoarele structuri democratice.

Frica ce o cuprinde pe doamna Adam în fața mușafirului straniu ține 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, detașându-se tranșant de contingentul viciat de o putere agresivă, pe care nu și-o putea imagina decât la plural, brusc, se vede târâtă în această generală forfotă demonică. Mai mult, e pusă în situația să accepte siluirea firii de către acest diavol multiplu și să recunoască sub masca slujită a lui Peter Gast pe fiul ei Anton, să se conformeze „învierii” lui în contra oricărei evidențe. Or, doamna Adam „avea nevoie de un fir logic, rațional, ca să înțeleagă ceva. Accepta și urmărirea doar ceea ce putea fi cumva înțeles, ceea ce ar fi putut să aibă un sens. Își pune problema în termeni soluționabili.” Recunoașterea fiului ei în figura lui Peter Gast și comunicarea cu el sunt imposibile. Raționalitatea nu-și găsește repere de orientare și înțelegere în absurd. Abuzul împotriva firii, monstruoșitatea arbitrarului sperie și resping. „Cine sunteți?” îl întreabă ea pe cel care ar vrea să fie considerat drept Anton. „Un om, răspunde liniștit. Nu vezi? Un biet om. Cel puțin asta e sigur că mai sunt. Sper că asta se mai vede.” Doamna Adam vede înaintea sa un „omuleț” straniu, diform, inspirând o irepresibilă repulsie prin ilogismul situației și monstruoșitatea adevărului în care acesta ar vrea să-o atragă și să-o implice. „Omul lui Murnau” a întunecat și a ascuns cu evidența sa fizică prezența memoriei neîndoielnice a lui Anton Adam. Autismul doamnei Adam, faptul că între cei doi comunicarea este imposibilă, că între ei nu se stabilește niciun liant afectiv se explică, așadar, nu printr-un presupus vid etic lăuntric, prin tocirea capacității de percepție și reacție maternă, ci prin incongruența dintre simțul ei normal, „adamic”, și iraționalitatea unei anomalii ontice cu refracții ontologice.

Doar puțin mai târziu, nimerind în plină contingentă totalitaristă, în grupul de cunoscuți adunați la o petrecere, este luată de valul fricii lor colective, dând dovadă de o inadmisibilă (pentru reacțiile firești ale unei Mater Dolorosa) slăbiciune morală. Unul din cei prezenți, cu o „perspicacitate” ușor de explicat prin psihozele colective susținute de propaganda oficială, nazistă și comunistă, presupune că mușafirul doamnei Adam este spion. Cei prezenți, din frică și lașitate, pentru a nu sparge unanimitatea sentimentului de vigență patriotică, consimt imediat că aceasta este ipoteza cea mai verosimilă, iar mama, care își dă seama că ar fi trebuit să stea mai pe îndelete de vorbă cu el, că omul acela ar fi putut fi o șansă ca să aplece mai multe, poate chiar adevărul, despre Anton, cedează curentului general, „îi fu frică și ei să nu fie de acord cu dâșșii”.

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 același absurd tragic al existenței 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 ființele umane și le atrage într-o angoasă generală, macabră, torturantă. „Ea, care atâta vreme se păstrase în afara vieții, a acelei vieți în care toți ceilalți erau încorporați demult ca într-un cor, se simțea acum trasă, târâtă, împinsă, se vedea alunecând ca pe-un versant de gheață în mijlocul lor, și ei o sileau să deschidă gura mare și să cânte după dâșșii, să cânte ca dâșșii cântecul fricii. Și 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 vieții: toți să cânte. Același cântec. Unul singur. Și cât mai tare. Și cât mai vesel. Și nimeni nu-l tolera pe cel de lângă dâșșul care n-ar fi cântat. Doamna nu știuse asta și suporta mai greu decât toți situația. Se temea, și teama era monstruoasă, ca pânza și brațele unui păianjen uriaș, hidos, dint-o peșteră umedă și întunecoasă, brațe care o învăluiau și o strângeau, înăbușind-o.”

Noul sentiment care pune stăpânire pe doamna Adam ridică definitiv un zid despărțitor între ea și fiul ei. La o altă încercare a lui de a sta de vorbă cu mamă-sa, când bate în ușă, „un colț al perdelei de la geamul-vizieră se ridică ușor, apoi se lasă la loc și nu se mai mișcă”. E ultima tentativă de a mai insista asupra identității sale de Anton Adam, pentru că în continuare, după intervenția brutală a celui care era umbra lui Murnau, ghestapovistul pus să-l supravegheze, el se supune și acceptă să se comporte față de cetățenii orașului D. ca fiind Peter Gast.

Mai departe firul narațiunii urmează calea unui scenariu tipic pentru orice sistem totalitar. Niște zvonuri împrăștiate prin oraș precum că Anton Adam a fost spion fac indezirabile „numele lui, lucrurile lui, lucrările lui, rudele lui”. Doamna Adam înțelege că acesta e sfârșitul. „Acum mi l-au luat de tot”, consimte cu disperare, vădind și o râvnă lașă, meschină, total opusă apatiei și indiferenței pline de grandoare afișată de figura ei de Mater Dolorosa. Devenind captivă a contingentului totalitar, reacțiile ei sunt în continuare previzibile, cunoscute: „Acum procedă ea însăși, meticulos, la măsuri de siguranță. Scoase unele din cărțile lui Anton din rafturi și le ascunse. Pe unele le arse. Îi ascunse și fotografiile, și scrisorile, și manuscrisele lucrărilor.”

Căderea iremediabilă în cotidianul stăpânit de legea terorii și fricii, supunerea docilă imperativelor și restricțiilor lui înseamnă o prăbușire ontologică. Ma-

ter Dolorosa „își schimbă și hainele de doliu”, „îmbrăcă 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 îngenuchease 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 aceea, 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 și 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