

Valeriu Anania. Despre „a îndrăzni”

Geta MOROȘAN

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava

getamorosan@litere.usv.ro

Abstract: V. Anania's play *The Pearl Thief* is a dramatization of the well-known biblical parable of the Prodigal Son and it even preserves, at the level of the surface structure, the patterns of the support text. But the metamorphosis of the parable's content begins from this very first level, on which the author's own surprising personal intrusions become conspicuous. First, he changes the title, suggesting that the matter might be different. Another intrusion consists in his naming the places where the events unfold; he also increases the number of characters and gives them symbolical names (Ely, Eliabar, Rimon, Ariadna, Humbaba, Critias), resorting to the mythological, biblical or literary/philosophical inventory, thus confirming, but most of the time radically changing, turning upside down, the name symbolism in the mentioned sources. The characters' names are not arbitrarily chosen; in fact, they trigger the text's semiotic process, building the articulations of the deep structure. It is at this level that the author's vision discreetly displaces the scene of the action, placing it either in the sphere of the mundane, or on a transcendent plane, skilfully using the principle of the correspondence between the two levels. The implications of this kind of approach and the conveyed message surprize the reader/the spectator by their complexity, by the depth of the mystery, by daring and novelty.

Keywords: *Anania, parable, pearls, Eli, Eliabar, Humbaba.*

„Îndrăzneala, (...), e ca ghimpele-nfipt în călcâr:
te face schiop, dar te-mpinge numai înainte.”

[Anania, 2010: 364]

Îndrăzneală este și alegerea scriitorului de a reconstrui într-o structură dramatică subiectul unei binecunoscute parabole biblice, cea a *Fiului risipitor*, cu bănuita convingere că a sosit vremea ca oamenii să fie pregătiți să vadă și să primească în conștiința lor lumina unui adevăr nou, transfigurator. Promisiunea împlinirii intenției sale, mai întotdeauna didactice, de a se adresa unui public cât mai larg și cât mai divers, pare să-i fie garantată de mijloacele de persuasiune mai complexe și mai directe ale spectacolului teatral. Dorin Serghie, în cronică referitoare la prezentarea piesei, în 1992, sesizează intenția autorului și eficiența

mijlocului ales, afirmând că: „Dacă un cuvânt poate avea trecere în om, atunci el nu poate căpăta decât calea teatrului.” [Serghie, 1992: 3]

Nu numai opțiunea pentru genul dramatic trădează vizarea „mulțimi” ca receptacol al demersului său artistic, ci și faptul că a dramatizat textul uneia din cele mai cunoscute parabole din *Evanghelia după Luca*, spusă de Mântuitor în casa Vameșului. Nu altfel procedau autorii tragediilor antice grecești, despre care aflăm că „dramatizau mituri care erau familiare oricui; (...) teatrul grec chiar presupunea la spectator asemenea cunoștințe, pentru ca să poată fi înțeles corect.” [Kayser, 1979:87]

Având ca suport textul biblic de maximă concentrare, a cărui schemă o respectă întocmai, și în care povestea tatălui cu cei doi fii (unul ascultător, harnic și chibzuit, iar celălalt – nesupus, nechibzuit și ușuratic) are un final care contrariază măsura judecății omenești prin atitudinea tatălui la întoarcerea fiului risipitor, scriitorul V. Anania procedează la o dilatare a narativului într-o desfășurare dialogată, care pare să explice **de ce**: *de ce* cei doi fii sunt diferiți, *de ce* tatăl îl iubește mai mult pe fiul mai mic, *de ce* acesta pleacă în lume, unde își risipește partea de avere în plăceri amăgitoare, *de ce* se întoarce acasă, *de ce* tatăl îl întâmpină cu așa mare bucurie și ce înțeles ar avea cuvintele cu care acesta caută să îmblânzească reproșul fiului mai mare: „Fiule, (...) tu întotdeauna ești cu mine și tot ce am este al tău. Dar trebuie să ne veselim și să ne bucurăm pentru că acest frate al tău era mort și a înviat, era pierdut și a fost găsit”.

Parabola biblică, în expresia ei laconică, încifrată, ar avea statutul unei „fabule”, în înțelesul stabilit de știința literaturii, adică de nucleu, de schemă rezumativă a conținutului subiectului desfășurat în piesa autorului în discuție. El plonjează în adâncul acestui nucleu, pentru a descoperi/dezvălui bogăția în oglinzi mișcătoare a arhitecturii interioare a înțelesurilor ascunse. Traseul acestui cutezător demers este luminat progresiv pentru spectator/cititor, umbrind și dezvelind ici și colo, lăsând indicii, rătăcindu-l în cuvinte de amăgitoare vrajă poetică, sau trezindu-l prin cuvinte cu înțelesuri îndrăznețe, mutându-l cu ușurință din spațiul familiar al vieții pământești în cel al transcendenței, recurgând mereu cu măiestră abilitate la principiul corespondenței între cele două planuri.

Ca primă măsură de exercitare a persuasiunii asupra destinatarului ar fi schimbarea titlului: nu „Fiul risipitor”, ci *Hoțul de mângărire* era cel potrivit să aprindă scânteia curiozității, insinuând ideea de ceva nou, de altceva. Ceea ce contrariază de la bun început este semnificația pe care autorul o atribuie cuvântului „*hoț*”; în accepția lui contextuală, apelativul apare cu sens inversat, sau mai degrabă cu unul vechi, popular, de rezonanță admirativă și afectuoasă, adresat unei ființe îndrăznețe, cu mintea ageră, inventivă și iscoditoare, hotărâtă să depășească limite impuse, tentată să încalce interdicții acceptate ca literă de lege pentru majoritatea. Personajele din parabola biblică sunt doar trei și nu au nume, nici locurile. În piesa sa însă, autorul își asumă responsabilitatea de a da nume personajelor, de a le îmbogăți numărul, de a da nume locurilor (cetăților), pe care acestea le văd sau doar au auzit despre ele. Ne-am aștepta ca această intervenție să dea un plus de

realism povestirii, însă efectul este unul neașteptat (deși este specific scrisului său): numele (oamenilor sau locurilor) dobândesc o dublă și simultană capacitate de semnificare: una, în planul realității curente, iar a doua, în planul simbolic, vizând transcendentul, fără să se tulbure una pe alta, dar reușind neîndoielnic să schimbe perspectiva asupra conținutului subiectului. Aceste nume nu sunt alese la întâmplare, pentru că ele declanșează, de fapt, întregul proces semiotic al textului. Astfel: **tatăl** celor doi fii este numit „**Eli**”, o prescurtare a cuvântului Elohim, „care în limba ebraică este denumirea ce i se atribuie lui Dumnezeu; fiul mai mare primește numele *Rimon* – posibil, o invenție a autorului, cu un discret tâlc metaforic, care trimite la o ființă ce trăiește la orizontala pământului -, dar numele fiului mai mic este **Eliabar**, un derivat pornind de la aceeași rădăcină cu numele tatălui și atrăgând cu evidență atenția că acest fiu este de-o ființă cu tatăl, o prelungire a ființei tatălui; în ordinea importanței, trebuie amintit imediat straniul personaj cu numele **Humbaba**, „servitorul” lui Eli, dar care este, mai ales, și pretutindeni, alături de fiul Eliabar, gata să-l protejeze, să-l călăuzească și să-l inspire; sursa de inspirație pentru acest nume contrariază cititorul, mai ales dacă a intuit deja valoarea simbolică a acestui personaj înainte de a ajunge la finalul piesei: numele Humbaba apare în mitologia sumeriană despre Ghilgameș și aparține unei creaturi fabuloase, „imaginată ca un monstru complex, între dragon și mecanism, dispunând de raze ucigașe și având misiunea mitică de a păzi pădurea de cedri”; Enkidu, tovarășul de isprăvi al lui Ghilgameș, îl descrie astfel: „Humbaba! Uragan îi e glasul, gura îi e flacăra, răsuflarea e moarte (...)” [Kernbach, 1983: 280, 281] Chiar și doar alegerea acestui nume pentru rolul pe care avea să i-l atribuie personajului în scenariul său este o edificatoare dovadă a rafinamentului intuiției artistice a scriitorului V. Anania.

Alte personaje, episodice, dar cu funcții precise în registrul relațional sunt: **Fanuel**, numele unui personaj biblic, „din tribul lui Așer” (Luca 2: 36), **Critias** din Corint, personaj cu existență istorică reală (dar cunoscut mai ales din *Dialogurile* lui Platon), orator talentat, dar om lipsit de scrupule, însușiri pe baza cărora Anania a construit personajul negativ din piesă, căruia i-a atribuit rolul unui cârciumar cinic, imoral până la dezumanizare, într-o cetate a pierzaniei. Personajele feminine sunt apariții fugare în schema scenariului, ființe sensibile, vulnerabile, ușor de manipulat, fie că sunt inocente, de-o pură moralitate – ca **Tamara**, logodnica lui Critias, fie că poartă în ființa lor germenele răului, al putreziciunii, ca **Ariadna**, sora lui Critias. Numele **Tamara** își are originea în limba ebraică și înseamnă „palmier”. Potrivit Vechiului Testament, Tamar a fost nora lui Iuda, și mai apoi soția sa: este și numele fiicei lui David; Tamara era cunoscută ca o persoană onestă, afectuoasă, foarte curioasă de mică, foarte emotivă și sensibilă. Dar dovedită fiind tentația autorului de a-și alege numele din mitologie, este posibil să se fi gândit și la un corespondent mitic pentru ea: la Tiamat, „zeița babiloniană a haosului acvatic primordial” [Kernbach, 1983: 694], mai ales dacă facem legătura cu sfârșitul pe care i-l destinează personajului, care, în drum spre casă, se aruncă de pe corabie în mare. **Ariadna**, personaj din mitologia greacă, fiica regelui cretan Minos, care l-a ajutat pe

Theseu, venit să ucidă minotaurul, să găsească ieșirea din Labirint folosindu-se de vestitul ei fir, este în textul lui Anania numele unui personaj conturat în antiteză cu cel mitologic: Ariadna nu mai ajută pe nimeni să iasă din labirint, ea simbolizând aici însuși Labirintul, amăgitor, epuizant, care transformă visul sufletului în coșmar și din care nu poți ieși decât în moarte.

Apelând, pentru personajele sale, la nume împrumutate din Biblie, din imaginarul mitologic, din cel literar-filozofic, dramaturgul implică diferitele straturi ale culturii umanității, cu intenția de a arăta rolul acestora, ca trepte, în prefacerea și evoluția omului pe drumul cunoașterii, și de a avertiza, oferind repere, asupra necesității de a distinge între adevăr și minciună, între realitate și iluzie.

Compozițional, piesa, care are ca temă *iubirea Tatălui pentru fiii săi / Iubirea Atotcreatorului pentru Creația sa*, este structurată în patru acte, cuprinzând un parcurs, să-i zicem inițiativ, al fiului Eliabar în căutarea „mărgăritarelor” pământeste, trecând diferite praguri ale pierderii de sine, parcurs care înscrie un cerc, „eroul” întorcându-se salvat la limită de pe drumul primejdiei acasă, însă ca o ființă nouă, pregătită să-și asume investitura încredințată de Tatăl.

Actul I, care este de cea mai mare întindere în text, are și cea mai mare încărcătură ideatică, marcând un moment de criză în statutul relațiilor dintre personajele legate prin rudenia „de sânge”, când adevărul fiecăruia răbufnește: ca reproș (din partea lui Rimon), ca suspin de iubitoare grijă/îngrijorare (din partea tatălui), ori ca un strigăt năvăș de eliberare din „hamurile” autorității, fie ele și părintești (în ce-l privește pe Eliabar). În dialogul – dezbateri dintre tatăl și cei doi fii, clarificat în surdină de jocurile cu cuvântul ale „servitorului” Humbaba, autorul aduce în prim plan întreaga problematică a piesei, (referitoare la destinul umanității/al creației), reprezentată prin atitudinea opusă a celor doi fii: a rămâne într-o ascultare-supunere, care oferă confort și siguranță, întru **întărirea lui a avea**, dar care conduce la stagnare și des-ființare (cea a lui Rimon), sau „a îndrăzni” să ieși din zona confortului străjuit de limite, să recunoști că ai nevoie de „altceva” și să te avâți în căutarea lui, întru **izbânda lui a fi** (cea a lui Eliabar).

Cearta dintre cei trei, iscată de hotărârea fiului Eliabar de a se elibera de sub autoritatea protectoare a tatălui, de a părăsi tărâmul părintesc (unde lucrase în uniune cu tatăl, pe „corabia” lui, antrenându-se în scufundări în adâncul mării, ca să pescuiască „mărgăritarele”, legat de frânghia pe care tatăl, aflat în lumină, o ținea strâns în pumn, așteptând „semnul de neputință și primejdie”) și a porni, slobod, în călătoria în lumea largă, ca să culeagă și mărgăritarele „întinsului”, se desfășoară în coordonatele verosimilului uman: fiul mai mare, preocupat doar de gospodărirea averii părintești, își exprimă dezaprobarea și-și dă în vileag invidia, reproșându-i tatălui că și-a rezervat darul iubirii tocmai pentru fiul risipitor, tatăl își drămuiește răspunsurile cu înțelepciune, căutând să mulcomească nemulțumirea primului și să slăbească hotărârea celui de-al doilea, iar Eliabar respinge cu replici avântate toate argumentele menite a-l ispiti să renunțe, adică: – promisiunea „frumuseții” și a tihnei vieții în acel loc aflat sub stăpânirea tatălui; – reamintirea dragostei ce-l leagă pe Tată de Fiu, consfințită prin inelul pus pe degetul fiului, și, în cele din urmă, –

avertismentul asupra primejdiei călătoriei, întărit de sfatul de a „nu intra în viermăraia lumii. Acolo sunt sclipiri de nestemate, dar colcăie viermii putrejunii și ai morții.” [Anania, 2010: 337]

Răspunsurile fiului anulează, cu neînduplecarea tinereții, toată puterea persuasivă a ispitirilor:

- „frumusețea tărâmului părintesc nu mai reprezenta o tentație pentru el, deoarece însemna privilegiu oferit de „aceeași mare, cu aceleași valuri sub același cer,” și totul îi era prea bine cunoscut; iar pe el l-au ispitit mereu „neștiutul, nebănuitul, tainele afundului”, „beția” scufundării în primejdia necunoscutului”;
- „viermăraia” și „putrejunea” lumii nu-l sperie: „O, tată, tu n-ai fost niciodată în adâncul mării. Tu nu știi cum se naște un mărgăritar. (...) nu scoicile, ci viermii nasc mărgăritarele”. Scufundându-se în adâncuri, nu atât pentru a-i „hoți” mărgăritarele, cât pentru a „pătrunde taina” zămislirii lor, fiul a înțeles că **suferința** scoicii înșepată de vierme a zămislit perla; „Tată, dacă viermii n-ar colcăi-n fundul mării, nu s-ar naște mărgăritarele. Tată, din viermuiala lumii se nasc mândrețile vieții. Nu mă dezgustă putregaiul zămislior de crini și nici nămolul din care răsar florile de lotus”, [Anania, 2010: 327]; „E plină lumea de mărgăritare, tată! Poveștile nu mint! Cântecul nu mint! E plină lumea de nestematele bucuriilor, ca fundul mării de pietrele scoicilor.”; „Voi pescui cu mâna scoicile plăcerilor zvâcnite (...)”;
- dragostea tatălui, nici ea, nu-l poate întoarce din hotărârea sa dacă se manifestă, inevitabil, tot ca autoritate (constrângere); La îndemnul adresat de Rimon tatălui de a-i „porunci” fiului iubit să renunțe la plecare, acesta izbucnește într-o declarație năvalnică: „Nu primesc porunca! Până când sa-mi fie viața închingată în curelele poruncilor? Tată, **vreau să fiu eu. Am dreptul să fiu eu. Sunt eu cel care vrea să plece**” (s.ns.).

Dar, deși momentul psihologic evocat este unul din cele mai firești în planul viețuirii umanului, prezența acelor cuvinte cu evidentă semnificație simbolică în poziții-cheie (corabie, mare, mărgăritare, funie, inel, pecete, pâine, lumină, vâl), ceva din retorica personajelor principale (dincolo de aluzia străvezie a numelor ce li s-a dat), ceva din împotrivirea parcă formală a Tatălui, marcat mai mult de milă, compasiune pentru presimțitele suferințe viitoare ale fiului, decât de disperarea de a-l pierde, din replicile Fiului formulate cu o precizie ce înlătură semnul spontaneității, toate conduc la sugestia deplasării scenei într-un alt plan, cel al transcendenței, unde se petrece drama de-o gravitate cosmică a desprinderii Fiului de Tatăl și momentul coborârii celui dintâi în călătoria pe „întinsul” lumii de sub cer”, ca să-și asume suferința condiției umane, cu tot ce înseamnă ea; („Omule, cum te-aș putea opri?”, i se adresează deodată Eli fiului!). Acolo, totul se desfășoară conform unui scenariu ritualic, în care cei doi protagoniști, avându-l ca

„moderator” pe servitorul Humbaba, își joacă rolurile destinate lor de mult, cu certitudinea că nimic nu poate schimba cursul a ceea ce avea să fie. Se face sesizată și o solemnitate a clipei, în pofida unei agresivități de limbaj din partea fiului, ce nu dobândise încă „iscusița cuvântului ocolit” și „se repede în adevăr de-a dreptul, ca bondaru-n lumânare”, după lămuririle atoateștiutorului Humbaba.

Privit din această perspectivă, dacă, în planul uman, răspunsul fiului lipsit de orice semn de reciprocitate la iubirea mărturisită a tatălui „(...) E căpăstru? Căpăstru. Sunt hățuri? Hățuri. Când simți că te strânge opreliștea-n cheotorile gurii, nu te mai uiți înapoi să vezi dacă mâna-mpotrivă e de părinte sau de stăpân”) poate fi înțeles ca obrăznicie condamabilă, dar tipică nechibzuinței vârstei, în planul simbolic dobândește o cu totul altă semnificație: până în acel moment, Fiul fusese mereu împreună cu Tatăl, nedespărțiți în lucrarea lor, pe „corabia” Lui, de unde era coborât în adâncuri, legat de funia (autorității) pe care tatăl o ținea „strâns în pumni” veghindu-l din lumină, ca să-i aducă „mărgăritarele” din fundul mării; așadar, era una cu El, era în El; ca să-l poată iubi, trebuia să-și conștientizeze individualitatea, să tindă să dobândească o „personalitate” a Lui; de aceea, strigătul cu care își reclamă dreptul la *libera voință*, „Tată, **vreau să fiu eu. Am dreptul să fiu eu. Sunt eu cel care vrea să plece**”(s.ns.) își justifică dramatismul notei imperative. Și, înainte de plecare, îi adresează Tatălui rugămintea de a i-l da ca însoțitor pe Humbaba, explicând: „Acuma **sunt eu. Ca să mă simt eu, îmi trebuie cineva lângă acest eu**”. [Anania, 2010: 328]

Rolul atoatevăzătorului și atoateștiutorului Humbaba se clarifică cu o evidență și mai accentuată din acest moment, aceea de entitate ce ține strânsă legătura, comuniunea între Ființa Tatălui și cea a Fiului. S-au pronunțat, de exemplu, opinii contrare privind identitatea personajului principal al acestui text dramatic; Nicoleta Oancea declară că la „o lectură mai atentă a piesei” se poate constata că „personajul central (...) nu este Eliabar, ci binomul Eli-Eliabar. Cele două personaje trebuie privite împreună, nu doar prin faptul că au aceeași rădăcină (...), ci și prin relația pe care o instituie: tată-fiu” [Oancea, 1999: 8]. Dorin Serghie ne surprinde cu o altă indicare a „personajului principal: Humbaba”, pe care îl descrie într-o frumoasă metaforă ca pe „un fel de ființă care are inima în același loc cu creierul”. [Serghie, 1992: 3] Adevărul e că fiecare din ei are dreptate, dar una parțială. Personajul principal al piesei lui Anania este **Treimea: Eli – Humbaba – Eliabar**. Dar cea mai uimitoare inspirație în a prefigura imaginea/natura Sfântului Duh o dovedește autorul piesei alegând tocmai această stranie creatură mitologică, purtătoare al unui nume cu sonoritate simbolică, inducând sugestia ininteligibilului, a misterului unei ființe care nu poate fi cuprinsă de percepția omenească. (De altfel, niciun personaj nu se bucură de o descriere a înfățișării fizice, numele lor și faptele fiindu-le suficientă prezentare).

În Actul al II-lea, de o întindere mult mai mică, scena pare a fi mutată iar în cadrul pământesc. Îi întâlnim acum pe călători în coruptul Corint, Eliabar aflându-se în cetate însoțit de veghetorul Humbaba, și de prietenii Fanuel, Tamara, logodnica lui Critias, și Critias, cel care îi momise acolo cu sclipitoare minciuni, ca

să-i jefuiască de bogății; lui i se alătură și sora sa, Ariadna, pe care imoralul și cinicul frate o folosește în același scop, al jefuirii, făcând-o să devină asemenea lui. Critias este înfățișat ca întruchiparea iremediabilă a răului, maculând frumusețea și puritatea, înșelându-i pe toți (inclusiv propria soră), aducând moarte și suferință tuturor.

Aici, faptele par să se desfășoare cu repeziciune, sugerând intrarea personajelor în timpul efemer, și într-un spațiu rău, primejdios, unde adevărul iese la iveală din spatele minciunii, unde adevărul poate părea minciună și minciuna drept adevăr, unde binele și frumosul sunt uciși de ticăloșie, iar urâtenia se ascunde sub „marama vicleniei”. Aici, personajele (Eliabar și Fanuel) parcurg treptele decăderii până la pierderea conștiinței proprii identități și ajung de nerecunoscut: se lăcomesc la dulceața înșelătoare a vinului de Corint (care „însuflește grăunții trupului și rupe hotărnicia sufletului”), se rătăcesc în labirintul misterului feminin în ipostaza lui mincinoasă, vicleană, cad repetat în capcana jocului de zaruri, continuând să creadă în noroc, când „prietenul” Critias juca de fapt cu „zaruri măsluite cu plumb”.

Humbaba îl urmează pe stăpânul Eliabar, îl veghează, dar nu intervine să-l oprească din afundarea în experiențele degradante, în care se află mereu în pericolul de a se pierde pe sine, știind că **adevărul** nu poate fi cunoscut decât prin tine însuși, prin propria experiență, până la epuizarea oricărei iluzii.

Actul al III-lea, care constituie și punctul culminant al încercărilor la care s-au supus Eliabar și Fanuel, îi înfățișează pe aceștia ajungând la hotarul Eferei secătuiți de puteri și chinuiți de foame, un loc infernal unde stăpânea „puternicul Polifem”, tatăl Ariadnei și al lui Critias. El nu apare ca prezență fizică, îl reprezintă doar sugestiile numelui pe care-l poartă (împrumutat tot din mitologia greacă, de la ciclopul canibal, fiu al lui Poseidon, orbit de Odiseu) și faima înspăimântătoare printre cei care l-au cunoscut. Întâmpinat de Ariadna, care plecase de lângă Critias și se întorsese la tatăl ei, Eliabar arăta deja atât de schimbat/transfigurat, încât femeia (tot cu chipul ascuns sub maramă) nu l-a recunoscut. Aici, Eliabar și Fanuel (care ajunsese în acel loc cu mult înaintea lui), trăiesc ultima, și cea mai grea încercare, aceea în care „trebuințele trupului” pot să întrecă „trebuințele sufletului” și să umilească demnitatea umană, până la anihilare; este ceea ce i se întâmplă doar lui Fanuel, care, în decădere totală, afirmă cu seninătate că a „învățat că nu-i bine să aibă omul cuget. Să facă ce-i poruncește tăria trebuinței. Am trebuință de pâine,ucid, fur și mănânc” [Anania, 2010: 349].

Ceea ce apare ca revelator aici în devenirea celor două personaje este ce se întâmplă cu nivelul lor de conștiință. Fanuel nu trăiește sentimentul de rușine, nu conștientizează natura umilinței sale, nu suferă că și-a pierdut sufletul. Eliabar, în schimb, evaluându-și cu dureroasă conștiință ultima treaptă de decădere a demnității umane, văzându-se ajuns „cerșetor”, apoi porcar, adică subuman, nemaivalorând în proprii ochi nici cât o furnică, înalță spre cer strigăt disperat: „O, doamne, de ce m-ai smerit așa?...”. Căzut în deznădejdea lui, Eliabar este salvat de Humbaba, dar tot cu discreție, indirect, așa ca un gând din afară, care-i propunea,

ca cea mai bună cale de a ieși din impas, întoarcerea acasă, la Tatăl! Eliabar refuză ideea, copleșit de rușine și umilință, este tentat să se ascundă în moarte, dar, folosind funia de care atârna un clopot, își amintește de scufundările în adâncul mării, când mai fusese încercat de aceeași tentație și era salvat mereu de mâna Tatălui, care simțea în pumn capătul frânghiei zvâcnind a „semn de primejdie și neputință”. Scutură și acum, cu putere, frânghia din mâna sa, trezind zvâcnetul „frânghiei iubirii” pe care Tatăl și-o legase „de cingătoarea sufletului” Său, și-l strigă „plângând cu hohot”: de rușine, de umilință, de acceptare a supunerii, de iubire...: „Tată!... Tată!... Ridică-mă, tată!”

Actul IV reînscris faptele în cadrul schematic al textului biblic, punând în scenă reîntoarcerea fiului acasă (în cetatea Aczibului), întâmpinarea sărbătorească de către tatăl, gelozia fratelui mai mare și justificarea pe care i-o oferă părintele pentru atitudinea sa, dar conținutul poveștii încastrate în coordonatele fixe ale schemei cunoscute conferă textului reînnoit o dimensiune suprapământeană, profund religioasă, care lipsește textului-suport biblic. Dacă în cele trei acte persistă ambiguitatea între planurile de referință (uman și divin) ale intenției auctoriale, în actul IV, se renunță la vâl, la jocul de cuvinte cu subînțelesuri, iar scena pe care se desfășoară faptele este mutată cu toate semnele evidenței în planul divin, acest ultim act al piesei părănd o continuare a parabolei biblice și aducând o clarificare, la un alt nivel însă, unor înțelesuri rămase în așteptarea unui gând nou, îndrăzneț.

Aflăm astfel că Fiul se întoarce la Tatăl, dar întâlnirea lor este intermediată de atotprezentul Humbaba, care își înștiințează Stăpânul că cel care s-a întors nu mai e cel care a plecat, „doar seamănă cu el”; așadar, transfigurarea prin inițierea în ființarea în omenesc se săvârșise. Călăuzit de Humbaba, Fiul a găsit calea adevărată de a se reuni cu Tatăl, *cea a iubirii în deplină conștiință*, în ipostaza unui „Eu” întărit și limpezit prin *sacrificiul suferinței*. Se întoarce la Tatăl și de astă dată cu „mărgăritare”, dar altele, mai prețioase, născute din inima lui (după exemplul scoicii), din adâncurile biruite ale deznădejdii și cunoașterii: *lacrimile*, în context, lacrimile putând simboliza și „apa botezului”. Cu acestea Tatăl „își spală fața”, gest simbolic semnificând că astfel ia cunoștință, prin suferința Fiului, de suferința omului.

După momentul emoționant al întâmpinării, în fața spectatorului/citorului (poate needificat încă), se desfășoară ritualul investirii lui Eliabar (al Fiului) cu întreaga autoritate dumnezeiască: Eli îi dăruiește din nou lui Eliabar inelul cu pecete, („inelul dragostei”) autorizându-l astfel să întărească „actul” de moștenire a bunurilor materiale pentru fratele mai mare, Rimon. Gestul este revelator prin valoarea lui simbolică, funcția inelului fiind aceea de „semn (...) al unui destin asociat” [Chevalier & Gheerbrant, vol.2, 1995: 146] iar pecetea este „semnul unei puteri și al unei autorități”, și, de asemenea, „simbolul unei apartenențe legitime”. Astfel, cum se spune și în Ioan:6.27, „Tatăl îl pecetluiește pe Fiul, arătând că îl hărăzește și îl trimite să dea viață veșnică.” [Chevalier & Gheerbrant, vol.3, 1995: 60]

Ritualul continuă cu investirea cerută Fiului de Humbaba în slujba de păzitor al „turmei”, nemailăsând spectatorului nicio îndoială în privința identificării

acestui personaj cu Sfântul Duh și a naturii Treimii care tocmai s-a consfințit: Tatăl – Fiul – Sfântul Duh:

„Humbaba (îngenunchează la picioarele lui Eliabar): Stăpâne! Ești purtătorul peceții lui Dumnezeu. Întărește-mi și mie o smerită moștenire: moștenirea câinelui care păzește turma.

Eliabar: Humbaba! Îngerul meu păzitor! (Îl sărută pe frunte). Ridică-te! Vei sta cu mine la masă!” [Anania, 2010: 367]

Finalul piesei, în care protagoniștii se pregătesc să meargă la ospăț și cei doi frați își promet să trăiască „bine împreună”, este totuși marcat de cugetarea tristă a lui Eli, care constată „*Cât de greu se-mpacă doi oameni într-o casă*”, completată de cea a lui Humbaba: „*Și cât de greu se-mpacă miile de miu pe scoarța pământului!*”

Povestea dramaturgului Anania se naște din matca vechiului text biblic, se desfășoară între punctele de reper ale acestuia, păstrând iluzia unei corespondențe perfecte între cele două lumi, dar, totuși, până la un punct; ceva nu se potrivește și contrariază: dacă autorul a stabilit că grupul Eli – Eliabar – Humbaba este dovedit a desemna de fapt Sfânta Treime, Dumnezeu Tatăl – Fiul – Sfântul Duh, ce caută acolo și primul fiu al Tatălui cu numele de Rimon?! Doi fii?! Nepotriveala aceasta nu poate fi întâmplătoare și ne provoacă gândul că mesajul dramaturgului vizează o problematică mai largă și mai profundă a relației umanității cu divinitatea, a religiozității omenești într-o manifestare evolutivă a ei. Din această perspectivă, fiul mai mare, Rimon, cel legat de tot ce-i pământesc, chibzuit și preocupat doar să chivernisească bunurile lăsate moștenire de Tatăl, ar reprezenta de fapt umanitatea într-o anumită etapă (și ipostază) a ei, o umanitate care-și trăia/trăiește religiozitatea cu supunere deplină, fără întrebări, fără dramatism, mulțumindu-se și bucurându-se de darurile lăsate ei de Atoatecreatorul, dar fixată într-o orientare centripetă, care se înfundă în stagnare, imobilitate, pietrificându-se. Numele reprezentantului acestui tip de umanitate dobândește și el, în acest context, valoare simbolică: cel care rămâne legat de pământ, care nu se poate înălța.

Pe de altă parte, Eliabar, fiul mai tânăr, ar reprezenta o altă ipostază a umanității, mai nouă, una care cunoaște o dilatare interioară mai puternică, rebelă, sfâșiată de întrebări, de frustrări neacceptate, aceea în care Sinele se vrea identificat și exprimat, care nu se mai poate mulțumi cu ce a primit, ci caută ce-i lipsește ca să se simtă întregă; aceea în care iubirea divinității nu mai este doar acceptată cu pasivitate și smerenie temătoare, ci asumată prin **conștientizarea** dobândită prin îndrăzneala și muncirea gândului.

BIBLIOGRAFIE***Corpus:***

Anania, 2010: Valeriu Anania, *Teatru*, vol. I, București, Editura Polirom, 2010.

Bibliografie:

Chevalier & Gheerbrant, 1995: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 2, București, Editura Artemis. 1995.

Kayser 1979: W. Kayser, *Opera literară*, București, Editura Univers, 1979.

Kernbach, 1983: Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Albatros, 1983.

Oancea 1999: Nicoleta Oancea, *Comuniunea prin iubire în piesa „Hoțul de mărgăritare”*, în „Renașterea”, an X, nr. 11/1999, noiembrie, p. 8.

Serghie 1992: Dorin Serghie, *Meditație lângă un text biblic*, în „Adevărul de Cluj”, an IV, nr. 763, 25 noiembrie 1992, p. 3.