

## LECȚIA DE TEATRU A ANEI BLANDIANA – NARAȚIUNE FANTASTICĂ ȘI EXERCİȚIU INIȚIATIC

**Prof. univ. dr. Simona ANTOFI**  
**Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați**

**Abstract:** *By using fictional strategies specific to her fantastic prose, Ana Blandiana's Lecția de teatru enhances an initiatory exercise performed according to the coordinates of a funeral ritual in the preparation for the Great Journey, whose subject is a narrator-actor predisposed to perceive the particular nature of things. The narrative script – and the skit in which the narrator participates – have a double stake: to initiate the neophyte-narrator into the great mechanism of life and death, presided over by the privileged descent of the transcendent into the immanent, and to provide the initiate with information about his father, integrated, through death, in this mechanism.*

**Keywords:** *fantastic prose, narrative scenario, the immanent, the transcendent*

Prozele literare ale Anei Blandiana propun un fantastic aparte, conturat prin intermediul unor instrumente care nu doar liricizează narațiunea, ci o și transformă în model inimitabil de proză poetică și în algoritm (in)aparent de reconfigurare a realității. Care este una profund subiectivă și percepută – sau trecută insistent – prin grila subiectivității percepute drept condiție obligatorie a unei verosimilități recognoscibile în datele eului nara(n)t.

Din această perspectivă, *Lecția de teatru* începe *ex abrupto*, cu o intrare, noaptea, într-un sat – a se remarca faptul că destul de multe experiențe ale eului, grefate pe contraforții unei narațiuni în mod particular fantastice, din volumul *Cele patru anotimpuri. Proiecte de trecut*<sup>1</sup>, căruia îi aparține și textul pe care îl analizăm aici, se petrec în miraculoasa lume a satului – pe fondul afectiv al unui eu narator marcat de singurătate și de neliniștea intrării într-un loc necunoscut. Scopul acestei călătorii, într-un sat pe care noaptea îl încarcă cu mult mister, în căutarea unui anumit Virgil Ostahie, nu pare să aibă, totuși, un scop explicit.

Vorbind insistent despre sine, naratorul – un bărbat – se configurează în text în mod (relativ) explicit, pe măsură ce narațiunea înaintează și faptele – stranii și parcă ascultând de o logică obscură – se leagă unele de altele. Versiunea acestui narator se raportează la profilurile naratoarelor din numeroase alte proze ale Anei Blandiana, din acest volum, prin intermediul cărora se conturează scriptural profilul, reflectat multiplu, al scriitoarei care, proiectată în textele sale, se re-definește și se re-configurează continuu.

Despre căutare este vorba, așadar, în *Lecția de teatru*, și, după cum vom vedea, despre o experiență inițiativă cu sensuri ascunse. Călătoria pe care o face acest narator începe datorită scrisorii primite de la Virgil Ostahie, ce se declară a fi „țăran cooperatist în satul X din județul Z”<sup>2</sup> și care îl invită pe narator – actor de profesie – să îl viziteze. Formele de *captatio* nu sunt puține și parcă sunt gândite pentru a trezi curiozitatea unui

---

<sup>1</sup> Ana Blandiana, *Cele patru anotimpuri. Proiecte de trecut*, Jurnalul național, București, 2011.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 245.

artist – „De altfel, totul era incitant: grafia sigură a scrisorii și tonul care nu putea fi totuși decât al unui bătrân, starea socială mărturisită și sobrietatea net intelectuală a frazei”<sup>3</sup>.

Neliniștea și starea de nesiguranță care preced aventura inițiativă sunt indicii unei experiențe cu miză profundă de intrare și de explorare a unor spații (aparent) inaccesibile oamenilor obișnuiți. Ajuns în sat, în fața porții casei lui Virgil Ostahie – o poartă închisă, naratorul trece de la furie („dacă aș spune că eram furios, aș exprima puțin din starea care m-a locuit în acele interminabile zece minute pe care le-am petrecut în întuneric și frig, în fața porții închise și a mișcărilor și sunetelor ca de petrecere din dosul perdelelor”<sup>4</sup>) la neliniștea ce precede intrarea într-un spațiu privilegiat, potențial loc al unor experiențe fundamentale, motiv pentru care accesul nu poate fi la îndemâna oricui. Odată intrat în curtea casei, întunericul se intensifică tot mai mult, chipurile oamenilor prezenți nu pot fi deslușite, vocile sunt estomplate, cuvintele rostite – neclare, vestimentațiile – ciudate – și toate acestea indică un prag, o etapă de trecere între două spații distincte – unul luminat, cunoscut, celălalt, abia descoperit, întunecat și straniu. Demarcația este atât de evidentă încât naratorul înțelege că, pentru el, aventura propriu-zisă acum începe – „Am auzit-o cum se închide cu o bufnitură scurtă, ermetică, în spatele meu. Sunetul acela marchează pentru mine – el, și nu momentul primirii scrisorii, sau al plecării de acasă, sau al bătăii în poartă – începutul aventurii.”<sup>5</sup>

Treptat, încăperea în care tocmai a intrat se lasă percepută ca un spațiu scenic în care două personaje cu puternică încărcătură simbolică, un heruvim și un diavol, se luptă pentru sufletul unui om care, mort fiind, se pregătește pentru Marea călătorie. Deghizarea grosolană a heruvimului – „ceea ce afară mi se păruse a fi un fel de cocoasă nu erau decât două aripi mari agățate pe după umeri ca niște hamuri de elastic și decupate dintr-un carton cenușiu pe care fuseseră lipite ghemotoace de vată și fășii subțiri de staniol”<sup>6</sup>, și cea a diavolului – „Era într-adevăr vorba de un travesti, de data aceasta într-un diavol, capul îi era acoperit de un fel de glugă de blană care purta prinse în dreptul urechilor niște urechi ascuțite și tivite cu roșu, iar deasupra frunții două cornițe, confecționate din stambă roșie, umplută cu câlți, și cusute puțin strâmb”<sup>7</sup>, îi apar astfel doar intrusului, musafirului care a intrat într-un scenariu mitic (ce îi pare a fi) sublimat grotesc. Reiterare evidentă a unui spectacol de teatru popular pe tema Marii călătorii, a ritualurilor funerare (încă) active la sat, dar lipsit de gratuitatea celui dintâi, spectacolul la care naratorul-actor este (mai mult decât) privitor are, în centrul acestei drame cu miză gravă, sufletul unui om al cărui corp, întins pe catafalc, îi aparține, desigur, lui Virgil Ostahie.

Deghizările grosolane și (încă) priza la realitate a naratorului sunt fața vizibilă, accesibilă neinițiatilor, a unui clasic scenariu de dispută între Bine și Rău, funcția lor fiind deopotrivă aceea de a camufla sensul profund al disputei și de a semnală, deloc paradoxal, tocmai profunzimea experienței inițiatice pe care neofitul o trăiește. În ceea ce îl privește pe Virgil Ostahie, descrierea acestuia – mort fiind – nu doar că restituie imaginea complexă și contradictorie a unui personaj născut mort în propria sa istorie, dar și deschide trama inițiativă într-un mod inedit – „Am știut din prima clipă că este Virgil Ostahie, misteriosul meu corespondent. Avea înscrise pe față și tinerețea, și bătrânețea

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 247.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 248.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 249.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 251.

pe care le dedusesem din scrisoare și – ceea ce era și mai greu de crezut – și țărană, și intelectualismul care mă contrariaseră de la început”<sup>8</sup>.

Treptat, intrarea naratorului în spațio-temporalitatea mitică se adâncește, fapt semnalat de incapacitatea acestuia de a mai separa nivelul aparent de cel de profunzime al lucrurilor. Asimilarea până la simbioza deplină cu aceasta face din actorii acestei scenete protagoniștii unui joc lipsit de gratuitate la care toți cei prezenți – personaje și public – participă trup și suflet. Mai mult, jocul actoricesc presupune și o pantomimă anume – „își continua mișcările, devenite mai accelerate, ale corpului, la care adăugase rotiri misterioase și puțin înspăimântătoare de pupile, lăsând să se vadă din când în când albul complet, puțin albastrui, al ochilor (...)”<sup>9</sup>, parte a unui spectacol care pare a-l viza pe narator în mod cu totul special. Devine tot mai evident faptul că percepția a tot ceea ce se întâmplă pe scena *ad-hoc* este a actorului-invitat. Căci, dincolo de aplauzele celorlalți – public (aparent) inert sau, dimpotrivă, în cunoștință de cauză, naratorul observă și reține detalii care îi permit și cititorului să deslușească, fie cât de puțin, semnificația profundă a celor descrise – „Abia acum observam că ceea ce crezusem că e fard albastru pe pleoape nu era decât un straniu reflex pe orbite al irișilor imenși și atât de intens albaștri, încât nu erai sigur dacă sunt folosiți la privit, dacă pot vedea. Există în ei o atenție atât de întoarsă spre ea însăși, o bucurie atât de fără legătură cu ceea ce era în jur, încât nu m-aș fi mirat să aflu că sunt orbi.”<sup>10</sup>

Ochiul privitorului percepe excesul drept semn al supraumanului, înțelege transfigurarea actorului-heruvim ca formă de transfer al ființei într-o identitate de împrumut, jucată, dar asimilată făpturii privitorului. Cu alte cuvinte, spectacolul se transformă, de la un anumit moment (și nivel) al intrării în alt spațiu, în trăit. Ochiul care vede și urechea care ascultă au trecut dincolo de poarta simbolică ce desparte cele două spații, iar lupta dintre Bine și Rău pentru sufletul celui mort se convertește într-un exercițiu de identitate extra-ființială – „Aveam senzația că asistasem la ceva absolut hotărâtor pentru destinul meu artistic. Mi se părea că îmi fusese oferită o lecție de teatru și o taină, iar eu nu trebuia decât să am tăria de a aștepta clipa în care voi reuși să le pătrund.”<sup>11</sup>

Problematizarea performării jocului vieții – ori de-a viața – pe scenă, asociată preparativelor pentru Marea călătorie a sufletului celui mort se asociază, într-o istorie cu multiple conotații, sacre și profane deopotrivă (mai bine zis, supraordonându-le semantic pe ambele drept componente ale unui ascuns mers al lucrurilor, diriguit de Sus) cu naratorul-actor care are o evidentă disponibilitate atât pentru suprapunerea de identități, pe care jocul actorului o presupune, cât și pentru disjungerea acestora, odată sceneta încheiată. Această scenetă se încheie cu victoria Binelui și cu retragerea, înfrânt, a Răului.

Odată piesa încheiată, protagonistul se întoarce în prezentul relatării și clarifică datele rămase neclare ale întâmplării, maestrul inițiator își intră în rol – „Mă privea cum mă apropii cu un aer părintesc și familiar, din care nu lipsea totuși o nuanță malițioasă. Sau poate mi s-a părut. Când mi s-a adresat, vocea îi era extrem de obosită și tristă, cu

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 251-252.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 253.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 255.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 256.

acea tristețe și oboseală a datoriei împlinite după care nu mai urmează nimic.”<sup>12</sup> Dincolo de acest lucru, Virgil Ostahie este și un emisar cu o misiune aparte. Aluziv, schimbul de replici deschide o nouă traiectorie semnificativă pe care componentele aventurii inițiatice se reasează cu alt scop. Tovarăș de prizonierat și de lagăr de muncă cu tatăl naratorului, Virgil Ostahie – om viu sau fantomă? – se declară incapabil să construiască, din cuvinte, o istorie despre acesta – „sunt un foarte prost povestitor”<sup>13</sup> – istorie construită, deja, la modul aluziv-simbolic, prin intermediul scenetei abia încheiate. Niciuna dintre întrebările fiului despre tatăl său nu primește răspuns explicit, iar emisarul, cu misiunea încheiată, se retrage din scenă – „ciudat mai ești, spuse bătrânul – și deodată îmi dădui seama că este neînchipuit de bătrân – reușind să silabisească numai cu greu, și lăsându-se la loc pe marginea patului. Ce rost ar avea să repet? Nici n-aș putea, de altfel. Și, fără să mai țină seama de prezența mea, se întinse la loc printre flori și închise ochii.”<sup>14</sup>

Călătoria în vestibulul lumii de dincolo s-a făcut, așadar, (și) pentru ca fiul să primească un mesaj camuflat, de departe, despre tatăl său pe care îl bănuim mort, și pentru sufletul căruia heruvimul câștigase lupta cu diavolul. În cămăruța mortuară, cortina se dăduse temporar la o parte pentru ca transcendentul să coboare în immanent și, camuflat în spectacol, să îi transmită naratorului un mesaj anume: moartea tatălui și reintrarea acestuia, prin moarte, în circuitul firesc al lucrurilor de dincolo de aparențe.

La final, naratorul află că Virgil Ostahie murise deja și ascultă, în trenul de întoarcere, istorisirea unei femei despre viața și despre moartea lui Ostahie. *Punere în abis* cu miză didactică, această reformulare profană a istoriei trăite de naratorul-actor la alt nivel de existență reprezintă o reluare – din precauție și pentru a se asigura că naratorul a înțeles bine totul (dar cine are nevoie să se asigure de acest lucru?), a faptelor, așa încât semnificațiile esențiale ale întâmplării rezonează în spiritul celui vizat cu adevărata lor relevanță – „Mai rămânea, desigur, și bănuiala că această ultimă scenă nu era nici ea decât un alt episod al serialului desfășurat în onoarea mea; un ultim episod în care mi se explica – pentru cazul că nu înțelesesem încă – didactic și copilărește, totul.”<sup>15</sup>

Spectacolul adevărat, la care naratorul a avut acces, pare să fi fost o frântură din marele mecansim universal al vieții și al morții. Moartea tatălui, așa cum ar putea să o înțeleagă, finalmente, fiul, este proiectată pe acest fundal al disputei dintre Bine și Rău, travestită, și ea, prin scriitura fantastică.

### Bibliografie

- BLANDIANA, Ana, *Cele patru anotimpuri. Proiecte de trecut*, Jurnalul național, București, 2011.
- CIOBANU, Vitalie, „*Miraculosul subversiv*” al Anei Blandiana, disponibil la adresa <http://www.contrafort.md/old/2004/122/775.html>.
- DAVID, Emilia, *Anotimpuri în proză*, disponibil la adresa <https://www.observatorcultural.ro/articol/anotimpuri-in-proza/>.
- GLODEANU, Gheorghe, *Ana Blandiana și provocările fantasticului*, disponibil la adresa <https://www.proquest.com/openview/592b47fca415cb2919d1fc4e8bb61b33/1.pdf?pq-origsite=gscholar&cbl=4939752>.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 258.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 259.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 261.