

ORIZONT

REVISTĂ A UNIUNII
SCRIITORILOR DIN
ROMÂNIA

SERIE NOUĂ, 32 PAGINI

3 DECEMBRIE 2012

NR. 12 (1563),

ANUL XXIV

1 LEU

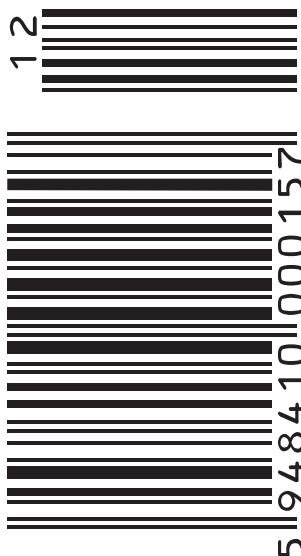
Editată în colaborare cu
Centrul pentru Dialog
Multicultural "Orizont"

12

www.revistaorizont.ro

ANDREI ȘERBAN

OBSESIA TEATRULUI 12-17



REGIZORUL E O CENUȘĂREASĂ ÎN PUȘTIU ANDREI ȘERBAN

Spectatorul ideal sunt eu, și cum nu mă adresez unei colectivități, ci individual unei singure persoane, dacă ce văd în repetiție mă interesează pe mine, sunt șanse că va interesa și pe altcineva. Asta nu înseamnă că spectatorii îmi sunt indiferenți. Dimpotrivă. Oricum, nevoia de a explica altora ce facem e deseori o afacere riscantă. Unuia care știe tot și nu se îndoiește de nimic pot să-i spun: "Dacă ai înțeles tot, înseamnă că am explicat eu prost". Nevoia de a explica blochează intuiția, care în teatru e instrumentul principal de comunicare, cel puțin în teatrul în care cred. Spectatorul ideal e cel care se lasă deschis, astfel încât să circule un anume curent de energie și o vibrație mai fină să se facă simțită, de care să beneficiem cu toții.

16-17

ANDREI ȘERBAN, TEATRUL PE CORD DESCHIS MIRELA SANDU

Andrei Șerban, artistul, este greu de prins în cuvinte. Spectacolele sale sunt atât de diferite și pot fi privite din atât de multe perspective. De cele mai multe ori, montările sale stârnesc controverse și încing spirite. Vorbește despre iubire, viață, moarte, ratare, ipocrizie, ură, lipsă de comunicare — lucruri valabile în orice vremuri. Îi place să se apropie de sufletele personajelor și să le sondeze în profunzime, să vorbească despre lucrurile care le fac fericite sau le dor cel mai tare. E ca și cum ar opera, în permanență, pe cord deschis. Poate de aceea spectacolele sale rămân atât de actuale și perfect valabile chiar și după douăzeci de ani.

12-13

open art
Timișoara Open Art City

PROIECT REALIZAT
CU SPRIJINUL PRIMĂRIEI
MUNICIPIULUI
TIMIȘOARA ȘI AL
CONSILIULUI LOCAL
TIMIȘOARA, ÎN CADRUL
CONCEPTULUI
TIMIȘOARA
OPEN ART CITY
(TIMIȘOARA - ORAȘ
DESCHIS AL ARTELOR)

PROVINCIILE ETERNE

CORNEL UNGUREANU

I. 1. A scrie și a rămâne în istorie. Era de o modestie și de un bun simț impresionant; între scriitori era ca între niște supermeni care le știau pe toate și puteau orice. Înainte de apariția cărților ei, venea la cenele scriitoricești însoțită de una sau mai multe prietene. La un moment dat, când se lansa *Correspondența lui Aurel Buteanu*, am afirmat că pictorul Anastase Demian nu știa bine românește. Publicasem scrisorile lui Demian către Aurel Buteanu, aveam manuscrisele, credeam că sunt stăpân pe situație. Demian, spuneam, făcuse școala în limba maghiară și, în românește, scria cu greșeli. Cum să nu știe bine românește, a fost la noi în casă, am stat cu el de vorbă de atâtea ori, era prieten cu bunicul, cu tata a exclamat, dintre cei așezați pe margine, doamna Stela Simon. Am stat de vorbă cu el! Bunicul, bunica. Bunica era Maria Botiș Ciobanu, publica în *Familia*, primea scrisori de la Iosif Vulcan. Ei, bunicii, care erau ai ei, dar și ai scriitorului Radu Ciobanu, erau în miezul istoriilor transilvane de la începutul secolului XX. Senatorul Teodor Botiș va fi foarte apropiat de familia Mocioni: va scrie un volum important despre această familie. Goga era aproape de ei: erau într-un dialog fericit. Pe urmă i-au apărut cărțile, una probabil și la insistențele mele. Era în ele istoria unei familii extraordinare: un Grita, străbun al doamnei Simon, fusese tribun al lui Avram Iancu. Mormântul lui există într-un sat – la Roșia Montană: acolo există documente pe care Stela Simon și Radu Ciobanu le învie în cărțile lor. Aflăm că la începutul șirului ar putea fi dogele Andreea Gritti, care poate fi văzut într-un portret de Tizian, aflat la Galeria Czernin de la Viena. Urmașii dogelui ar fi poftit aur din Apuseni și așa au ajuns acolo. Itinerariile străbunilor Gritti pot fi urmărite și în romanele lui Radu Ciobanu, *Nemuritorul albastru* și *Vămile nopții*. Dacă romanele lui Radu Ciobanu (adunate recent într-un singur volum: *Nemuritorul albastru*) sunt ample compoziții sprijinite pe un proiect romanesc, pe accentele ficționarului care vrea să înalțe un edificiu prozastic, cărțile Stelei Simon sunt retrageri strategice către cele scrise odinioară. Autoarea transcrie documentele insistând asupra surselor. Acestea sunt. Unii au trăit frumos cu sute de ani în urmă, alții și-au petrecut tinerețea în închisorile comuniste. Nimic lacrimogen în această lume a celor asasinați de o istorie nedemnă.

Povestiri din Moneasa, Galerie de portrete, Lada cu zestre a amintirilor sunt volume minuscule în care explicațiile sunt puține, omagiile către înaintași, dar și cei către care i-au furnizat informația, către cei care au îndemnat-o să așeze pe hârtie documentele, infinite. Dar nu redundante. Celălalt trebuie pus în valoare. E citat mereu aportul soțului, istoria familiei sale: Zeno Simon este un personaj principal pe multe pagini. Meritul lor mi se pare enorm, fiindcă "documentele" care au fost recuperate după 1965, pe urmă cele regăsite după 1990, se ocupă de cei de la Centru — de liderii importanți ai mutațiilor istorice. Cei care au impulsat evenimentul, constructorii care au dat densitate timpurilor, sunt abandonați. Sunt fracturi importante, nume uitate, se neglijează conexiuni obligatorii. Cărțile

Stelei Simon, frumos scrise, invită la recu-perări, la lecturi noi, la descoperirea celor uitați în Provinciile eterne. *Lada cu zestre a amintirilor* e cartea postumă a Stelei Simon. După un timp al scrisului, după câteva cărți, după buna așezare în lumea scriitorilor, trebuie să numească o continuitate: firul nu s-a rupt, ea este strănepoata, nepoata, fiica eroilor, cărturarilor, scriitorilor, oamenilor politici care au făcut istorie. Trebuie să arate că istoria lor se defășoară și prin istoria ei; trebuie să scrie: "A venit vremea sa le aștern pe hârtie. E greu. Cu ce să încep? Sunt multe amintiri și nu toate neînsemnate". Cum se așează amintirile ei? "Mintea bătrână reține cu nostalgie clipele petrecute în natură. Acestea vor ocupa un loc însemnat, poate nemeritat, în însemnările mele. Apoi vremurile, familia, durerile, bucuriile... și încă vreo câteva mărturii păstrate în arhiva familiei. Este cazul să-mi fac curaj și să pornesc la drum. Drumul amintirilor".

Farmecul cărților Stelei Simon e mereu legat de "jurnalul personal" al autoarei, mereu suprinzător prin personajele care au făcut istorie, dar și prin felul în care autoarea subliniază meritele, contribuția, aportul prietenilor, a cunoscuților, al celor din preajmă la realizarea cărții. Și ei fac parte

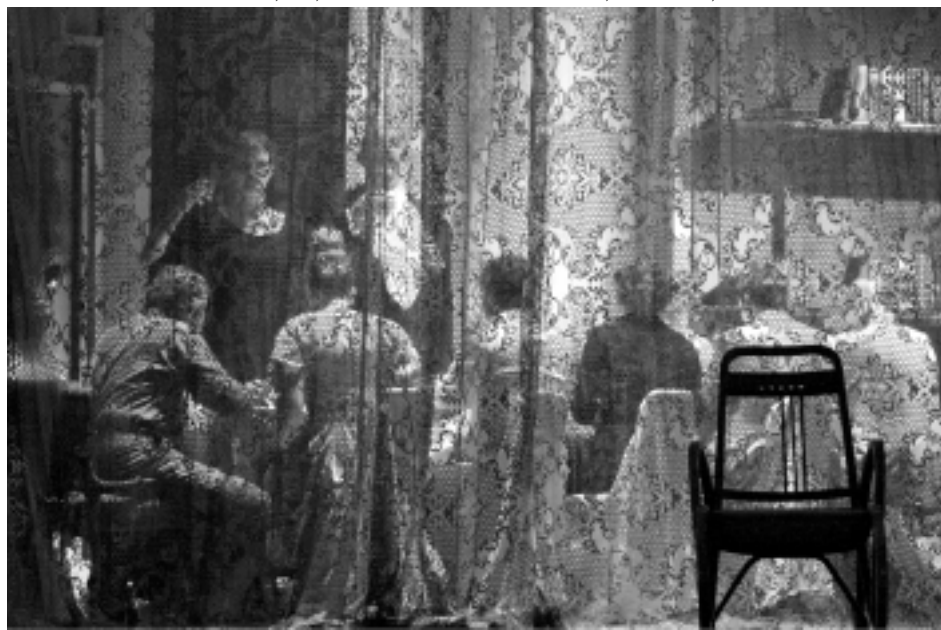
totuși repere salvatoare. Familia este, pentru ei, primul. Academicianul Zeno Simon, personalitate de seamă a vieții științifice, nu ezită să scrie ultimele pagini ale cărții postume, explicând de ce soția sa și-a întârziat atât de mult intrarea în literatură.

«A decedat de Sânta Marie Mare, 15 august 2012, la vreo două ore după ce am sosit cu mașina la Timișoara.» La punctul terminus numit Timișoara.

II. Dușan Baiski a publicat cărți de poezie, proză, de eseu, de studii privind spațiul bănățean. Inițiator și director al programului digital *Banaterra – Enciclopedia Banatului*. E un autor bilingv – scrie în limbile română și sârbă. E un foarte activ traducător. Prin alte cărți, de publicistică vie, aparține actualității: a scris despre ultimele decenii ale Iugoslaviei și ale Serbiei pagini din care nu lipsesc adevăruri esențiale, nu o dată uitate de comentatorii politici. Sau "apolitici". Monografia *Cenad*, din seria *Studii monografice*, aparține unui proiect amplu: "Este rodul mai multor ani de căutări prin arhive, prin jungla informațională numită Internet sau prin cele 45 000 de documente pe care le-am fotografiat la Inspectoratul Județean Timiș al Arhivelor Statului

pentru a le studia acasă... Majoritatea documentelor oficiale de dinaintea ori din timpul celui de al II-lea Război Mondial, ale instituțiilor Jandarmeriei, Poliției de Frontieră, Vămii, Prefecturii, Plasei Sânicolaul Mare, ale Sfatului Raional și Comitetului P.C.R. Sânicolaul Mare au avut un caracter secret și, ca atare, în funcție de gradul de confidențialitate și potrivit legislației românești în vigoare, devin publice după zeci de ani". Meritul deosebit al masivei cărți e lămurit clar în *Cuvântul înainte*:

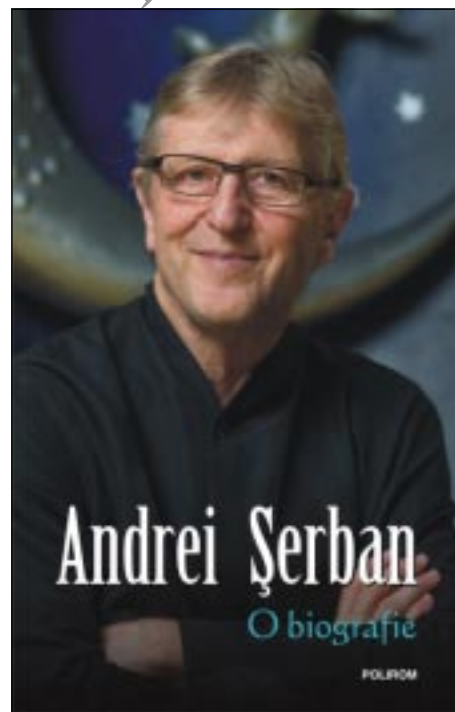
"Alte materiale din această carte sunt construite pe baza datelor din diverse studii, însă și aici am preferat să merg pe lucruri neștiute în primul rând de către români". Noutăți sunt multe, unele foarte importante. Fiecare capitol, bazat pe documente, lămurește mai bine relațiile dintre români, germani, maghiari, sârbi. N-au fost, cum cred unii, liniștite. Dintr-un amplu material întocmit în 1941 de Legiunea de Jandarmi Timiș-Torontal privitor la "Manifestări și atitudini ale Grupului Etnic german din România", Dușan Baiski decupează pagini pilduitoare chiar pentru anul 2012 al relațiilor interetnice. Aflăm că autoritățile românești sunt îngrijorate (suntem în anul 1941) fiindcă cei din Grupul Etnic German depun jurământul "exclusiv pentru Führerul Germaniei"; organizează formațiuni paramilitare cu care fac demonstrații precum cele din Reich; vor să creeze un protectorat german în Ardeal; adăpostesc legionari; sabotează interesele culturale românești; firmele comerciale sunt scrise exclusiv în germană. Îngrijorări mai sunt și cu privire la nerespectarea drapelului românesc; la propagandă politică pentru "autonomia Banatului" ș.a.m.d. Pagini numeroase, de reală noutate, sunt consacrate sârbilor: conviețuirea cu ei înainte de Tito, în vremea lui Tito și deportările în Bărăgan. Cum se oglindește Istoria României, istoria Europei în istoria satului numit Cenad? O cercetare vie, realizată sub semnul unei Enciclopedii a Banatului, în curs de elaborare. O mai bună definire a Europei Centrale poate porni și de la istoria, cultura, devenirea Cenadului.



din extraordinarele istorii. Sunt martorii, teribili martori. Moneasa e un Macondo al Stelei Simon, loc identificat topografic, istoric, prin enciclopediile necesare. Moneasa e un mic paradis, un loc al retragerilor fericite, Roșia Montană e o rană vie: acolo străbunicii ei au așezat biserici, au avut mine. Sunt întemeietori. Dacă celelalte dezastre ale înaintașilor, ale lui Grita, tribunul lui Avram Iancu, ale bunicilor, unii pierduți la Sighet, sunt în cărțile de istorie, finalul Roșiei Montane sfâșie istoria, locurile, ținutul. E prea mult. Stela Simon n-a mai avut răbdare. Rezervele de optimism secaseră. A trebuit să plece.

2. Numele esențiale. Unul dintre personajele importante ale cărților Stelei Simon este Zeno Simon, soțul. Om tradițional, Stela Simon nu a scris doar despre străbunici, bunici, rude, cunoscuți, ci și despre soțul ei; despre cei din arborele genealogic al soțului ei. În centrul lumii, în mijlocul Europei (în Europa Centrală, cum ar veni) cei doi soți definesc, mai întâi, un timp rău. Un timp rău, care poate avea

CĂRȚILE LUNII DECEMBRIE



VALENTIN CONSTANTIN
A FOST PRIMĂVARĂ

indefectibilul arțar *bloodgood*
și cele două tufe de *cornus*
(verde și roșu — *alba sibirica*)
defilau.
nu mai pun la socoteală cireșul japonez
iedera canadiană tufa de măr și
toate celelalte.
însă trebuie să știți
că la mine *hibiscus syriacus* închide
plutonul.
blue bird închide întotdeauna plutonul.
totul merge bine anul ăsta.
doar eu și camelia o să ratăm
dar deocamdată frunzele ei sunt,
cum se spune, cele mai elegante.
iar eu mă simt mai ușor decât anul trecut.
e a treia camelie care s-a dus
în cinci ani.
filozoful spune că "există o
incomensurabilitate interpretativă a valorilor."
ce aş putea să răspund? de fapt, ce vrea să spună?
că asta e jumătate grădină,
și jumătate ce

LA TOLCE VITA
STICLELE ÎNGERILOR NU
SE SPARG NICI MACAR
ÎN VISELE COPIILOR
MARGINALII LA EXPOZIȚIA TRADITIE SI
MODERNITATE A MARIEI CONSTANTINESCU
LA MUZEUL DE ARTĂ TIMIȘOARA¹
MARCEL TOLCEA

Doamna Maria Constantinescu are o relație aparte cu îngerii. E un soi de armistițiu ce devine evident în clipa în care înțelegi că sticlele ei pictate cu îngeri nu vin neapărat dintr-o stare religioasă, ci dintr-un fel de copilărie feerică, rearticulată, recompusă cu sensibilitatea unui matur. Regăsim în acest univers imaginar un fel de grație, o candoare, o uimire, o naivitate care sunt și nu sunt doar ale copiilor.

La intersecția inefabilă dintre credință și jubilație, ea recompune figuri vetero și neotestamentare care au o expresivitate aparte a atitudinii. Ce exprimă, înainte de orice, o bucurie calmă, senină. Probabil că marii mistici ai lumii au știut să fie fericiți în bucuria lăuntrică pentru că, dacă lumea a fost creată la capătul unei voințe de neînțeles a lui Dumnezeu, nu avem cum să fim triști. Mai mult, există texte ce mărturisesc o jubilație aparte în fața unui univers în care totul este numărat, măsurat, cântărit și pus într-o relație justă. Dacă veți privi cu atenție oamenii-copaci, care au un fel de relație cu cerul, o vecinătate de proximitate, veți vedea că de fapt tema acestei expoziții este bucuria de a ști că cineva în jurul nostru nevăzut, necunoscut, ne veghează. Un cineva presimțit, intuit și știut există, zboară, îi auzim din când în când fâlfâitul, nu al aripilor neapărat, ci al gândului.

Două teme mari domină expoziția sa: tema Centrului și a raportului cu stelele. De fapt, temele sunt complementare, fiindcă, în sens spiritual, drumul exterior spre Centru este călăuzit de stele. Dar stelele sunt și un fel de ursitoare, fiindcă mișcarea lumii este cea care face ca nașterea noastră să fie la un moment dat sub un semn care nu numai că ne călăuzește, ci ne și amprentează. Dacă o să avem vreodată liniștea interioară să ne scrutăm "cerul" interior și să ne căutăm urmele de matrici, de amprente, de semne stelare, chiar am putea să le găsim. Zodiacal, ele ne explică destinul. Dar Zodiacele Mariei Constantinescu nu sunt niște forme ale unei raportări la un destin orb, nu la formă grecească a tragicei necesități, ci forme ale unui "joc" pe care timpul, stelele, soarta *le-au propus* atunci când ne-am născut.

¹ Expoziția este dedicată memoriei lui Paul Barbăneagră.

CALENDARUL ANIVERSĂRILOR 2012
DECEMBRIE

- 2 decembrie 1952 s-a născut **Remus Valeriu Giorgioni**
- 2 decembrie 1972 s-a născut **Ilinca Ilian (Ilinca țăranu)**
- 5 decembrie 1973 s-a născut **Ciprian Vălcan**
- 8 decembrie 1946 s-a născut **Anton Palfi**
- 8 decembrie 1958 s-a născut **Isa Schneider**
- 10 decembrie 1952 s-a născut **Traian Pop Traian**
- 11 decembrie 1938 s-a născut **Kondrat Kristiane (Aloisia Bohn)**
- 16 decembrie 1969 s-a născut **Cristian Ghinea**
- 16 decembrie 1956 s-a născut **Călin Andrei Mihăilescu**
- 16 decembrie 1953 s-a născut **Leonard Oprea**
- 17 decembrie 1948 s-a născut **Nina Ceranu**
- 18 decembrie 1950 s-a născut **Marioara Voinovici Baba**
- 18 decembrie 1940 s-a născut **Ionel Iacob Bencei**
- 18 decembrie 1951 s-a născut **Böszörményi Zoltán**
- 22 decembrie 1952 s-a născut **Illes Mihaly**
- 25 decembrie 1940 s-a născut **Cedomir Milenovici**
- 25 decembrie 1941 s-a născut **Maria Pongrácz (Popescu)**

LITERATURA CA
TENTATIE SI PLACERE
RADU PARASCHIVESCU

Radu Paraschivescu este scriitor, traducător, jurnalist și redactor de carte la Humanitas. S-a născut în 1960, la București, și a copilărit la Lugoj. A publicat următoarele cărți: *Efemeriada* (Libra, 2000), *Balul fantomelor* (RAO, 2000) (reeditare Humanitas, 2009), *Bazar bizar* (Mașina de Scris, 2004, reeditare Humanitas, 2007), *Fanionul roșu* (Humanitas, 2005), *Ghidul nesimțitului* (Humanitas, 2006), *Fie-ne tranziția ușoară - perle românești* (Humanitas, 2006), *Mi-e rău la cap, mă doare mintea - noi perle de tranziție* (Humanitas, 2007), *Cu inima smulsă din piept* (Humanitas, 2008), *Dintre sute de clișee* (Humanitas, 2009), *Fluturele negru* (Humanitas, 2010), *Toamna decanei. Convorbiri cu Antoaneta Ralian* (Humanitas, 2011).

— **Ești un om cu mult umor, bănuiesc că nu ești supersitișos. Scriitorii superstițioși nu vorbesc despre cărțile la care lucrează de teamă să nu le... fugă muza. Știu că ai încheiat un roman. Ce subiect are? Te-ai documentat, așa cum ai făcut-o la "Fluturele negru", ori e ficțiune... pură?**

— Cunosc câțiva scriitori superstițioși de lângă care muza nu fuge pentru bunul motiv că încă n-a apucat să-i viziteze. Prin urmare, prefer să nu mă fandosesc. Pe scurt, cartea e povestea inventată a unei balade irlandeze. Balada există ca atare și a fost compusă în anii 1970, numai că eu i-am confectionat o biografie fictivă, care coboară până în Irlanda foametei din 1850. Inițial, balada trece drept cântec de revoltă socială, după care ajunge în Australia coloniilor penitenciare și devine cântec de ocnă, pentru ca în anii 1970-1980 să se întoarcă în zona britanică, unde ajunge cântec de stadion. Am făcut documentarea necesară, dar, la fel ca la *Fluturele negru*, există o bună parte de scorneală. Până la urmă, e o combinație de ficțiune și adevăr istoric. Titlul cărții: *Astăzi este mâinele de care te-ai temut ieri*. Probabil că mă voi fixa asupra celei de-a doua variante.

— **Te raportezi, în timpul scrisului, la cartea sau la cărțile tale anterioare, ori rupi legătura cu ele și cauți să te - vorbă mare! - reinventezi?**

— Cine investește prea multă energie în rebrandingul literar riscă să piardă destul de mult din detenta scrisului. Eu cel puțin asta simt. Așa că nu-mi compar cartea la care lucrez acum cu precedentele. O s-o fac oricum după apariție, oricât mi-aș impune să mă abțin. Însă câtă vreme scriu, mă țin departe de celelalte cărți – și de *Fluturele negru*, și de *Cu inima smulsă din piept*, și de restul. Cred mai degrabă în reinventarea spontană, inconștientă, decât în cea făcută cu bună știință, gospodărește. Pe lângă asta, dacă îți impui să-ți schimbi felul de-a scrie, înseamnă că nu ești mulțumit de ceea ce ai făcut până acum. Or, eu am o relație cordială cu cel care mă privește din oglindă. Cameleonismul scriiturii e valabil (și, recunosc, fascinant în destule cazuri) câtă vreme se produce firesc, fără program.

— **Dincolo de cronici, recenzii, felicitări, autografe, îți amintești care a fost "reacția" cea mai ieșită din acești... parametri a unui cititor de-al tău?**

— Să știi că n-am avut parte de reacții inedite sau excentrice din partea cititorilor. Din păcate, nu s-a îndrăgostit nimeni de mine după ce mi-a citit o carte. Slavă Domnului, nici n-am primit scrisori de amenințare. Până la urmă, cred că reacția cea mai puternică a fost a lui Gabriel Liiceanu, care, având bunătatea să vorbească la lansările mele, n-are încotro și trebuie să mă citească. Or, domnia sa încă nu și-a lichidat dilemele (ca să nu spun stuporile) legate de faptul că omul care scrie romane despre Caravaggio sau Înès de Castro e unul și același cu cel care glosează în marginea dopingului de la Jocurile Olimpice sau dezbate dacă a fost sau nu ofsaid la nu știu ce fază din Concordia Chiajna-Viitorul Constanța.

— **Merită să pierzi timpul stând pe scaun zeci și zeci de ceasuri și să scrii literatură, când viața are atâtea oferte tentante, la "prețuri" promoționale?**

— Literatura e o tentație în sine. Și o plăcere. Mă simt privilegiat scriind, iar timpul petrecut pe scaun nu exclude alte oferte. Ba chiar am perioade de înaripare retroactivă, pe care cu un an sau doi în urmă nu le credeam posibile. Încerc să descopăr acum, când am început coborârea versantului, unele lucruri pe care, din convenție sau din prejudecată, mi le-am interzis în trecut. Și mai e ceva. Aș fi caraghios dacă, după atâta vreme în care mi-am dorit să scriu și să public, aş asuma acum o postură sacrificială. E superb să poți țese povești care să ajungă sub ochii altora. Și-atunci, cum să consider scrisul o pierdere de vreme, iar din mine să fac o victimă? Dimpotrivă, sunt un răsfățat.

Interviu realizat ROBERT ȘERBAN

FOTOGRAFIA E UN MOMENT DE LINIȘTE

MIHAELA MARIN

Mihaela Marin e o prezență caldă și discretă. Vorbește cu entuziasm despre fotografie, teatru, călătorii și cu modestie despre propriile realizări. A avut, până în prezent, numeroase expoziții, a publicat albume de fotografie de teatru care pornesc de la spectacole cu subiecte puternice: **Portretul lui Dorian Gray, Hamlet Machine, Faust**. Cel mai recent album al său, **Cehov, Shakespeare, Bergman văzuți de Andrei Șerban**, cuprinde fotografii din cinci montări semnate de Andrei Șerban. Fotografiile Mihaelei Marin sunt rezultatul unei priviri ce învăluie spațiul pentru a-l putea înțelege și pentru a-l dezvălui apoi în frumusețea sau misterul lui. Uneori instantaneele se îngemănează cu pictura, trădând o privire îndrăgostită de spectacolul fotografiat.

Daniela Magiaru: Povestește-mi puțin despre formarea ta. Cum ai ajuns la fotografie?

Mihaela Marin: E o poveste mai lungă. Am absolvit Institutul Politehnic din București și am lucrat ca inginer până în 1990, când mi-am dat seama că nu-mi place ceea ce fac și am hotărât să încerc altceva. Am făcut multe lucruri, am deschis chiar și o casă de modă cu Mioara Stoienică, o prietenă care făcea design vestimentar. Într-o zi, prin 2001, uitându-mă ce frumos desenează (făcea un desen în peniță) i-am spus admirativ că e minunat să ai un talent. Fără să mă privească, m-a întrebat: "Tu de ce nu faci ceva cu talentul tău?" Văzuse câteva fotografii făcute de mine. Cuvintele ei m-au pus pe gânduri. Făceam fotografii ca toată lumea, aveam oare și talent? M-am hotărât să încerc. Am început să fac cursuri de artă vizuală, în România, iar în vara lui 2002 am plecat pentru o lună și jumătate la Paris, la centrul "Speos". Acolo mi-am dat seama ce înseamnă cu adevărat fotografia și cât de mult am de învățat. A urmat Centrul de Formație Profesională IRIS, școală recunoscută de Statul francez. La IRIS mediul era foarte eterogen: studenți de toate vârstele, de la elevi care terminaseră liceul până la oameni de vârstă a doua și a treia, care-și schimbau profesia, la fel ca și mine. A fost o școală extraordinară, în primul rând pentru că te învăța să te descurci cu ce ai. Atunci am înțeles că poți face fotografii minunate și cu un aparat de unică folosință.

D.M.: Cum ai ajuns la fotografia de teatru?

M.M.: Cu muncă și cu puțin noroc. Nu mă gândeam la început la fotografia de teatru. La Paris am cunoscut-o pe Ioana Crăciunescu, cu care am avut din primul moment o relație extraordinară. E unul dintre acei oameni pe care ai senzația că îi știi dintotdeauna. Ne-am cunoscut cu o săptămână înainte de premiera unui spectacol în care avea unul din rolurile principale și Ioana m-a întrebat dacă nu vreau să fac fotografii.

D.M.: Acesta a fost primul spectacol de teatru pe care l-ai fotografiat?

M.M.: Da, *La Rose tatouée* de Tennessee Williams – nu-l voi uita niciodată. Mi-a deschis o ușă către lumea teatrului, pe care am iubit-o, o iubesc și o voi iubi întotdeauna. O lume din care nu mi-am imaginat că voi face parte. Mi-aduc aminte cât de greu era să obții bilete la un spectacol de teatru, înainte de 1989 și cât de fericită am fost când am obținut un bilet la *Danaidele* în regia lui Silviu Purcărete.

D.M.: Care sunt oamenii care ți-au jalonat traiectoria?

M.M.: Prima a fost Mioara, cea care mi-a spus că dacă îți dorești cu adevărat ceva, nu e niciodată prea târziu, măcar poți încerca. Cea de-a doua a fost Ioana

Crăciunescu, într-un fel "nașa" mea. Au urmat Doina Levintza și Răzvan Mazilu, care m-au propus ca fotograf pentru caietul-program de la *Dorian Gray*¹. Doina văzuse book-ul meu, fotografiile de absolvire de la Paris, iar pe Răzvan îl cunoscusem întâmplător, făcând o serie de fotografii pentru revista "Tabu". Ei au fost oamenii care mi-au arătat drumul și m-au ajutat să mă decid. Cred însă că destinul meu s-a schimbat odată cu apariția primului meu album, *Dorian Gray*².

D.M.: Când vezi un spectacol, ce așteptări ai, ca spectator și ca fotograf? Mai faci distincția între cele două ipostaze?

M.M.: Cred că nu. Mi-e greu să merg la teatru fără aparatul de fotografiat. Sunt spectacole pe care le fotografiez la prima vedere și nu mă deranjează să le văd numai prin aparat. Ce-mi doresc e ca pentru câteva ore să trăiesc într-o altă viață și să uit de timp.

D.M.: Cred că în conștiința generală a face fotografie înseamnă a lua un imprimeu, dar fotografiile tale exprimă stări, nu arată persoane, nu prezintă un decor, ci pot fi citite...

M.M.: Da, am și fotografii care sunt mai descriptive și care nu sunt chiar pe gustul meu. Mă străduiesc să le fac pentru că trebuie să respect niște rigori. De exemplu, în caietele-program trebuie să fie prezenți toți actorii și să se vadă decorul.

La un moment dat în școală am avut o temă de arhitectură (școala pregătea fotografi care să poată aborda orice domeniu). Mi-am făcut cu greu tema, pentru că nu-mi plăcea și, bineînțeles, rezultatul nu a fost grozav. Am fost întrebată ce s-a întâmplat și am adus tot felul de argumente. Primul lucru pe care-l învățăm un fotograf e că trebuie să se descurce în orice situație. Nu poți scrie sub fotografie că nu ți-a ieșit prea bine pentru că n-ai avut un unghi bun. "Trebuia să mergi în blocul de vizavi, să suni la cei care locuiesc acolo să-i convingi să te lase să faci fotografia de la etajul cinci". Cu această ocazie mi-am dat seama că nu-mi prea place să fotografiez clădiri. Dacă nu am un personaj, un suflet, subiectul nu mă atrage.

D.M.: Ceea ce oferi tu e departe de obiectivitate, e o privire subiectivă asupra spectacolului...

M.M.: Da, sunt convinsă că e o privire subiectivă. Doi oameni nu văd o imagine în același fel. Cineva poate vedea un anumit detaliu, altcineva un altul. Îmi doresc ca fotografiile mele să redea atmosfera spectacolului și ceea simt în acele momente. Cred că trebuie să fii pe aceeași lungime de undă cu regizorul și cu întreaga echipă (scenografi, actori). E o întâlnire complexă. O întâlnire între creatori cu personalități diferite.

D.M.: De aici legătura detaliului cu totul?



M.M.: Da, sunt lucruri pe care oamenii nu le văd în spectacole și care pentru mine devin foarte importante. Mi se întâmplă să fiu întrebată unde am văzut un anumit detaliu. Chiar dacă privitorul nu-l realizează, subconștientul îl va percepe. Și tocmai asta e frumos. Fotografia e un moment de liniște, un stop-cadru care te lasă să vezi mai mult. Un spectacol văzut de mai multe ori e de fiecare dată altfel. La primele trei albume am văzut spectacolele de mai multe ori și de fiecare dată am descoperit lucruri pe care nu le văzusem până atunci. De asta, la întrebarea "nu te plictisești revăzând?" răspunsul meu e, nu, din contră, îmi place. Îmi place să văd cum crește în timp.

D.M.: Ține asta și de o căutare?

M.M.: Da, așa îmi place să fac fotografiile, văzând și revăzând.

D.M.: Ce-l face pe un fotograf bun? / Care e linia de demarcație între fotograf și artist?

M.M.: Cartier-Bresson, întrebat cum reușește să facă fotografii atât de frumoase, a răspuns cu modestie că are norocul să fie în locul potrivit, la momentul potrivit. Nu este vorba numai de noroc, sunt multe lucruri care se întâmplă în fiecare moment în jurul nostru, trebuie însă să le vezi, să te intereseze, și să ai capacitatea să surprinzi în imagine nu doar forma, ci și emoția. Arta înseamnă emoție.

D.M.: Vorbește-mi puțin despre expozițiile tale.

M.M.: În afară de prima expoziție "Priviri indirecte", care pomea de la lucrarea mea de diplomă și avea o temă mai specială, la care încă mă gândesc să revin pe viitor, toate celelalte, chiar și cea mai recentă, *Să dăm timpului timp*, au fost legate de teatru.

Asta nu înseamnă că iubesc numai fotografia de teatru. Mi-ar fi plăcut foarte mult să fac și reportaj. M-aș fi dus inclusiv ca reporter de război! Am câțiva fotografi de suflet pe care îi admir foarte mult, precum Robert Capa, Don McCullin, Steve McCurry. Îmi spun mereu că mă voi ocupa și de fotografiile din afara teatrului, dar, în ultima vreme, timpul a fost extrem de scurt și teatrul extrem de acaparator.

D.M.: Spectacolele sunt fotogenice? Există spectacole care sunt mai fotogenice decât altele?

M.M.: Există spectacole care sunt extraordinare din punct de vedere vizual, și există spectacole pentru care ar fi greu să faci un album de fotografie. Asta nu înseamnă că nu sunt la fel de bune, doar că pentru mine sunt mai puțin seducătoare. Cu toate astea, am câteva fotografii foarte dragi de la spectacole de acest tip, cu portrete de actori foarte expresivi.

D.M.: După un spectacol, târziu în noapte, pentru tine începe un alt tip de muncă, cea de prelucrare și de selecție. Știu că doare foarte tare să renunți la o fotografie sau la alta. E similar acest procesul cu raportul dintre repetiție și spectacol?

M.M.: Nu, e puțin diferit. Repetiția e o "căutare". Pentru mine, alesul fotografiilor înseamnă culesul roadelor. Mi-e mai greu să fac alegerea imediat după spectacol, sunt mult prea implicată și risc să nu fiu obiectivă. Dacă am posibilitatea, las să treacă o noapte. A doua zi totul se limpezește. Se întâmplă, câteodată, să oscilez între două fotografii, și atunci am nevoie de o părere din afară.

D.M.: De foarte multe ori, privindu-ți fotografiile, am avut senzația că sunt într-o galerie de pictură impresionistă. Multe

dintre fotografiile tale au această asemănare cu pictura.

M.M.: Impresioniștii sunt preferații mei. Probabil că-mi și caut astfel de momente în spectacole. Nu e întâmplător. De altfel, chiar mă gândesc la o serie care să plece de la dans, de la balerinele lui Degas.

D.M.: Cum s-au născut ideile pentru albumele tale și care a fost munca din spatele lor?

M.M.: Primul a fost cel mai ușor. Când nu știi ce probleme pot apărea, pleci la drum cu entuziasm și ți se pare totul foarte simplu. În plus, există, cred, și un noroc al începătorului, pentru că am avut șansa să îl descopăr pe Fabrice Lehoux. Pe vremea aceea făcea paginația pentru revista "Tabu". Terminasem de realizat fotografiile caietului-program pentru *Dorian Gray*, dar continuam să fac fotografii. Mă îndrăgostisem de spectacol. Dragoș Galgoțiu era încântat, și a ținut să fie organizată o expoziție în ziua premierei. Atunci a apărut prima dată ideea unui album. Nu știam să paginez, nu știam nici să lucrez în programele cu care se face paginația. L-am întâlnit însă pe Fabrice, care a acceptat imediat să lucrăm împreună. Apoi ni s-a alăturat Florin Iaru, care m-a ajutat la prelucrarea imaginilor pentru tipar, o muncă foarte migăloasă și foarte importantă. Dacă fotografiile nu sunt bine pregătite pentru tipar, albumul poate fi compromis. Niciodată o fotografie tipărită nu poate fi la fel ca una redată printr-un procedeu fotografic, culorile se denaturează. Din păcate nu s-a inventat încă tipografia ideală....

A durat mai mult până am ales fotografiile care au intrat în album. Eu făceam selecția mea, Fabrice pe a lui și le suprapuneam. Lucrurile au mers foarte bine. La tipografie am stat trei zile și trei nopți, pentru că tipografia lucra în trei schimburi și trebuia să dăm "bun de tipar" pe fiecare pagină. Dormeam cu schimbul, câte 4 ore. Al doilea album n-a mai fost chiar atât de simplu. Deja ștacheta era destul de sus. Au fost oarecari probleme și cu alegerea fotografiilor și am avut tot felul de poticneli. A durat foarte mult, cam jumătate de an. În ziua în care m-am întors de la tipografie cu *Hamlet Machine*³ și eram fericită că aveam primul exemplar în mână, am primit un telefon. Se discuta de ceva vreme despre un album *Faust*, la Sibiu, dar nu aveam încă date foarte concrete. Aveam deja fotografii făcute, dar nu știam dacă se va face sau nu albumul. Am primit, așadar, un telefon prin care mi s-au cerut datele necesare întocmirii contractului pentru album. Era 23 februarie și pe 1 iunie era deja planificată lansarea albumului. Nu mai erau decât trei luni. Brusc, euforia mi-a dispărut, m-am așezat, am deschis calculatorul și am început paginația pentru *Faust*⁴. Iarăși am avut noroc, totul a mers strună și, într-adevăr, pe 1 iunie se lansa albumul în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu.

Fiecare carte e ca un copil; o naștere e mai ușoară, alta e mai grea, unii vor să vină mai repede, alții se încăpățânează, îți dau mai mult de furcă, dar asta nu înseamnă că nu îi iubești pe toți.

D.M.: Și cel mai recent dintre copii?

M.M.: Albumul *Cehov, Shakespeare, Bergman văzuți de Andrei Șerban*⁵ s-a născut la nouă luni de când s-a discutat prima dată despre el, la întâlnirea cu Mircea Mihăieș și Andrei Șerban, în FNT 2011. Am început să lucrez la paginație în ianuarie, iar albumul

a fost gata în august. A fost un volum de muncă mult mai mare decât la cele precedente, pentru că e vorba de cinci spectacole. Andrei Șerban a fost foarte prezent în procesul de selecție. Cu ceilalți regizori am lucrat puțin altfel. Bineînțeles că le-am cerut părerea, dar nu s-au implicat direct în discursul albumului. De data asta, am comentat împreună fiecare pagină. A fost o cu totul și cu totul altă abordare. Pe mine m-a ajutat pentru că am învățat multe lucruri de la Andrei și i-am înțeles punctul de vedere. Își dorea altceva. Dacă primele trei sunt albume de fotografie de Mihaela Marin, aici e vorba de un album Andrei Șerban, cu fotografii de Mihaela Marin.

D.M.: Apropo de puncte de vedere, când mergi la spectacol de ce parte a baricadei te situezi? Pentru că privirea ta nu e nici cea a regizorului, dar nici cea a spectatorului.

M.M.: Așa e, de multe ori am o altă perspectiva decât cea a regizorului. În general, spectacolele care se joacă pe scenă sunt gândite din axul scenei. Dar lucruri interesante se întâmplă de jur împrejur. Țin minte o discuție pe care am avut-o la început, când nu ne cunoșteam prea bine, cu Dragoș Galgoțiu. Mi-a spus să stau la mijloc și să iau cadre pe centrul sălii. A început repetiția generală și, la un moment dat, am simțit că se întâmpla ceva interesant în altă parte, așa că am mers în loja din lateral și am făcut fotografii de acolo. La final, nici n-a apucat să le spună nimic actorilor, a venit direct la mine și "m-a certat", reamintindu-mi că îmi spusese să am în vedere centrul scenei. E adevărat că nu văzuse încă nicio fotografie făcută de mine. Am fost amărâtă, dar a doua zi am revenit cu fotografiile pe care le făcusem. După ce le-a văzut mi-a spus: "Bine, de-acum poți să faci ce vrei tu".

D.M.: Care ar fi tipul de spectator pe care îl dorești pentru expozițiile tale?

M.M.: Aș fi foarte fericită dacă aș reuși să conving și oamenii care n-au nicio legătură cu arta să vină la teatru, la expoziții. Nu trebuie să fii un cunoscător. Frumosul ajută, schimbă și oamenii trebuie să fie deschiși la asta. Am un prieten care spune că o fotografie bună trebuie să fie "un pic extraordinară". Adică să te facă să visezi,



să te scoată din cotidian, din problemele tale, exact ca un spectacol de teatru sau ca o pictură frumoasă. E un moment de fericire. Poți fi fericit, chiar dacă nu înțelegi de ce îți place. Nu sunt foarte multe momentele de bucurie în viață. Trebuie să le cauți. Iar eu sunt convinsă că sunt oameni care nu s-au gândit niciodată că ar putea intra într-o sală de expoziție. Dacă reușești să îi convingi să intre, i-ai câștigat, le atragi atenția, îi reții pentru câteva momente și le poți schimba puțin viața. Sau poate sunt eu visătoare. Eu tot mai cred că lumea poate fi mai bună. Teatrul nu are cum să moară, nici fotografia. Poate publicul se mai restrânge, dar uitându-mă câți tineri vin la teatru, nu cred că se va întâmpla prea curând.

D.M.: Fotografia de film e mult diferită?

M.M.: La film, secvențele se repetă, se trag mai multe duble. În plus, ca fotografie de film, poți avea un stop-cadru. Pentru mine e mult mai interesant ce se petrece în jurul platoului de filmare, cu regizorii, cu actorii,

cu întreaga echipă. Atunci când se face filmul, nici nu-ți dai seama despre ce e vorba; dacă nu citești scenariul, nici nu știi povestea propriu-zisă. Iar mie îmi plac poveștile.

D.M.: Apropo de povești. Știi că ești pasionată de călătorii...

M.M.: Și călătoriile sunt niște povești. Sunt aventuri. E imposibil să nu ți se întâmple ceva, într-o călătorie, să nu ai parte de o mică poveste. Țin minte, de exemplu, că la un moment dat am plecat cu Ioana Crăciunescu, cu o mașină, în nordul Franței și am ajuns, din întâmplare, într-un sat. Am oprit, pentru că amândouă văzusem în același timp un lucru neobișnuit. O curte decorată cu păpuși de statură umană în diferite ipostaze: o scenă de nuntă, o alta cu o lucrătoare la o mașină de cusut, un coșar care se urca pe casă – erau, pur și simplu, povești. Am avut norocul să o cunoaștem pe creatoare. Nu se considera artistă, nu lucra în domeniul artelor, făcuse totul... "ca să fie frumos". Mai sunt și poveștile pe care le afli stând de vorbă cu oamenii. Îmi place să fac portrete. Când faci un portret, chipul îți spune o poveste. Poți să citești mai departe de imagine. Cineva îmi spunea la un moment dat că ar trebui să scriu o carte despre viața mea, dar dacă stai să te gândești, fiecare om ar putea să scrie o carte cu propria poveste, care este unică și adevărată. Cunoscut mulți oameni cu destine speciale care merită să fie împărtășite. Cred că de asta fac fotografie, din dorința de a arăta, de a împărtăși ceva.

1 *Portretul lui Dorian Gray* după Oscar Wilde, regia Dragoș Galgoțiu, Teatrul Odeon București

2 Mihaela Marin, *Portretul lui Dorian Gray*, Tipografia Arta Grafica, 2005

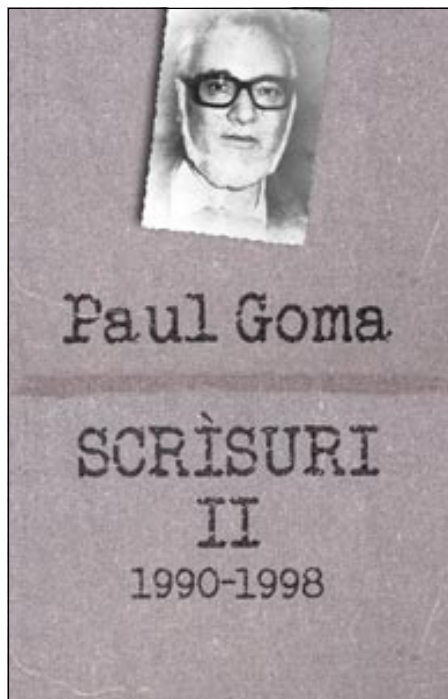
3 Mihaela Marin, *Hamlet Machine*, Ed. Nemira, 2008

4 Mihaela Marin, *Faust*, Ed. Nemira, 2008

5 Mihaela Marin, *Cehov, Shakespeare, Bergman văzuți de Andrei Șerban*, Ed. ICR, 2012

Interviu realizat de
DANIELA MAGIARU

NOU la CURTEA VECHE



KITSCHUL, ETERNITATEA PLUS O ZI

ELENA CRAȘOVAN

Nu știu dacă Editura Humanitas a urmărit, pe lângă recuperarea unui valoros eseu, și reamintirea "efectelor secundare" pe care le-a avut, la apariția din iarna lui 1988, cartea lui Ștefan Cazimir. Cert este că atunci demersul critic sugera și o lectură subversivă ce a sporit numărul de comentarii (inclusiv la "Europa liberă"), oferind volumului și autorului o publicitate neanticipată și, poate, nedorită. Astăzi, "după 24 de ani", textul pare să-și fi pierdut această dimensiune, greu de recuperat altfel decât la nivelul istoriei literare. Însă, chiar dacă scapă acestei contextualizări retroactive, eseuul continuă să fie incitant la lectură, iar explicația ne este oferită în citatul de pe coperta a IV-a: "Caragiale evadează mereu din formulele în care încercăm a-l prinde, pe când noi nu izbutim a evada din formula în care ne-a prins Caragiale". Suntem de acord, vrând-nevrând, că I.L. Caragiale e uimitor (și umilitor, pentru noi) de "actual", dar care este substanța acestei afirmații critice devenite loc comun?

Cazimir a oferit exemple exclusiv de la sfârșitul secolului al XIX-lea, însă ele au fost "corect" receptate, și aluziv, ca argumente pentru kitschul din timpul regimului Ceaușescu. La fel astăzi, din moment ce cartea este promovată prin intermediul aceluiași citat, suntem invitați să recitim Caragiale (și *Caragiale față cu kitschul*) tot prin lentila actualității/actualizării formulei.

Totuși, cronică la cartea lui Ștefan Cazimir, din "România literară" (nr. 44), avertizează asupra acestui gen de interpretare ca fiind o chestiune mai degrabă mondenă, care are prea puțin de-a face cu dimensiunea estetică a literaturii și mai mult cu abordarea jurnalistic-cliseizantă de tipul "trăim vremuri caragialești". Contrariant la prima vedere, îndemnul de-a abandona "lectura la zi" e, în fond, pertinent: poate pentru că este atât de transparent sugerată de text, o abordare atât de înbiator-facilă, reflexă aproape (deci... kitsch!) la cartea lui Cazimir, poate de aceea ar trebui să fim circumspecți față de lectura comodă, în cheia "actualității", a eseuului *I.L. Caragiale față cu kitschul*.

Recunosc că nu mă gândisem la toate aceste contraargumente înainte de a citi recenzia lui Cosmin Ciotloș și prima reacție a fost de înclaudată rezistență. Însă, odată acceptată sugestia de a lectura eseuul "în litera lui" ar trebui să vedem dacă, în pofida acuzatei mondenități, interpretarea "actualizantă" valorifică ideile din eseuul lui Cazimir sau e doar reduționist simplificatoare. Problema pe care recenzentul o eludează este că interpretarea de acest gen nu ține doar de o anumită conjunctură politică – citirea în dublu registru a lui Caragiale și a textelor despre el în anii '80 – sau de o anumită inerție a receptării de azi, ci este o lectură la care invită chiar Ștefan Cazimir.

Lecturile "oblice", subversive, din 1988-89, practicate de critici de valoare precum Gheorghe Grigurcu și Gelu Ionescu, au fost doar răspunsul natural la remarci aluzive (motto-ul, trimiterile la emisiunile radio ale epocii). Mai mult, în capitolul final Ștefan Cazimir formulează ceva ca o previziune despre soarta kitschului: despărțindu-se de pozițiile bibliografiei critice pe care își construiește argumentația, profesorul bucureștean susține că fenomenul kitsch nu se supune legii entropiei, că, așa cum universul a evoluat spre ordine și organizare, la fel și în sfera culturii, cantitatea de kitsch tinde să scadă, ascultând mai degrabă de legile ectropiei. Și eseuul se încheie în această notă optimistă, anunțând o dezvoltare ulterioară, care se lasă încă așteptată. Date fiind deci aceste sugestii "interne", a eluda eterna

problemă a "actualității lui Caragiale" ar fi împotriva spiritului cărții și a autorului ei.

În fond, finalul sugerează mai degrabă o deschidere polemică, întrucât creează o contradicție în chiar nucleul cărții: dacă formele estetice și receptarea "evoluează" neentropic, tinzând spre anularea kitschului, cum se explică faptul că exemplele selectate din "belle époque" spuneau atât de multe, atât de ușor, cititorului de la sfârșitul anilor 1980, despre kitschul epocii comuniste și cum ne putem resemna că nici azi, "după un veac de (la) Caragiale", fenomenul kitsch nu pare să se fi perimat, ba, dimpotrivă, mostrele selectate de critic par benigne pe lângă amploarea actuală a fenomenului? Cred că ipoteza "diminuării kitsch-ului" e o falsă concluzie a eseuului lui Cazimir, care contrazice demonstrația, exemplele și chiar teza centrală a actualității lui Caragiale.

"Miticismul e facilitatea conștientă de sine și ridicată la rangul de stil", notează, într-o memorabilă formulare, eseistul. Caragiale a utilizat un impresionant material în *Momente*, Cazimir găsește exemple la zi în emisiunile radio din 1988, iar acum, "la centenar", tonul îl dă kitschul materializat în comentarii "deștepte", obligatoriu amuzante, în admirația audienței în creștere. De aceea nu împărtășesc previziunile optimiste ale profesorului: nu cred într-un "progres" care să elimine kitschul; mi se pare că el crește exponențial și devorator. Paradoxala obsesie a diferențierii-uniformizării și toate celelalte simptome ale comportamentului kitsch sunt cu atât mai aberant proliferante cu cât ar părea că avem la îndemână mai multe metode de a-l evita. Dacă analizăm raporturile autentice, autonomie – versus *capriț* și *pamplazir*, sau receptarea artei moderne vs. "arta populară", primatul obiect estetic vs. *gadget*, vom constata (previzibil) că prioritățile nu s-au schimbat față de acum un secol.

"Astăzi știm – scria Cazimir în 1988 – că, în toate artele, kitschul se întemeiază pe stereotipie, facilitate și epigonism, pe flatarea obișnuinței și pe repudierea efortului, pe triumful convenției și pe demisia simțului critic." Dar ce mai "știm" azi, în 2012, după ce vom fi asimilat experiența postmoder-

nismului?! Câte dintre avertismentele de acum un secol sau de-acum 24 ani sunt încă valide? Cum s-ar rescrie aceste sentințe în limbajul unei critici "antielitiste", politic-corecte? La aceste inevitabile recontextualizări se adaugă și avertismentul criticului despre dubla natură a fiecăruia: în fiecare om, în fiecare artist e și un om kitsch, argument cu care Cazimir îl "scuză" pe Caragiale pentru unele aspecte kitsch ale operei și biografiei sale. S-ar părea că până și I. L. C. cade în capcana pe care o deconspiră.

Desigur, putem juxtapune acestei opinii versiunea critică a lui Florin Manolescu: trimițând la aceleași aparente "eșecuri" literare, acesta le găsește justificări mai atrăgătoare, curat postmoderne, sau, altfel spus, reușește să valorifice în manieră postmodernă derapajele kitsch din opera dramaturgului. (Aș îndrăzni să afirm că și Ștefan Cazimir alunecă în același "păcat": finalul circular era, chiar și pentru 1988, un truc prea uzat; dar dacă în acel moment istoric expresii obscure-premonitii precum "când va sosi timpul scrierii ei" sau "afară se întunecase" aveau greutate simbolic-aluzivă, la reeditare ele riscă să "dateze" textul, accentuând mai degrabă latura "documentară" a eseuului. Chiar dacă autorul încearcă să conserve ceva din aura din 1988 a cărții, așa cum argumentează în post-scriptum, efectul întârziere, iar expresia fără acoperire riscă să cadă în manieră).

Un alt atu evident la apariția cărții, care se păstrează și la reeditare, este teza lui Cazimir despre "omul kitsch" ca prototip al artei lui Caragiale, poziție construită și ca o antiteză pertinentă la direcția critică centrală în anii '80: accentului pus pe un Caragiale al extremelor ("Simt enorm și văz monstruos"), pe un teatru absurd, anticipând textele urmuziene sau pe Ionesco, Cazimir îi ripostează cu argumente despre caracterul comun, mediocrul al personajelor și situațiilor. Toate reperele bibliografice invocate mizează pe definirea kitschului ca evitare a excesului, ca suficiență și comoditate. În aceasta stă și marele merit al criticului: de a oferi un sinonim surprinzător pentru intraductibilul cuvânt german: *moftul*, în uluitoarea diversitate în care apare în opera lui I.L.C.,



ȘTEFAN CAZIMIR
I.L. Caragiale față cu kitschul
Editura Humanitas, 2012 (ediția a II-a)

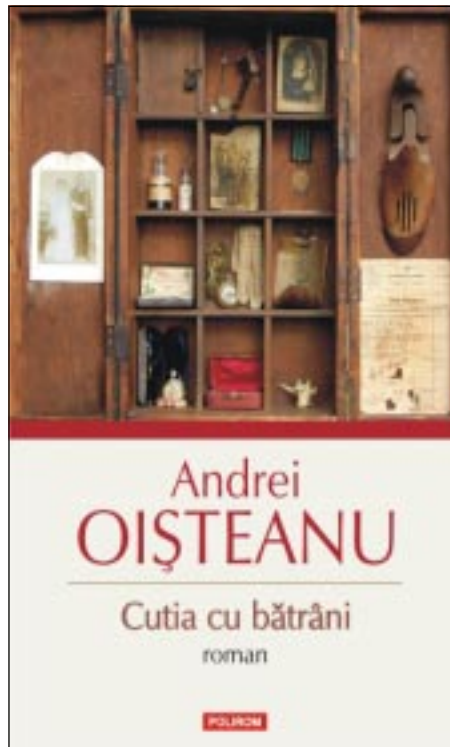
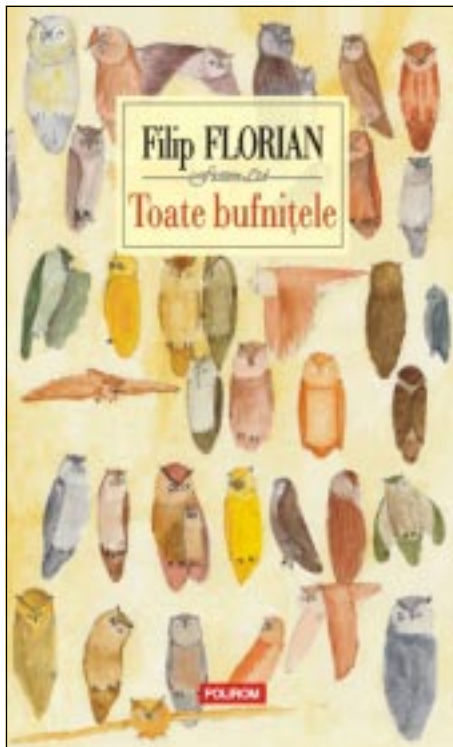
este un cuvânt autohton care însoțește *avant la lettre*, conceptul ce nu apăruse încă.

Valoarea eseuului o conferă și surprinderea unei simptomatologii culese din "mahalaua sufletească" și utilizate literar în teatru și în *Momente*. Deși pare o "simplă" ilustrare, demersul lui Cazimir analizează cu finețe paradoxul întâlnirii (și anulării) extremelor în orice fenomen kitsch (ambiental, comportamental, artistic): tendința spre uniformizare și, simultan, dorința de a se diferenția cu orice preț, imitația servilă și pretenția de autenticitate (purismul care degenerază în kitsch prin anacronism și butaforie). La fel de subtile sunt observațiile prin care Cazimir schițează o "teorie a lecturii" în piesele analizate, în funcție de ce (și cum) citesc eroii lui Caragiale, concluzionând că literatura kitsch presupune un set de stimuli deja verificați, la care se așteaptă efecte de lectură previzibile (încă o sursă a mediocrității personajelor caragialiene).

La o inevitabilă lectură actuală invită și capitolul despre "obligativitatea punctului de vedere": sunt multe *Momente* în care solicitarea imperativă a părerii "amicilor", sau apetitul teoretizant, în spirit "enciclopedic", proliferază monstruos într-o "mare trănăneală" (din nou benignă ca amploare și audiență în raport cu fenomenul forumurilor sau cu maratonul de diletantism televizat pe care îl reprezintă talk-show-ul "politic").

Un valoros capitol este cel care repertoriează omisiunile a ce nu a mai "încăput" în eseu: este rezumat, într-un compendiu de situații kitsch din opera lui I.L.C., ca niște *Telegrame* critice, un dialog inteligent cu textele analizate. Criticul reușește, într-un spațiu restrâns și cu mijloacele aparent modeste ale eseuului, să ofere o privire proaspătă asupra textelor lui Caragiale, și o definiție multifacetată a kitschului (omul/ arta/ comportamentul/ receptarea kitsch), să ofere mostre – multe surprinzătoare – atât pentru kitschul înalt, cât și pentru cel "umil", și, deși ancorat prin exemple în realitatea secolului al XIX-lea, să permită simultan aluzii la kitschul susținut de regimul comunist și generoase deschideri spre realitatea lui 2012, confirmând astfel actualitatea operei lui Caragiale, și, implicit, a interpretării lui Ștefan Cazimir.

NOU la POLIROM



PISTOALE ȘI LICURICI

ALEXANDRU BUDAC

A doua scrisoare pierdută sau Trenul togolez nu oprește la Paris (Editura Palimpsest, 2012) este teatru gândit special pentru anul Caragiale. Cel puțin așa cred. Eugen Șerbănescu omagiază maestrul continuându-i piesa. Nu citesc des dramaturgie românească recentă, însă atunci când o fac am senzația că timpul a stat în loc. În poezie, proză, dar și în scenaristică, descopăr mereu câte ceva remarcabil. În teatru găsesc aceleași fumuri obosite și o sărăcie imaginativă de speriat. Iar în rarele momente când sunt spectator (mi-am pierdut obiceiul, deși cu ani în urmă bifam obsesiv reprezentațiile din oraș), regret nespus că m-am încumetat. Mi s-a întâmplat să ies din sală înainte de finalul primului act. Dacă intuiția mea e corectă, și anume că mulți dintre regizori se aruncă în montările lor într-o concurență pe cât de aberantă, pe atât de fatală, cu filmul, atunci suferința noastră nu va dura mult. Ori poate excesul de zgomot și efecte vizuale au doar menirea să camufleze lipsa creativității. Păcat de actori.

A doua scrisoare pierdută începe unde se încheie prima. În salonul casei Trahanache, Zoe și Fănică zburdă fericiți c-au scăpat basma curată. De afară se aud toasturile închinat lui Dandanache. Printre petrecăreți își face apariția Nelli Rosetti, nepoata ministrului de Interne C. A. Rosetti. Un soi de *party crusher*. Nimeni n-o cunoaște, nimeni nu înțelege ce vrea. I se plânge Zoei că Tipătescu o înșală cu alta. A văzut ea cum scria scrisorică de amor (știm noi care). Gelozie. Se caută pistol. Conu' Zaharia tocmai își atenționase consoarta că apropierea ei necuviincioasă de prefect stârnește bârfele urbei. Aflăm identitatea cetățeanului turmentat. Îl cheamă Tache (nu Take) Ionescu, și are lanternă ("licurici" – mic, decamdată) în buzunar. I se propune funcția de primar. Farfuridi strigă de trei ori "trădare". Gata actul întâi.

În actul al doilea vedem cafeneaua "La trei amanți cocoșați". Trahanache citește *Claponul înfuriat*, noua gazetă a lui Nae Cațavencu. Aluzii tabloide la fidelitatea coanei Joița. Flashback 1: Fănică se disculpă și invocă o mașinațiune. Zoe ține pistolul îndreptat spre el. Ultimatum – în douăsprezece ore să părăsească orașul. Așadar, atunci când Tipătescu ajunge la cafenea și-i spune lui Conu' Zaharia că domn' Nae i-a furat polița plastografiată în timp ce formau "trenulețul congolez" la petrecere, înțelegem imediat de ce el și Pristanda o caută furibunzi pe Nelli Rosetti. Intră-n scenă Von Gegenstrauben (profanii pronunță "Gheghe Ștrumfu"), inginer german, și Tache Ionescu, primarul ales. Discuții româno-germane privitoare la iluminatul stradal cu felinare electrice ("licuricii" mari).

Actul al treilea o demască pe Nelli drept impoștoare și agent provocator plătit de Tache Ionescu. Fostul cetățean turmentat râde malefic în barbișon și o calmează pe Zoe propunându-i să intre în deputăție.

Flashback 2: o *femme fatale*, ținută integral neagră, pătrunde în biroul lui Agamiță Dandanache și, după un *goodbye* cam *long* pentru o asasină, îl împușcă. Adio, neicusorule! Tot mâna lui Tache. Nefericitul eveniment grăbește campania electorală. Printr-un artificiu scenografic, Trahanache pleacă din mijlocul alegătorilor scandalagii și, surprinzându-i în budoar pe Zoe și pe Fănică, scoate pistolul. În actul al patrulea, Tipătescu, paraplegic, stă-n scaun de invalid, iar Cațavencu îi face declarații pătimașe Joițichii, spunându-i că n-a furat scrisoarea, ci a primit-o de la cetățeanul turmentat. Licuricii luminează feeric aleile, în vreme ce eminența cenușie, însoțită de deputata Zoe, zboară la Paris. Tablou. Se stinge încet lumina. Știm numele real al cetățeanului-turmentat-Tache-Ionescu. Îl cheamă Iancu. Deține berărie.

I.L. se strecoară incognito printre propriile personaje, trage toate sforile auctoriale posibile și, îndrăgostit, o răpește pe Zoe. Ideea în sine nu-i rea deloc, însă Eugen Șerbănescu nu știe să profite de moștenirea caragialească. Scrii după Luigi Pirandello, deci trebuie să fii atent la finețuri, să exploatezi, îndemânatic ca un genist, complexul "dramaturg – precursor – personaj – rol." Nu poți lua pur și simplu personajele altuia și să nu le faci nimic. *A doua scrisoare pierdută* trădează în primul rând o stupefiantă incertitudine. Șerbănescu nu are capacitatea de a reproduce limbajul epocii, așa că-i pune pe Trahanache & comp. să citeze din original expresii și ticuri verbale. Le-am auzit până la sațietate. Delimitează chiar și prin folosirea ghilimelelor. Nenumărate ghilimele.

În schimb, dacă nu-l pastișează excesiv pe Caragiale, personajele se exprimă în limbajul curent, uneori televizistic de-a dreptul, cu câte un arhaism stingher ici-colo. Când Tom Stoppard, bunăoară, fură personajele lui Shakespeare în *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, ele rămân shakespeariene în măsura în care dramaturgul britanic ne convinge de felul cum îl înțelege pe străbunicul Will, dar sunt totodată personajele lui Stoppard, întrucât ni se adresează din alt univers dramatic și oferă o perspectivă inedită asupra lui Hamlet.

Aș vrea să văd un actor descureându-se prin dizarmonia vocală și cu ghilimelele din *A doua scrisoare*. Iată o Zoe furioasă pe un Tipătescu foarte șters:

"Ajunge, Fănică! ți-ai trăit traiul, ți-ai mâncat mălaiul. Uite ce: nu e cazul să te omucid acu', în timpul întrunirii. Face impresie proastă. Dar până mâine noapte, la orele 12 trecute fix, să dispari din acest oraș. Pur și simplu pleci și nu mai vii. Puțin mă importă scandalul de pe urma ta etcetera. Va fi și va trece. Dar tu nu vei mai fi. Nici în ochii, nici în viața mea. Ai înțeles, cocoșelule de... munte?" Adăugați amenințarea aceasta la nemuritoare constatare "Un fleac. M-au ciuruit." și n-o să mai știți la ce spectacol ați intrat. O fi bărbat Zoe,

da' nici chiar așa.

Eugen Șerbănescu încearcă de câteva ori să ducă la capăt exercițiul de imaginație. Rezultat îndoielnic. Știm în ce fel cuvânta Farfuridi, dar dacă demagogul nu-și reîncălzește replicile străvechi, se topește acum într-o retorică oarecare, forțat nostimă: "[...] Eu însumi am revenit de unde nici n-am fost. Unde voi vă duceți, eu tocmai vin! Căci Europa ?... O fi și ea, nu zic nu, dar nu putem să știm și nici nu vom ști unde e. Nimeni nu știe, în afară de cei care știu deja. [...] Nu votați cu inima, votați cu mintea. Cine are – are, cine n-are – n-are, nu e nici o supărare. Pentru că, așa cum ne învață strămoșii noștri greci, Hefaistos și Dromichete, ceea ce contează nu este mintea, ci spiritul, gândirea, libertatea. *L'importante c'est la Liberté, Egalité, Fraternité*, cum glăsuie o cunoscută șansonetă franceză, de origine necunoscută!"

Personajele noi nu se achită nici ele de umplutura alocată. Nelli, de exemplu, vorbește inițial asemenea unei subrete din Belle Époque. După deconspirare, ca o ȋoapă ordinară: "...pupa-ți-aș tălpile! [...] Bogda-proste, madam Zoe! Săru' mâna! Să-ți dea Dumnezeu sănătate și mulțumire la pat!"

N-am înțeles de ce trenulețul, mă rog,



dansul din piesă se numește "congolez", deși apare "togolez" în subtitlu. Iar licuricii, mari și mici, naiba să-i ia, împreună cu alte aluzii străvezii la balamucul politic din ultimii ani, nu fac decât să confirme ceea ce știam: Caragiale rămâne actual și nimeni nu-i poate adăuga nimic.

ULTIMA ÎNJURĂTURĂ

La Festivalul Filmului European din primăvară am avut prilejul să văd *José e Pilar* (*José și Pilar*), documentarul lui Miguel Gonçalves Mendes. Montaj ingenios, delicată vizuală. Nu mi-aș fi închipuit că viața unui scriitor poate fi surprinsă cinematografic așa de frumos. Mi-a plăcut filmul, nu neapărat actorii. Mendes a stat alături de José Saramago și de Pilar del Rio, soția sa, în perioada cât prozatorul a finalizat *Călătoria elefantului*. Hătru, lucid și, adesea, cinic, Saramago își pierde vigoarea sub ochii tăi în mai puțin de două ore. Pe la prima pocnitură a clachetei, întâmpină acasă câțiva studenți timizi. Cămașă albă, jovial, longilin și ferm în mișcări, în ciuda vârstei.

Înainte de final stă într-un scaun de invalid, aparent definitiv învins. Apoi sare iarăși din avion în avion, abia scos din perfuzii. E un obiect de marketing. Conferințe, spectacole de teatru, festivaluri literare, lansări de carte, drepturi de ecranizare, contracte cu edituri din întreaga lume. Pilar administrează. José ascultă. Uneori îi ia peste picior spiritul întreprinzător și feminismul. O caută însă pierdut și-i strigă numele când pleacă de lângă el. E greu să alegi dintre momentele antologice. La Universitatea din Guadalajara, gazdele trag salve encomiastice spre Saramago și Márquez, în timp ce iluștrii invitați dorm la masa oficială prăbușindu-se lent unul spre celălalt. De pe bancheta din spate a automobilului Saramago scrutează peisajul vulcanic din insula Lanzarote, filmat și de Almodóvar în *Los abrazos rotos*. Își mărturisește ateismul vehement și adaugă amuzat că ar trebui, poate, la vârsta lui, să fie atent ce spune. Bineînțeles, n-a fost. De aici forța literaturii sale idiosincratice. Documentarul se încheie înainte ca scriitorul portughez să înceapă romanul *Cain*. Ultimul.

Nu tocmai persoană agreabilă, pripit în afirmații vitriolante și comunist vindicativ, despre José Saramago poți spune liniștit că a avut geniu literar și că s-a alăturat precursorilor Fernando Pessoa și José Maria Eça de Queiroz (profit de ocazie și remarc totala lipsă de interes față de cel din urmă, un romancier la fel de valoros ca Flaubert, dar mai exotic, ale cărui capodopere, *Vărul Bazilio*, *Relicva*, *Familia Maia*, au fost superb traduse de Micaela Ghițescu din anii '70 – '80, și tot de atunci uitate. Știu persoane fine din lumea noastră literară care n-au auzit niciodată de el).

Din păcate, a părăsit scena cu un roman atroce. Scris parcă în silă, resentimentar, simplist, incoerent și vulgar, *Cain* abia de se ridică deasupra ambițiilor acelei cărți penibile a lui Léo Taxil, *Biblia hazlie*. Ca și cum autorului unor erezii fabuloase precum *Memorialul mănăstirii* sau *Evangelhia după Isus Cristos* i s-ar fi substituit un impostor. Băscălie groasă și-atât. Rescrierea Genezei din perspectiva primului ucigaș constituie doar pretext pentru o lungă sudalmă. Nu cunosc despărțire mai tristă de literatură. Noroc că nu mai contează.

CARAGIALE & CARAGIALE

ALEXANDRU RUJA

Cu toate că textele din cele două antologii, realizate de Dan C. Mihăilescu, sunt diferite nu doar ca intenție și finalitate, ci și prin modul de scriere — unele sunt texte destinate publicului, altele sunt scrisori cu destinație privată — printr-un filon de adâncime ele refac unitatea viziunii de creație a autorului, deoalând mai clar personalitatea creatoare a lui Caragiale, în scris, în atitudini personale și publice, în viziune asupra contemporanilor, a neamului și națiunii, a lumii și a rostului în ea, asupra artei și relației literaturii cu societatea etc. O imagine care nu aspiră la conturarea unui întreg, nici nu se putea acest lucru din moment ce avem în față antologii, deci selecții de texte în care subiectivitatea antologatorului se manifestă cu intensitate.

În *Cuvânt înainte* la volumul *I. L. Caragiale despre Lume, artă și neamul românesc* se fac câteva precizări în legătură cu selecția din antologie: "Selectând textele de față, n-am fost, firește, străin de ideea de a propulsa câteva dintre zonele mai umbrite, mai puțin frecventate, ale credințelor lui Caragiale. Nu, cum se spune cu un tic de specialitate «de a arăta cealaltă față a scriitorului», fiindcă, pentru noi «cealaltă față» nu există! Caragiale este unul și același în răs și în surâs, în rictusul nervos și în hohotul de berărie. Atâta doar că — hiperbolizată — imaginea arhijubilativului, a «bufonului» și a «satiricului biciuitor de moravuri» riscă să efazeze până la pulverizare integralitatea conturelor, preferând policromiei chipului monocromia măștii".

Dan C. Mihăilescu a apelat la părți mai puțin cunoscute și citite din opera lui Caragiale nu pentru a schimba imaginea consacrată a autorului de către *comedii* sau *Momente...*, ci pentru a întări această imagine: "Dar dacă am apelat la zone mai puțin bătute de ochiul marelui public nu înseamnă nicidecum că am urmărit reliefarea unui Caragiale «mai serios», «mai patriot» sau «mai profund» decât îl arată carnavalescul comediei, al *Momentelor* și «mofturilor» sale. Pentru simplul motiv că, pentru noi, Caragiale chiar așa și ESTE: serios, patriot, profund. Atâta doar că nu toată lumea a fost și este de acord cu asta. Poate că nici după lectura fragmentelor însumate aici nu se va schimba nimic în opinia cvasicomună." Autorul antologiei pornește nu de la o constatare, ci, deducem, chiar de la o convingere: "Nimic mai fals decât a lupta să oferi UN NOU, un ALT Caragiale!". Această afirmație categorică ar putea fi nuanțată, dacă ea ar fi asociată cu mai multe întrebări, dintre care amintesc aici doar două: "Cine are/a avut dorința/interesul de a oferi "UN NOU" — "un ALT" Caragiale? Și pentru ce?"

Dacă rămânem la ceea ce chiar Dan C. Mihăilescu prezintă într-o altă carte a sa — *I. L. Caragiale și caligrafia plăcerii. Despre eul din scrisori* — și anume felul în care s-a scris despre Caragiale în perioada proletcultistă (dând nume și citând fragmente), încercându-se cu obstinație (ca să nu folosesc alt cuvânt) să se prezinte "Un Nou" Caragiale pentru "vremuri noi !?!?!...", ancorat în proletcultismul devorator al adevăratelor valori, atunci desigur că afirmația sa este corectă — nimic mai fals decât acest "Nou" sau "Alt" Caragiale. Scriitorul a fost scos din matca adevărată a profilului său literar, cultural, spiritual și deturnat în favoarea unor scopuri de ideologie politică.

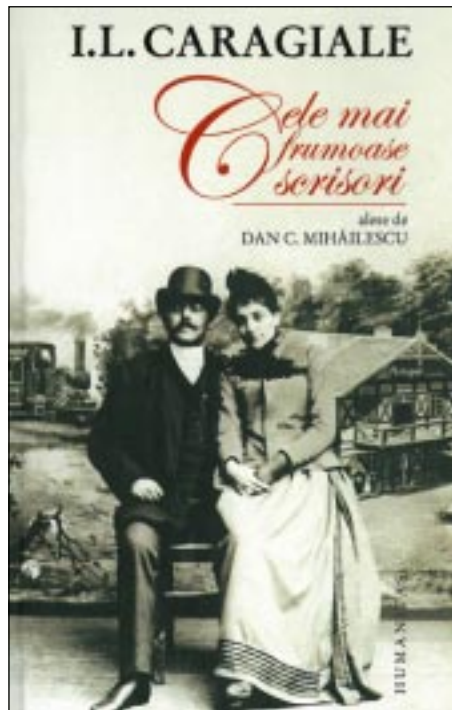
Dacă însă ne referim la percepția operei lui Caragiale în generații succesive, atunci nu cred că nu se poate vorbi și de un "Alt" Caragiale. Pentru că îmi este greu să cred că profilul/imaginea lui Caragiale este la fel în percepția exegeților sau chiar a cititorilor din acest început de secol cu cel al, spre exemplu, exegeților sau cititorilor din deceniile

de început ale veacului trecut. Chiar cărți apărute acum, la Centenar, arată chipuri diverse ale lui Caragiale, conturate din diferite viziuni și percepții critice asupra operei sale, într-un anumit fel pentru fiecare exeget un "Alt" Caragiale.

În *Notă asupra ediției* sunt precizate volumele din *Opere* din care au fost extrase fragmentele. Ediția este suplă, fără inutilă încărcare bibliografică, nu se mai specifică în corpusul ei titlul articolelor/scrisorilor din care a fost ales fragmentul. Este o ediție și pentru o repede citire, dar și una pentru îndelungă meditație, pentru cel dispus să o facă. Se vede că a fost realizată în urma unei foarte bune cunoașteri a operei lui Caragiale. Ediția are cuprinse textele în două părți mai extinse — "Eu, crescut la școala scepticismului..." și *România, o scrisoare pierdută* — precum și un *Bonus (exclusiv pentru epice)*.

Nu doar utilă este o asemenea antologie (chiar un fel de "Caragiale la purtător"), ci fiind inteligent alcătuită, prin esențializare, despovărată de o anumită încărcătură pletorică a textului, oferă cititorului o mai rapidă lectură a unor texte aproape meditativ — aforistice și o pătrundere dacă nu mai ușoară spre esența textului, cel puțin una mai directă. Iar textele antologate sunt așa cum precizează titlul — despre lume, artă și neamul românesc, evident și cu alte conexiuni la aceste concepte. Caragiale a rămas nu doar apropiat de teatru, ci mereu *în teatru*, i-a cunoscut specificul și particularitățile, l-a definit, l-a diferențiat de alte arte: "Teatrul, după părerea mea, nu e un gen de artă, ci o artă de sine stătătoare, tot așa de deosebită de literatură, în genere, și, în special, de poezie ca orisicare altă artă — de exemplu arhitectura. [...] Literatura este o artă reflexivă. Teatrul este o artă *constructivă*, al cărei material sunt conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor și patimilor lor. [...] Teatrul și literatura sunt două arte cu totul deosebite și prin intenție, și prin modul de manifestare al acesteia."

Pentru Caragiale valoarea culturii pentru progresul omenirii este de necontestat, numai că adevărata cultură care să treacă prin veacuri, constituind fundamente ale tradiției, este apajul celor care au capacitatea de creație, evident nu mulți la număr: "Generații după



I. L. Caragiale. Cele mai frumoase scrisori

Alese de Dan C. Mihăilescu, Editura Humanitas, București, 2012, 133 p.

generații de imense majorități se vor strecura fără să lase în urma lor ceva deosebit una pentru gândirea alteia; cu păstrarea patrimoniului de gândire și cu continuarea speculării lui, vor fi însărcinați totdeauna numai câțiva, un foarte restrâns număr; aceia vor însemna cultura și progresul lumii întregi, aceia vor putea să dea un înțeles altul continuității speciei umane decât al continuității altor spețe animale. Trebuie să înțeleagă dar orisicine ce grea e sarcina acestor puțini — sarcina artiștilor și gânditorilor — și cum trebuie ea să se îngreuneze cu cât mai multe generațiuni se succed... [...]."

Scriitorul avea convingerea că oglinda unei societăți în fața lumii este arta adevărată, prin literatură și alte arte o națiune poate fi reprezentată între alte națiuni: "Precum un individ nu se prezintă într-o societate decât cu fruntea-nainte, iar nu cu burta sau altfel, asemenea o societate umană se prezintă în fața lumii întregi cu organele sale intelectuale,



I. L. Caragiale. Despre lume, artă și neamul românesc

Antologie de Dan C. Mihăilescu, Editura Humanitas, București, 2012, 143 p.;

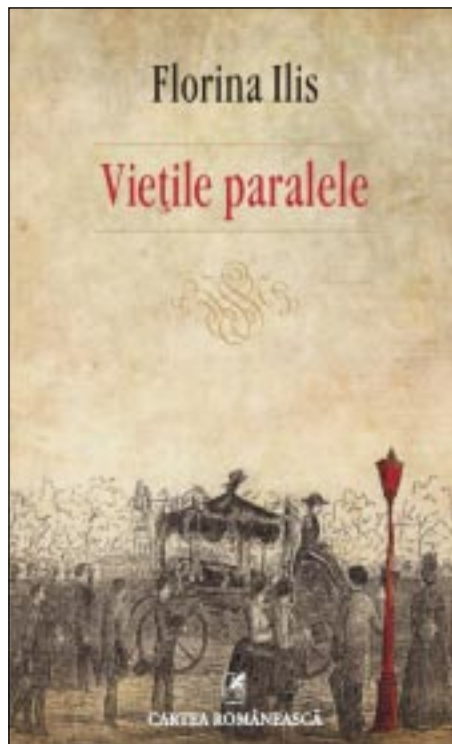
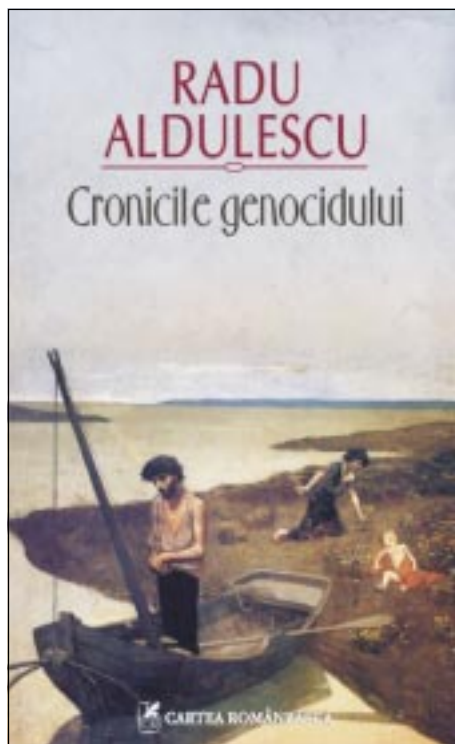
cu gândirea sa, a cărei expresie întregă sunt literatura frumoasă și artele. Acestea sunt niște puteri menite să trăiască mai departe decât societatea care le-a produs, ca și amintirea unei frumoase și nobile figuri multă vreme după moartea persoanei."

Textele publicistice care au în atenție fenomenul cultural relevă nu doar o bună și exactă cunoaștere a realității culturale, dar și exigențele estetice ale autorului și viziunea sa despre artă. Sunt multe texte ce vizează condiția teatrului și a literaturii dramatice, situația artistului în societate, raportul dintre politică și cultură, dintre morală și educație.

Despre preocuparea și atracția lui Caragiale pentru teatru, despre observarea societății sub semnul bălciului, al carnavalului am mai scris. În antologie există selectate asemenea texte: "Europa e un vast teatru cu o mai vastă clacă", observa Caragiale în articolul *Politică și cultură*, pentru ca să-și extindă observația asupra situației din țară: "O așa societate, în urma prefacerilor politice din Europa în secolul nostru, nu o avem. La noi n-avem decât o strânsură de lume din ce în ce mai mare, mai împestrată și mai eterogenă. Această strânsură de năvală, care-și schimbă fizionomia în fiecare zi, care n-are nici o nevoie mai presus de cele individuale, care nu poate avea o tradiție și, prin urmare, în nici o împrejurare unitate de gândire și de simțire, este departe de a fi ceea ce se înțelege prin cuvintele «societate așezată»."

Afecțiunea declarată a lui Caragiale pentru Ardeal nu este doar manifestarea unui sentiment pasager, ci primește consistența unei opțiuni. Până la urmă a ales exilul. *Correspondența* este, în multe părți ale ei, expresia demnității, dar și a amărăciunii: "M-am exilat și atâta tot. Aerul aici îmi priște, sunt mulțumit cu ai mei și nu am ce căuta acolo, unde lingușirea și hoția sunt virtuți, iar munca și talentul viții demne de compătimit." Nu atât un diagnostic exact al stării sociale, sau un prognostic asupra vremurilor ce vor veni, cât o anumită ironie amară acoperă rândurile din unele scrisori: "Dezordinile acelea au fost, pare-mi-se, semnalul unor vremuri grele: începem o altă istorie mai puțin veselă decât cea de până ieri; răsul și gluma nu ne vor mai putea sluji de mângâiere ca altădată față cu cele ce se vor petrece în lumea noastră românească. Copiii noștri vor avea poate de ce să plângă — noi am răs destul."

NOU la CARTEA ROMÂNEASCĂ



CORABIA AMĂGIRILOR: BRIGAZILE INTERNAȚIONALE DIN SPANIA

VLADIMIR TISMĂNEANU

Intrate în legendă grație romanelor lui Hemingway (*Pentru cine bat clopoțele*) și Malraux (*Speranța*), dar și "Testamentului spaniol" de Koestler, precum și datorită unei propagande neconținute, Brigăzile Internaționale simbolizează întregul romantism antifascist manipulat cinic de către Internaționala a III-a Comunistă, cunoscută în genere sub numele de Comintern. Înființată în 1919, această organizație a reprezentat, cum scria istoricul Richard Pipes, un front global anticapitalist menit să exporte modelul bolșevic. Era vorba de ceea ce Lenin a numit "semnificația internațională a Revoluției din Octombrie". Războiul Civil a izbucnit în vara anului 1936. Republica Spaniolă se vedea confruntată cu o puternică rebeliune militară, sprijinită de mișcarea de extremă dreaptă numită Falanga, largi grupuri din clasa de mijloc și de Biserica Catolică.

Hitler și Mussolini s-au situat rapid de partea rebelilor. Anglia și Franța au adoptat politica de non-intervenție. Spania republicană avea o nevoie disperată de ajutor militar. Doar Stalin era dispus să-l ofere, dar prețul consta în crescândă dominație sovietică în Spania republicană. Odată cu armele (plătite în aur), soseau și consilierii. Speranța era ipotecată de calculele reci ale funcționarilor staliști. Organizarea de tip bolșevic strangula spontaneitatea revoltei. Cartea lui George Orwell *Omăgiu Cataloniei* povestește istoria aceluia război civil din interiorul unui război civil. Lenin și Stalin nu doar contra lui Franco, ci și împotriva lui Bakunin, Kropotkin, Durruti și a Rosei Luxemburg. Conștient sau nu, interbrigadiștii, neîndoios antifasciști, s-au situat de partea lui Lenin și Stalin, a lui José Diaz și Dolores Ibarruri, a stalinismului împotriva stângii anti-autoritare.

Nu vreau să exonerez aici democrațiile occidentale. Politica de *appeasement* a fost una pe cât mioapă, pe atât de perdantă istoric. Dacă Anglia și Franța ar fi susținut Republica, deci tabăra numită loialistă, sovieticii ar fi avut mari probleme să ajungă la gradul de dominație din 1937-1938, iar comuniștii spanioli n-ar fi devenit atât de influenți, în special în plan militar și polițienesc. Nu s-ar fi produs, poate, radicalizarea socialiștilor, iar liberalii spanioli n-ar fi fost atât de lesne intimidați. Poate că unele din excesele republicane ar fi fost evitate. În plus, ar fi fost un semnal trimis către Hitler și Mussolini că Occidentul nu este dispus să capituleze. Dar intrăm pe teritoriul contrafactualului, atractiv, însă pur speculativ.

Brigăzile Internaționale au fost organizate ca urmare a unei decizii a Cominternului. Iugoslavul Iosip Broz Tito și italianul Palmiro Togliatti (Ercoli) au fost principalii coordonatori ai logisticii prin care voluntarii ajungeau în Spania (baza era la Paris). Comandantul Brigăzilor era comunistul francez André Marty, avându-l ca aghiotant pe Luigi Longo (Gallo), ulterior succesorul lui Togliatti, în 1964, la

conducerea PC Italian. Aparatul politic era condus de maghiarul Ernő Gerő și italianul Vittorio Vidali, ambii având legături directe cu NKVD, poliția secretă stalinistă.

În România, cazul pe care îl cunosc cel mai bine, nu pleca oricine dorea în Brigăzile Internaționale. PCdR organiza operațiunile (bilete de tren, pașapoarte, contacte la Paris cu persoanele de încredere, de pildă Alexandru Buican și Eugenia Luncaș, originară din Basarabia, căreia i se spunea Rosea). Franța era în plină politică de non-intervenție, deci nu susținea acțiunea de formare a Brigăzilor, chiar o sabota. Pe mama mea a condus-o la gara de Nord Gheorghe (Gogu) Rădulescu, unul dintre liderii Frontului Studentesc Democrat. Cu lacrimi în ochi i-a spus cât de mult o invidiază pentru șansa de a lupta de partea libertății împotriva barbariei. Să invidiez pe cineva pentru că se duce să-și riște viața, iată cum funcționau sentimentele în acei ani ai patimilor politice incandescente. Maniheizmul era extrem de ispititor la acel ceas istoric.

Pentru luptătorii din Brigăzi, patria, *die Heimat*, se mutase în Spania, sau, cum cânta Ernst Busch, ea se afla la Madrid. Acolo flutura ceea ce conta cel mai mult pentru ei în acel moment istoric al ascensiunii fascismului, steagul roșu al fraternității și al solidarității. Preferau să ignore ceea ce întâmpla la Moscova, Marea Teroare, procesele-spectacol, sutele de mii de execuții. Spre a relua subtitlul unei formidabile cărți de Karl Schlogel, *Moskau 1937*, trăiau în vis și refuzau să recunoască trauma. Se îmbătau cu elixirul internaționalismului mistic, erau gata să moară în numele lui. Este simptomatic pentru persistența acestui vis că și azi un influent gânditor stângist precum Slavoj Žižek rămâne atașat de cântecele lui Ernst Busch, menestrelul comunismului german.

Spania a fost teritoriul în care urma să învingă strategia Frontului Popular, adoptată de Comintern după venirea la putere a naziștilor în ianuarie 1933. Acolo se testa acel *front unit al proletariatului* exaltat de Bertolt Brecht într-un poem devenit, grație compozitorului Hans Eisler (fratele celebrei Ruth Fischer, mai întâi o comunistă înverșunată, apoi una dintre principalele voci ale anti-stalinismului), o piesă de rezistență a folclorului revoluționar al secolului XX.

În Brigăzi au existat numeroși idealști, dar aparatul politic era sută la sută stalinist, deci oportunist și cinic. Unii erau carne de tun (între alții tatăl meu, unchiul meu, Mihail Boico, inginerii Mihail Florescu și Carol Neumann, chiar Valter Roman, el însuși inginer, de asemenea Gh. Adorian, Minea Stan, Ion Rab, Aurel Stancu, frații Constantin și Mihai Burca, frații Minor, Constantin Doncea, Jean Coler, Andrei Roman, Jack Svet, Julien Botos, Bazil Șerban, Ionel Miletianu, Petre Mihăileanu, Pavel Cristescu, Francisc Wolf-Boczov), alții erau comisari și acționau pentru îndeplinirea ordinelor Cominternului de eliminare a



oricărei ispite "deviaționiste" (Petre Borilă, Gheorghe Stoica, Grigore Naum). Unii au ajuns ulterior cadre de vârf în MAI/Securitate (Grigore Naum, Wilhelm Einhorn, Mihai Patriciu, Aurel Stancu).

Mama mea, studentă în anul al treilea la Medicină, a fost soră de caritate în cadrul Spitalului Brigăzilor Internaționale. În același spital au lucrat infirmiera Galea Burca (soția lui Mihai Burca) și studentă la Farmacie Sanda Sauvard, cea mai bună prietenă a mamei mele, măritată cu interbrigadistul francez Maurice Sauvard. Activă în Rezistență, Sanda a fost arestată în 1942 și deportată mai întâi la Ravensbruck, apoi la Auschwitz. A supraviețuit, vorbesc despre ea în cartea mea de amintiri și portrete apărută acum câteva săptămâni la Humanitas.

La serviciul administrativ lucra Betty Birnbaum, ulterior Elisabeta Luca. Betty și cel care se numea pe atunci Luka Lászlo (ulterior unul dintre principalii lideri comuniști din România, Vasile Luca, epurat în 1952, arestat, condamnat ca "trădător al clasei muncitoare" și mort în închisoare), s-au căsătorit în URSS, în evacuare, cred că la Ufa (a fost un timp secretara Anei Pauker în anii războiului). După prăbușirea grupului Pauker-Luca, acum șase decenii, Betty a fost și ea arestată, a făcut peste zece ani de temniță. Se crezuse mare scriitoare, s-a trezit în închisoare ca o nenorocită ființă fără speranță și fără apărare. Niciuna din vechile prietene ilegale nu a mișcat un deget pentru ea. Să-i amintesc pe doctorii David Iancu, Bucur Clejan, Petre Iosif, Ladislau Schwimmer și Shuli Brill. După Spania, doctorii Clejan și Iancu au ajuns în China unde au făcut parte din serviciul sanitar al Armatei Roșii condusă de Mao Zedong. În anii 50, Petre Iosif, scriitor veleitar, a devenit directorul Școlii de Literatură "Mihai Eminescu", după care a lucrat în Ministerul de Externe.

Mama a lucrat îndeaproape cu doctorul ceh Frantisek Kriegel și cu doctorul german Glaser (mort ulterior, alături de soția sa, la Londra, într-un bombardament). Fiica acestuia, Erika, a fost adoptată de Noël Field, un quaker activ în ajutorarea antifasciștilor refugiați în Elveția, probabil agent NKVD,

personaj central ca martor al acuzării în înscenările judiciare din Europa de Est stalinizată. Erika a fost și ea arestată (în RDG), a scăpat cu viață, a ajuns în Statele Unite unde a scris, sub numele Erika Wallach, una dintre cele mai răscolitoare mărturii despre ororile petrecute în "democrațiile populare". Mama și-a dorit mult să o revadă, fuseseră apropiate în Spania, nu s-a întâmplat. Celebra jurnalistă Flora Lewis a scris cândva o carte despre Noël Field. De asemenea, a scris pe larg istorica maghiară Maria Schmidt, directoarea Muzeului "Casa Terorii" din Budapesta. Am stat de vorbă îndelung în anul 2000, la Varșovia, despre acest straniu personaj cu Laszlo Rajk, fiul protagonistului procesului-spectacol de la Budapesta din 1949.

Anchetat în anii 50, marginalizat și prigonit, Kriegel a fost unul dintre cei mai apropiați colaboratori ai lui Alexander Dubcek în perioada Primăverii de la Praga. A fost ales membru al Prezidiului CC al PC din Cehoslovacia și președinte al Frontului Național. A fost singurul membru al conducerii cehoslovace care, după invazie, la Moscova, a refuzat să semneze Protocolul capitulării care menționa rămânerea trupelor sovietice în acea țară pe perioadă nedeterminată. În amintirile sale, Zdenek Mlynar, ideologul echipei Dubcek, care a participat la convorbirile (de fapt dictatul) de la Kremlin, menționa remarcile antisemite ale lui Brejnev și ale lui Petro Selest, primul secretar al PC din Ucraina, la adresa lui Kriegel. Ulterior, a fost din nou exclus din partid și a fost printre primii semnatari ai Cartei 77. A încetat din viață în 1979. În iulie 1968 am fost cu mama mea la Praga (într-o excursie ONT). S-a revăzut atunci cu doctorul Kriegel, și-au amintit de atâtea prieteni dispăruți. Peste doar câteva săptămâni murea visul socialismului cu chip uman.

În anii stalinismului dezlănțuit, mulți interbrigadiști au fost supuși anchetelor, arestați și condamnați. Asocierea cu comuniștii iugoslavi în cadrul Brigăzilor era privită de inchiștorii staliști drept un suprem păcat. Laszlo Rajk luptase în Spania, a devenit figura centrală a procesului-spectacol de la Budapesta în 1949.

Continuare în pagina 31

1 DECEMBRIE POATE FI O TEMA LITERARĂ?

VASILE BOGDAN

Când directorul TVR Timișoara, Lucian Ionică, mi-a propus, în debutul anului 2008, să realizez un film documentar în opt episoade despre 1 Decembrie 1918, nu știam că mă aflu la începutul unei aventuri de-a dreptul extraordinare, că voi petrece aproape un an în preajma unor oameni și evenimente cu totul ieșite din comun. A fost anul în care, cum îmi spunea regretatul istoric Valeriu Leu, poporul nostru toate i-au mers așa cum trebuie, când oameni potriviți s-au aflat la locurile potrivite și la momentul oportun. Unii interlocutori chiar au exclamat că atunci "Dumnezeu a fost cu noi". În întregul său, anul acela 1918, a fost un an românesc, pentru că în vârtejul evenimentelor oamenii au trăit evenimente inedite, era finalul Primului Război Mondial, cu acele revolte petrecute în multe din localități, în care oamenii veniți de pe front își făceau singuri dreptate pentru neajunsurile suferite de familiile lor rămase acasă în urma abuzurilor autorităților, unii plătind chiar cu sânge pentru răbufnirea lor.

Să nu uităm că, aici, în Banat, starea de ambiguitate dar și de revoltă a fost adâncită de prezența armatei chipurile pacificatoare sârbești, care a adăugat populației alte suferințe, prin jafurile la care s-au dat și au întreținut atmosfera de incertitudine cu privire la viitorul statut, românesc ori sârbesc, al provinciei. A fost o perioadă în care oamenii și-au trăit cu mult dramatism destinele, unii devenind eroii unor momente de istorie, corifeii Marii Uniri, alții participând cu emoție la marea adunare de la Alba Iulia, unii fiind torturați ori uciși de autorități, alții luând drumul bejeniei în România Mare.

Acel an 1918 avea să despartă apele, să reprezinte cumpăna de timp, va fi momentul, unic, în care toate premisele unui act istoric vor apărea, se vor aranja în așa fel ca să ducă la marea izbândă a Unirii. Parcă toate s-au făcut fără nici un efort, doar pentru că așa se cuvenea. În timp ce realizam filmul, aveam să-mi dau seama însă că ceea ce părea un gest firesc a fost rodul a secole de momente adunate laolaltă, că marile decizii de la Arad și Alba Iulia au strâns în ele bucurii, dureri dar și multă înțelepciune. Procesul afirmării naționale a românilor a început, cred, atunci când a început să înmugurească demnitatea noastră națională, în timpul stăpânirii habsburgice, avea să dospească pe încetul, adunând mereu noi argumente, noi fapte, noi decizii, pentru a se ajunge la momentul astral al lui noiembrie 1918, când totul devine acțiune și flacără.

În timpul filmărilor, am intervievat o mulțime de oameni, aceștia mi-au povestit vieți ale înaintașilor lor, viețile unor eroi de romane, de la cele ale marilor figuri emblematice ale spiritului bănățean, Brediceni, familia Dobrin, Mocionești, la soldații plecați pe front, căzuți prizonieri și reveniți în țară, la mulți ani de la terminarea ostilităților, din prizonierate în Siberia, parcurgând China și întregul Orient. Destine care merită să fie cunoscute, de la Alexandru Mocioni, mare om politic, gânditor, mecena,

dar și... subtil creator de muzică, la Sever Bocu, ce străbate împreună cu Octavian Goga, clandestin, stepa rusească, la un pas de a fi prinși și uciși, pentru a ajunge la Conferința de Pace de la Paris, până la Traian Grozăvescu, ce îmbărbăta, paradoxal, atât propriii tovarăși de luptă, cât și pe soldații italieni cu o interpretare aplaudată deopotrivă a cunoscutei "Ave Maria". Ce subiecte de roman fantastice!

Printr-o lăudabilă inițiativă a lui Dumitru Țicu, directorul Muzeului Banatului Montan, a apărut de curând primul volum din seria "Marele Război în memoria bănățeană 1914 – 1919", antologie, ediție, studii și



note de Valeriu Leu și Nicolae Bocșan. Acesta găzduiește 23 de texte memorialistice semnate de oameni, mulți dintre ei necunoscuți, care își povestesc drumul prin viforul acelor timpuri. Vor urma, în volumele viitoare, alții. Fiecare dintre aceste texte este un roman de aventuri, dar poate că tocmai cea mai frumoasă aventură a fost trăită, după cum îmi mărturiseau, de înșiși autorii acestei întreprinderi în a găsi textele, a le descifra și a ne aduce lângă noi timpul din ele.

În ceea ce mă privește, mărturisesc, am fost atât de "prins" de lucrurile aflate în zilele de filmare încât nu am putut să mă opresc în investigațiile mele și în aceste zile chiar public o carte despre cum am realizat acel film documentar în serial cuprinzând în întregime mărturiile oamenilor, care, fatalmente, în film sunt supuse rigorilor secundelor, sursele documentare, ziare, cărți etc. Am numit-o *Când Dumnezeu a fost cu românii. 1 Decembrie 1918, o zi pentru Istorie*. Volumul va cuprinde și două DVD-uri cu întregul serial realizat de TVR Timișoara. Cartea conține și două prezențe inedite, contribuții personale la cunoașterea eroilor de atunci. Unul dintre ei este Ioția Boldurean din localitatea Cerneteaz, soldat pe frontul din Galiția, care și-a notat jurnalul de front în... versuri. Când mi-a dat carnetelul cu poemele acestuia, doctorul Florin Găldău, nepotul său, aveam să descopăr un poet care și-a așezat marile trăiri în versuri de profundă intensitate lirică.

A doua contribuție, paradoxal, vine chiar din propria mea familie, mama, publicista Margareta Bogdan, a descris între amintirile sale și momentele de mare tensiune ale "revoltei" din satul copilăriei, Bănia, în care mama ei, poștoane unguroaică, a fost salvată de la a fi prădată de soldații revoltați, chiar de mamele acestora, care nu uitaseră că ea le scrisese epistolele în limba română fiilor plecați pe front.

Cineva îmi spusese că este curios faptul că în memoria colectivă amintirea Primului Război Mondial a rămas mai pregnantă decât cea a celei de-a doua conflagrații. Să fi fost prima experiență a unei asemenea catastrofe

ceva proaspăt, viu și uman i se potrivește ca o mânășă literaturii. În acest sens, cred că există cel puțin un exemplu bun de urmat. Jurnalul viitorului muzician de renume Filaret Barbu, publicat la editura timișoreană "Eurostampa" în 2003 (ediție îngrijită de dr. Dan Traian Demeter), este un exemplu perfect în acest sens. Deși nu vorbim despre un roman, ci doar de un simplu jurnal de adolescent, el cuprinde atât de bine vălmășagul de evenimente, acompaniat de intense trăiri de entuziasm, dragoste, dezamăgire sau teamă, încât transformă 1 Decembrie în ceva real, palpabil, fenomenal ca derulare "cinematografică". Adăugați la asta fiorul primelor iubiri, schimbarea conducerii la Liceul "Brediceanu", cu instalarea unor profesori de talia lui Ion Vidu, Aurel Peteanu sau Virgil Simonescu, turneele cu corul prin țară, instalarea garnizoanei franceze la Lugoj și veți avea o panoramă care nu poate fi comparată în niciun fel cu relatările monotone de la TV, care conțin aceleași erori și clișee: "urmează depunerea de coroane și jerbe de flori"...

Adolescentul Filaret Barbu nu este un biet ins prins în mijlocul evenimentelor, ci chiar se implică, cu patimă, în ele: "Acest jurnal îl încep cu începerea revoluției Maghiare (din Budapesta) în anul 1918, noiembrie. După potolirea războiului European..., în decursul revoluției..., românii noștri au început să facă propagandă... Și au și făcut-o. S-au făcut Garde Române în toate cercurile locuite de români. Aici la Lugoj s-a făcut o adunare în "Concordia" în care dl. V(aleriu) Braniște au arătat și explicat vremurile de acum (...) Universitarii și studenții din localitate ne-am insinuat și noi în Gardă".

Adolescentul lugojean notează aventura prezenței sale, alături de tată, la adunarea de la Alba Iulia, unde toate hotelurile și cafenelele erau ocupate și doar darea de mână a delegaților lugojeni a făcut posibilă închirierea unei camere, la gazdă. Febra întemeierii unei lumi noi, optimismul debordant se regăsesc peste tot, iar limbajul vremii îi dă farmec: "Acum s-a înființat și Corul lui Vidu care patru ani au pausat... fiind maestrul internat de unguri". Plecarea armatei sârbe din și venirea francezilor conduși de colonelul Lemoigne este prilej de manifestări artistice la care tânărul nostru participă cu avânt, fără a uita "petrecerea împreună cu dans" care a urmat. Aflăm până și echipa "Universitarilor" lugojeni, care i-a provocat la o partidă... internațională de fotbal pe cei din garnizoana franceză: "prima emulare (meci) am avut-o contra francezilor, unde i-am bătut urât, cât și la revanche: 0-6 și 1-7". Entuziasmul primirii jandarmilor români la Lugoj este completat de un rezumat plin de savoare al discursului prefectului de Caraș-Severin, George Dobrin: "Ne-au explicat cum stă treaba: Imperiul trebuie preluat... Acum suntem acas... Nu-i român ca bănățeanu, bănățean ca lugojanu (finișu)"!

Întâlnirile din parc cu iubita, Ica, care i-a strecurat în buzunar fotografia ei, spre

CRISTIAN GHINEA

Da, cred că 1 Decembrie poate fi un extraordinar subiect de roman. Chiar ar trebui ca scriitorii să ia în considerare acest subiect, tocmai pentru a-l salva din rama grea — aurită, ce-i drept —, în care a fost ferecat. 1 Decembrie trebuie "descarcerat" sau, ca să folosim limbajul șablon al știrilor, eliberat "dintre fiarele contorsionate" ale banalului. El trebuie tradus pe limba contemporanilor mai tineri, al celor care asociază evenimentul cu adunări zgribulite sub frig, scandări "anti" putere, pe ici, pe colo, parăzi militare și politicieni plini de suficiență, care-și dau coate și își umflă pieptul pavoazat cu cocarde.

Rolul de a face din perioada respectivă



amintire, sunt punctate de drame amoroase: "o mare nenorocire s-a întâmplat în aceste zile: tânărul Breier a împuşcat pe Erzsi Bucsek din gelozie. Însmormântarea a fost impresionantă". Astfel de însemnări se repetă mereu: "M-a surprins plimbarea Icei cu Ilca? După amiază la orele 3 m-am dus cu fetele: Ţuţi, Ilonca, Ica la plimbare cu căruţa mea proprie. Am urmărit şi întâlnirea de fotbal (...) Eu cu Ica m-am dus însă de la meci mai departe pe drumul Caransebeşului, până după Lugojel. - Ne-am înţeles? - Amintiri frumoase vor fi?"

Nimic şablonard, totul autentic: "după masă am fost să văd însmormântarea doamnei Gruita, care a fost împuşcată de un soldat român la graniţă. Însmormântarea a fost frumoasă (n.r. – ?!), ori "tot sâmbătă s-a răspândit o veste, poate o glumă, că domnului ministru Mocioni i s-au furat pantalonii din cameră – la episcopul unit Frenţiu (n.r. – !!)"

Viaţa pulsează între petreceri, maialuri (serbări câmpeneşti), fotbal şi repetiţii la teatru, dar este prezentă şi febra electorală. Impresionabil, tânărul Barbu îşi exprimă admiraţia pentru "candidatul poporului", dr. Avram Imbroane: "pot să zic că este un geniu"! Apar şi primele dezamăgiri: "Pe acest domn (Valeriu Branişte) noi lugojenii l-am preţuit foarte mult, dar după purtarea lui care a avut-o faţă de noi toţi – am început a-l urî şi uita".

Mai trebuie vreun argument că 1 Decembrie merită exploatat şi din punct de vedere literar?

MIRCEA PORA

O să încep cu o banalitate, şi anume, că istoria e ca o piaţă de unde scriitorii îşi pot lua pe gratis câte produse vor. De altfel, nu numai ei, ci şi cineştii beneficiază de aceleaşi posibilităţi. Şi aici, pentru că tot suntem în teritoriu, dăm, printre alţii, de marele vizionar şi creator de "bunuri ale ecranului", cu subiecte istorice, Sergiu Nicolaescu. Nu ştiu câte personalităţi în adevăratul sens al cuvântului, din antichitatea şi medievalitatea noastră, cam subţiri pe ansamblu, au scăpat de "binefacerile" lui. În preparaţiile mai sus amintitului regizor, întruchipaţi de buni actori, i-am cules de pe ecrane pe Burebista, semi-legendarul, Decebal bătrânul, Vlad Ţepeş, Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul. Asta e ce ştiu eu, dar recuperările trecutului pot fi mult mai multe.

Închizând paranteza cu filmul, să revenim la baza discuţiei, la relaţia istorie-literatură şi la tot ce poate deriva de aici. Până şi un parlamentar sau secretar, subsecretar de stat, ar putea vorbi aici substanţial. "Marele Will", spre exemplu, ia din greu subiecte din istorie pentru dramele sale: Antoniu şi Cleopatra, Henric al V-lea, Richard al III-lea. Schiller va scrie o dramă, Wallenstein, personaj acesta în războiul de treizeci de ani. Ca să nu mai spunem de alimentarea literaturii de către Napoleon. În primul rând, a comis el însuşi literatură, căci scrisorile lui, mai ales cele adresate Josephinei, exact asta sunt. Pe urmă, personalitatea sa copleşitoare, a constituit subiectul multor volume. În sfârşit, menţinându-ne pe acelaşi "aliniment", ajungem la capodopera lui Tolstoi, "Război şi Pace".

La noi, multe momente istorice au avut corespondenţe literare. Cronicarii au "povestit frumos, artistic", despre Ştefan al Moldovei până la Petru cel Mare, Camil Petrescu vizează 1848-ul, figura lui Bălcescu în "Un om între oameni", Alecsandri şi Coşbuc se apleacă în versuri memorabile asupra Războiului de Independenţă, în sfârşit, pentru a pune capăt acestei scurte înşirui, acelaşi Camil Petrescu, în memorii din care caracterul dramatic nu lipseşte, imortalizează secvenţe din Primul Război Mondial.

Ajungem acum, după câteva ocoliri, şi la Marea Unire de la Alba-Iulia. Ea este rezultatul – scuze pentru această clasică frază de lemn ce se spune de către tot felul de profesori doctori pe la simpozioane, în emisiuni t.v. – unui îndelungat proces istoric, desfăşurat în aceeaşi direcţie, pe ambele versante ale Carpaţilor. Atunci, în plină iarnă, la eveniment, au participat "bărbaţi, cu adevărat", mulţi dintre ei de statură europeană, cum ar fi: Iuliu Maniu, cu final la Sighet, Ştefan Cicio-Pop, Alexandru Vaida-Voevod, Caius Brediceanu, Silviu Dragomir, Ioan Lupaş, Ion Vidu, Lucian Blaga, înaltele feţe bisericeşti, Iuliu Hossu, cel cu soartă tragică sub comunişti, Traian Frenţiu, Vasile Suci, splendid eşalon ardeleano-bănăţean, din partea "ţării-Mumă", implicându-se în eveniment, Majestăţile Lor regele Ferdinand, regina

Maria, primul ministru al României I. I. C. Brătianu.

Frumoasă "statuă" a istoriei noastre, acest 1 Decembrie, 1918. Catedrala din Alba-Iulia, dealurile din jur, pentru mine parcă s-ar aduna într-un tablou făcut de mâna lui Luchian. De atunci şi până acum, dragi tovarăşi şi domni, multe s-au mai întâmplat... Rodnica perioadă interbelică, catastrofa războiului al Doilea Mondial, instaurarea comunismului de tip sovietic, omorător de oameni, în special de elite, "Epoca de Aur", caracterizată prin spălarea decisivă a creierelor, intrarea într-un regim de libertate care se dovedeşte a nu fi deocamdată de nasul nostru. Cât suntem de departe, noi, cei de acum, ca şi caractere, mentalităţi, nivel intelectual, de oamenii de odinioară, an 1918, ai Alba-Iuliei! Faptul că atunci când se cântă imnul, politicienii noştri, pe treptele Catedralei Unirii fiind, îşi duc mâna la



inimă nu înseamnă chiar nimic. O farsă în plus. Da, dacă asta-i întrebarea, s-ar putea scrie un roman, neapărat roman, căci suntem o naţie de romancieri, de o amplă respiraţie, pomind de la Marea Unire şi până acum... intitulat, să zicem, "De la Pop de Băseşti la Elena Udrea". Chiar că s-ar citi produsul, dar condeiul ar trebui să-l aibă în mână un mare maestru, poate din generaţiile mai tinere. Un alt titlu de roman, cu masive secvenţe Alba-Iulia, ar putea să poarte titlul "Revărsarea Dâmboviţei peste ţară" (Cititorule, gândeşte-te tu mai departe cam ce-ar mai fi de spus...)

ION SCOROBETE

Încerc să fiu la obiect, abordând tema în discuţie, făcând o trimitere la înţelesurile pe care Umberto Eco le dă textului literar în "Confesiunile unui tânăr romancier", admitând că "prin definiţie, textele de ficţiune vorbesc despre persoane şi evenimente, care nu au existat în realitate (şi, exact din acest motiv, ne impun să ne suspendăm neîncrederea)", spune acesta, căci "din punct de vedere al unei semantici condiţionate de adevăr, o aserţiune ficţională enunţă întotdeauna ceva contrar faptelor" şi că, "textele de ficţiune nu adoptă niciodată drept cadru o lume diferită de cea în care trăim noi, nici măcar dacă sunt basme sau literatură science-fiction", însă "o lume ficţională este o stare de lucruri incomplete, nicidecum una maximală". Aş preciza că acest comentariu m-a bulversat oarecum, căci, în roman, eu privesc abisul înclăstărilor în mişcarea lor vie, spontană, reală şi ficţională, multidimensională, la temperatura la care au ars evenimentele de la 1 Decembrie deşi, ce ironie, s-au petrecut iarna, pe ninsoare şi vâjgăleală.

La Paris nu era linişte. Nu era nicăieri în Europa. Cutremurul veni după ce se stinseră în parte confruntările dintre forţele beligerante. Seismul se infiltra în toate fisurile

sistemului militarist austro-ungar şi zgudui din temelii mai ales structura bicefală a imperiului, de la Viena. Mişcarea tectonică a relaţiilor sociale atinse cote maxime în ultimul pătrar al anului 1918. Nimeni nu mai asculta de nimeni. Spre Alba Iulia curgeau râurile de româtime din provincii şi din Regat.

Ochi şi urechi, oamenii aşteptau rezoluţia din 1 Decembrie. Traian Vuia, personajul central dintr-un roman al meu, "Decolarea", catalizase la Paris freamătul românesc al ideii de naţiune românească, unită.

În roman, mi-l închipui cum dimineaţa, după o masă frugală, îşi dichiseşte bicicleta aşa cum n-o mai făcuse de multă vreme, acceptând că pentru el era cel mai la îndemână mijloc de transport, şi cum porneşte din Garche spre locul de întâlnire cu Georges Clemenceau, premierul francez de atunci, pe Champs Elysées, la Grand Palais, unde se pronunţă pentru întâia dată conceptul Europei unite, iar glasul lui Clemenceau se auzi răspicat cu privire la naşterea naţiunilor independente.

Mi-l închipui apoi pedalând cu gândul că de la Alba Iulia va sosi la timp mesajul care să-i lumineze fiinţa, dar în acelaşi timp rememorând anii din prima sa tinereţe, petrecuţi în oraşul de pe malurile Timişului, dar şi pe cei cheltuiţi în capitala Ungariei. Îşi aminti de vremea "Astrei", de întâlnirile de la "masa poganilor" din Lugoj, iar mai târziu de cele de la clubul "Petru Maior" al studenţilor români de la Budapesta, de anii în care prin abilităţile sale a reuşit să cucerească mulţi admiratori dar şi-a câştigat şi destui contestatari.

Mai apoi, stabilit la Paris, nu i-a fost deloc uşor. Se vedea destul de des cu prietenii săi români aflaţi la studii sau cu probleme de reprezentare a statului român: Nicolae Titulescu, Octavian Goga, Take Ionescu, D. Drăghicescu, Simion Mândrescu, dr. Nicolae Lupu, precum şi cu transilvăneanul Vasile Lucaciu, împreună cu care dezbătea chestiunile la ordinea zilei în acel moment decisiv al lui decembrie.

Astfel, cum sunt nenumărate aspecte ce privesc împlinirea actului unirii românilor, la Paris, gândi el, trebuie ca fiecare să renunţe la orgolii, la convingerile care uneori fac atâta rău în dispute, cum este şi cea la care a meditat adesea, cea recent avută cu Simion Mândrescu, ins care a pus mai presus de chestiunea generală a naţiunii pe cea a persoanei sale. Aşa că, deşi în câteva clipe avea să întâlnească alături de premierul Georges Clemenceau şi personalităţile vieţii publice şi ştiinţifice pariziene, cărora nu de puţine ori le-a ascultat argumentele: Paul Dechanel, Ed. Herriot, Georges Lévy, Henri Michel, Mario Roques de Artone, Albert Thomas, Georges Clemenceau, inclusiv pe reprezentanţii mai multor state europene implicate în prima conflagraţie mondială: Francesco Ruffini, Andrea Torre, Franklin Bouillon, W. Steed, Nelson Gay, Ed. Benes, Traian Vuia se întoarse iarăşi cu gândul la Alba Iulia, acolo unde fraţii săi bănaţeni, transilvăneni, precum şi cei de peste munţi, vor chibzui bine şi vor găsi calea cea mai potrivită pentru ca 1 Decembrie să-i reprezinte pe toţi, laolaltă.

Aşadar, este sau nu 1 Decembrie un moment crucial ca istorie, dobândeşte acesta prin semnificaţia sa atuurile celui obiect semiotic, cum îl numeşte Umberto Eco, care, referindu-se la personajul de ficţiune, se opreşte şi la noţiunile abstracte, la obiecte ideale, precum libertatea, sau la alte constructe individuale, şi de departe răspunsul nu poate fi decât pozitiv, căci, citându-l din nou pe renumitul teoretician al naraţiunii, "orice substantiv propriu este un cârlig în care agăţăm un set de proprietăţi, astfel încât numele «Napoleon» desemnează proprietăţi specifice: bărbat născut la Ajaccio care a servit ca general în armata Franţei, a devenit împărat, a câştigat bătălia de la Austerlitz, a murit în 5 mai 1821 pe insula Sfânta Elena" ...şi, substituind, să arăt că Traian Vuia, cel din realitate, dar şi ca personaj ficţional, nu e doar iconoclastul "himeric" de la începutul secolului al XX-lea, care i-a întors pe dos pe academicienii francezi şi pe bravii specialiştii în teoria şi practica zborului de la Aeroclubul Franţei, ci unul din principalii protagonişti ai evenimentului de la 1 Decembrie, un reputat mânuitor al floretei ideilor politice, filozofice, de istoria ştiinţei, un fin interpret al textelor, gânditor instruit, dotat cu umor şi ironie, aspecte apreciate de toţi interlocutorii săi.

ANDREI ȘERBAN, TEATRUL PE CORD' DESCHIS

MIRELA SANDU

Andrei Șerban ar putea fi privit din cel puțin două perspective: cea a regizorului și cea a formatorului de actori. Sunt puțini iubitorii de teatru care nu au auzit de Andrei Șerban și de spectacolele sale. Când producțiile din Cluj merg în turneu la București, biletele se epuizează în câteva ore. În aceeași măsură, nu cred că există tânăr actor care să nu-și dorească să participe măcar o dată la workshopurile sale sau la repetițiile cu public.

Ce au atât de special montările lui Andrei Șerban și de unde această vâlvă în jurul numelui său? Imediat după revoluția din 1989, Andrei Șerban s-a întors în țară (plecase din România în 1969), aureolat de un prestigiu internațional imens, și a devenit directorul Teatrului Național din București. În această perioadă a montat *Trilogia antică* (*Electra* de Sofocle, *Medeea* și *Troienele* de Euripide), *Cei care au nevoie de teatru* de Timberlake Wertenbaker, *Audiția* – un spectacol rezultat în urma concursului dat de actori la TNB, *Noaptea regilor* de William Shakespeare și *Livada de vișini* de A.P. Cehov. În aceste puneri în scenă au evoluat atât actori consacrați (Leopoldina Bălănuță, Gheorghe Dinică, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ilinca Tomoroveanu) cât și mai tineri, cărora Șerban le-a dat șansa unor roluri importante (Maia Morgenstern, Ana Ciontea, Dan Puric, Carmen Galin, Mircea Rusu, Claudiu Bleonț).

Surpriza mare a fost că, în acele vremuri în care oamenii nu mai mergeau la teatru, la reprezentațiile sale săliile erau arhipline. Spectatorii reveneau de zeci de ori să le revadă. Caracteristica montărilor era relația directă cu publicul și un joc al actorilor care răscolea străfundurile ființei. Din păcate, nu am văzut nici unul dintre spectacolele sale din acea perioadă. Singura scuză pe care o am este vârsta... În schimb, am auzit de-a lungul anilor numeroase povești despre acea perioadă și am citit cronicile unor importanți oameni de teatru ai vremii, așa cum a fost și regretata Cristina Dumitrescu, care scria despre *Trilogia antică*, în revista *Teatrul azi* nr. 9-10 din 1990:

"Cheia în care este conceput spectacolul — sau în care l-am receptat — este aceea a emoției, a unei tensiuni interioare de o stranie intensitate, sufocantă adesea, resimțită mereu în alt fel. Comunicarea însăși se stabilește la nivelul acestei emoții purificatoare, al unei senzații de înălțare — înălțarea în suferință, în împlinire și chiar în destrămare sau chiar în abis, dacă ideea (sau cuvântul) "înălțare" se poate asocia abisului. Asemenea înălțări în abis, deznădăjduit de frumoase, ni s-au revelat a fi tragedia Medeei sau pedepsirea Elenei de către femeile troiene, povara lucidității disperat-neputincioase a Casandrei sau drumul lui Oreste spre împlinirea unui destin sălbatic, drum ce cuprinde în sine ispășirea."

Trilogia antică era un spectacol în care se vorbea în greacă și latină, în care prima emoția, sentimentul și pătrunderea în ritual. Odată ajunși în sala de spectacol, nu mai conta nici limbajul, nici cunoașterea textelor

tragediei antice; mesajul era transmis prin intermediul emoției și al simțirilor de dincolo de rațiune.

Tot Cristina Dumitrescu scria despre *Livada de vișini*, în *România liberă* din 23 mai 1992:

"Raportul trecut-prezent-viitor (un viitor previzibil, chiar dacă ușor încetșat) din *Livada de vișini* e privit în spectacolul lui Andrei Șerban din perspectiva celui previzibil viitor. Dezceșat, inevitabil, pentru că a devenit, la rândul-i, trecut. Tăierea livezii, pieirea unei vârste a societății rămâne desigur finalul piesei, devenind însă începutul spectacolului. Mai precis, punctul lui de pornire, prisma prin care se privește, deci se judecă, totul. Nu ordinea scenelor este modificată, bineînțeles, ci percepția privitorului, experiența istorică, dar și individual-umană pe care el a acumulat-o în (aproape) secolul ce ne desparte de data scrierii *Livezii*. În spectacolul lui Șerban, duhurile celor morți sunt figurate scenic, trec prin livadă, există în "carne și oase" nu numai ca o părere, ca o proiecție a gândurilor eroinei, așa cum era în piesă. Personajele "în carne și oase" ale textului dobândesc, în schimb, și o încărcătură de semnificație ce te trimite cu gândul la o «proiecție a gândurilor»."

Directoratul lui Andrei Șerban la Teatrul Național din București a durat până pe 31 decembrie 1992. A fost o perioadă prolifică pentru teatru și pentru mare parte dintre actorii acestuia. Timp de trei ani, au lucrat în permanență mișcare scenică, canto, dicție și alte lucruri necesare pentru perfecționarea lor ca și artiști. Mulți dintre ei își amintesc și azi de acea perioadă când viața lor erau teatrul și lucrul pentru arta lor. Despărțirea a fost una dură și urâtă; a împărțit teatrul în două tabere.

Apoi, a urmat o perioadă de treisprezece-paisprezece ani în care regizorul nu a mai montat în România (excepție face doar opera *Oedip rege* de George Enescu, montată în anul 1995, la Opera Națională din București). Când a revenit, a lucrat întâi la Teatrul Național "Lucian Blaga" din Cluj (*Purificare* de Sarah Kane, *Don Juan în Soho* de Patrick Marber, *Rock' n' Roll* de Tom Stoppard), apoi la Teatrul Național "Radu Stanca" din Sibiu (*Pescărușul* de A.P. Cehov), iar ulterior la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj.

Despre montările din această perioadă s-a vorbit mai puțin, poate pentru că erau, mai degrabă, niște căutări, niște exerciții regizorale, sau Andrei Șerban nu găsisese încă trupa care să îl urmeze fără rezerve și cu care să vorbească același limbaj teatral. Lucrul acesta s-a întâmplat odată cu *Unchiul Vania* de A. P. Cehov, realizat cu actorii Teatrului Maghiar de Stat din Cluj. O trupă care a știut să îl asculte și să-i pună în practică indicațiile regizorale. Spectacolul a fost un mare succes și se mai joacă încă și azi (premiera a fost în anul 2007).

Unchiul Vania este unul dintre acele spectacole pe care nu le poți uita. Chiar și după ani, îți rămân în minte imagini, sunete, expresii. Impresia este atât de puternică, încât nu poți trece cu ușurință peste această



experiență. De fapt, nimic nu este complicat, este vorba doar de viață. Se vorbește despre pofta de viață a protagoniștilor de diverse vârste: cei mai vârstnici, asemeni profesorului Serebriakov, vor să profite cât mai mult timp de tot ce li se oferă — o soție tânără și o condiție socială bună — iar cei aflați la jumătatea vieții, precum Sonia și Vania, visează să aibă ocazia de a se bucura de ea. Cu toții își doresc cu ardoare "să trăiască" și luptă, fiecare după propriile-i forțe, pentru a obține acest drept.

Este un spectacol care impresionează prin concretețea situațiilor create, prin folosirea tuturor spațiilor de joc (începe în sală, cu spectatorii pe scenă, pentru a se continua pe toate părțile scenei — inclusiv pe schelele pentru mașiniști). Este savuros pentru că surprinde în permanență, iar imaginile create sunt de o reală poezie. Fără să vrei te trezești în mijlocul unei povești despre iubire, ratare, bătrânețe și moarte. Iar la finalul reprezentației ajungi să te întrebi despre lucrurile care contează cu adevărat în viață.

Spectacolul debutează cu actorii în sală. Vania povestește despre profesor, iar Astrov o întâlnește pentru prima oară pe Elena Andreevna. Atmosfera este de film american: un candelabru impunător, reflectoare, ochelari de soare, toalete elegante, iar actorii par că își iau zborul, merg pe balustrade și scaune. Apoi, registrul se schimbă și vedem adevărata viață a "starurilor de cinema". Profesorul este bolnav și vrea cu tot dinadinsul să fie tratat de frumoasa lui soție. De asemenea, vrea să se bucure și de drepturile sale de soț. Felul cum o ia în brațe pe Elena Andreevna arată ciuda lui pe tinerețea și frumusețea ei și frustrarea că nu mai poate recupera anii pierduți. Prezența ei îl face, în fiecare clipă, să își conștientizeze vârsta.

Spațiul scenic construit de regizor arată asemenea unei colivii aurite (o verandă cu geamuri de sticlă, perdele roșii și lumină de lumânare) din care protagoniștii încearcă în zadar să scape. De la această scenă aproape poetică se trece la una zgomotoasă: Astrov, beat fiind, coboară doar în cămașă pe o scară metalică și periculos de înaltă. Se schimbă registrul, iar spectatorii sunt luați prin surprindere de repeziciunea cu care se întâmplă lucrurile.

Pentru fiecare text de teatru cunoscut și montat de multe ori, pariul pe care regizorul îl are de câștigat este acela al rezolvării unor scene celebre, cum este și cea dintre Sonia și Astrov, atunci când ea îi vorbește despre dragostea ei. Andrei Șerban rezolvă cu succes acest moment care impresionează prin naturalul și firescul trăirilor.

Actul al III-lea se continuă în partea diametral opusă a scenei, unde locul este amenajat ca pentru o întâlnire importantă. Totul este rigid și fals, iar personajele par să nu se simtă prea bine în propria piele. Întreaga scenă pare construită ca o pregătire pentru confruntarea dintre Astrov și Elena Andreevna, atunci când sentimentele se vor descătușa. Este momentul pe care regizorul l-a gândit și realizat în glod, poate pentru că este vorba de păcat și pasiune, de rău și bine, de minciună și adevăr. Cei doi se iubesc în noroi, iar în îmbrățișarea lor este pusă pasiunea și dorința lor de viață. Sărutul lor este asemenea unui strigăt de supraviețuire. Este acea pasiune care nu ține cont de context și de cei din jur, care pârlăjește totul. În același noroi își vor continua viețile și cei rămași după plecarea profesorului și a Elenei Andreevna. Plouă, ca pentru spălarea păcatelor, iar Sonia își spune monologul de final: "Ne vom odihni. Vom asculta cântecul îngerilor, vom vedea strălucirea cerurilor și toate suferințele noastre pământești se vor topi în potopul de îndurare ce se va revărsa peste lume. Și-atunci totul va fi liniștit, tăcut și duos, ca o mângâiere."

Prin intermediul unei montări atât de echilibrate și de surprinzătoare, înțelegem ce înseamnă teatru în adevăratul sens al cuvântului. Adică acea întâlnire cu viața, un joc al actorilor desăvâșit și o regie aproape de perfecțiune. Ce are deosebit acest spectacol? Totul. De la felul cum este descifrat textul, cum sunt "desfăcute" situațiile de joc, la interpretarea actorilor care te fac să iubești personajele întruchipate de ei, cu bune și cu rele, la lumină și decor. Nu este un secret pentru nimeni că lucrul la un spectacol cu Andrei Șerban nu este ușor. Cere mult actorilor și pretinde o dedicare totală. Și din acest motiv, efortul depus de actorii Teatrului Maghiar de Stat este remarcabil.

După *Unchiul Vania*, regizorul pare să fi intrat într-o altă etapă, și anume, cea a

spectacolelor de studio. Au urmat *Strigăte și șoapte* de Ingmar Bergman și *Hedda Gabbler* de Henrik Ibsen. Amândouă gândite pentru un public redus (în jur de 80 de persoane), construite și șlefuite asemeni unor bijuterii în filigran.

Punerea în scenă a unui film atât de cunoscut semnat de Igmarm Bergman, *Strigăte și șoapte*, a reprezentat, cred, în primul rând un pariu regizoral. A fost un mare curaj, dar și un imens risc. Un film de atmosferă, cu un scenariu excelent și un joc actoricesc impecabil sunt greu de egalat. Andrei Șerban și-a pregătit spectacolul cu grijă, a scris propriul scenariu împreună cu Daniela Dima și a fost atent la fiecare amănunt care ar putea influența starea spectatorilor. Înainte de a intra în anticamera spectacolului, suntem invitați să ne punem cipici albaștri din nylon. La școlile de teatru din România, studenții sunt învățați să își lase la intrare viața personală. La fel pare să sugereze și Andrei Șerban. În anticameră, pe un stativ pe șine, ne așteaptă chiar Bergman în persoană, cu scaunul său de regizor, întruchipat de Bogdán Zsolt, care ne spune că el este și nu este Bergman.

Apar și actrițele, îmbrăcate în superbe rochii albe, și fiecare se prezintă. Apoi suntem invitați într-o lume roșie, o lume a vieții, a pasiunii, a iubirii, minciunii și urii. O lume din care nu poți ieși indiferent. Un salon roșu, impecabil, care înfățișează casa părintească a celor trei surori. O culoare care, în același timp, apasă și dă viață. O casă în care se întâmplă multe lucruri, majoritatea pe ascuns, un loc unde adevărul nu se spune niciodată iar dezvăluirea sentimentelor este periculoasă. Se încearcă în același timp o urmărire a personajelor și scenelor din filmul lui Berman și o interpretare absolut personală a poveștii celor trei surori.

Andrei Șerban creează, în *Strigăte și șoapte*, o lume în care primordiale sunt aparențele, eticheta, iar sentimentele rămân ascunse. De remarcat este faptul că, în spectacol, scenele de iubire sau de sex nu se întâmplă în pat, acesta fiind doar locul bolii și al morții. Impresionantă este scena în care după ce Karin sparge la masă paharul de vin (un lucru scandalos pentru soțul ei), își va mutila sexul în patul conjugal care este, de fapt, doar un cearșaf. Gestul ei este ca un strigăt de revoltă față de o căsnicie care nu înseamnă decât prefăcătorie și ipocrizie.

Remarcabil este efortul actorilor de a crea o lume a conveniențelor, în care jocul lor este în permanență la limita dintre ridicol și absurd, în care sentimentele, deși există, sunt cenzurate cu grijă. De apreciat este și turul de forță al lui Bogdán Zsolt, care întruchipează foarte bine toate cele cinci personaje masculine. Deși, în anumite momente, s-ar fi simțit nevoia ca acest efort să fie împărțit cu un alt actor. După vizionarea spectacolului, persistă în mintea spectatorului imagini și fizionomii. Fiecare element de decor și fiecare costum sunt alese cu grijă și contribuie la atmosfera de ansamblu. Reușita montării stă în felul în care fiecare actor și-a lucrat textul și în funcționarea lor ca întreg.

Hedda Gabbler de Henrik Ibsen este, într-un fel, continuarea spectacolului *Strigăte și șoapte*. Ca intensitate și ca studiu al detaliilor, lucrurile sunt împinse la paroxism. În mare parte, actorii sunt aceeași, iar

scenografia este semnată tot de Carmencita Brojboiu (cu care Andrei Șerban a lucrat și la *Unchiul Vania*). De data aceasta, decorul este verde, un verde greu de uitat. La intrare, spectatorii pășesc pe sub o boltă de plante și frunze uscate. După galbenul și ruginiul frunzelor pe care se calcă, ești invitat într-o cameră verde cu canapele roșii, o sobă și multe flori. Atmosfera este grea, apăsătoare. Spațiul pare mic și neîncăpător, iar senzația este că te afli efectiv în casa personajelor și faci parte din poveste. Pe parcursul reprezentației, camera verde se transformă într-un univers de sticlă, împrejmuț fiind de geamuri imense.

Povestea femeii fără de iubire este spusă simplu, bazându-se în special pe jocul actorilor. Pare că repetițiile la spectacol să fi fost asemeni unui atelier teatral, în care actorii învață să redescopere mijloacele simple și adevărate de a se raporta la meseria



lor. Jocul este fără cusur, fiecare părand să descopere, cu acest prilej, noi modalități de exprimare. Cu siguranță, de la o reprezentație cu *Hedda Gabbler* nu poți pleca indiferent. Te poate enerva faptul că stai trei ore (fără pauză) înghesuit pe un scaun incomod, o poți detesta sau iubi pe Hedda pentru faptele sale sau poți deplânge celelalte personaje. Dar senzația este una copleșitoare.

De data aceasta, muzica este unul dintre personajele principale. Ea reprezintă modul în care personajele încearcă să umple golul dintre ele, să mascheze lipsa de comunicare, este un contrapunct între veselie și însingurare. Într-o lume în care oamenii nu își exprimă gândurile, temerile sau sentimentele, doar zgomotul poate acoperi prăpastia dintre ele. Regizorul alege muzica anilor '50 – '60, cu texte și interpreți care vorbesc despre sentimentele pe care personajele și le refuză. Este un spectacol despre iubire, ură, însingurare, lipsă de comunicare. La această punere în scenă, poate mai mult decât la celelalte, introspecția personajelor este dureros de adâncă, imaginea este impresionant de pătrunzătoare, iar sunetul atinge sufletul, răbindu-l.

Regizorul a exploatat cu măiestrie toate mijloacele de a ajunge la sufletul și mintea spectatorilor. Este o montare care i-a pus în valoare pe toți actorii prezenți în distribuție și cred că aceasta a fost și intenția lui Andrei Șerban. Este imposibil să nu remarci saltul enorm pe care fiecare dintre ei l-a făcut de la un spectacol la altul și paleta de culori pe care se bazează construcția personajelor. Unul dintre talentele speciale pe care

regizorul le are este știința de a lucra cu actorul, de a scoate din el (de multe ori punându-l în situații-limită) tot ce are mai bun. Aproape că îi obligă pe actorii săi să se autodepășească, să se redescopere de fiecare dată.

Revenirea în București a lui Andrei Șerban a fost mult așteptată, iar spectacolele de la Teatrul Bulandra sunt foarte diferite de cele de la Cluj. Sunt altfel atât ca punere în scenă, cât și ca mod de lucru cu actorii. Dintr-un anumit punct de vedere, par făcute mai în grabă, cu mai puțină grijă față de detalii, mizând în special pe accentuarea părților grotești sau de carnaval. Lipsește, de asemenea, atmosfera de teatru de laborator, atât de vizibilă la *Strigăte și Hedda*. Cele două montări de la Bulandra – *Lear(a)* după Shakespeare și *Ivanov* de A. P. Cehov — sunt gândite și privite dintr-un alt unghi. Cu un ochi mult mai detașat, regizorul a

construit *situații*, unele dintre ele foarte puternice vizual.

Spectacolul *Lear* după Shakespeare a suferit, în timp, mai multe modificări. Inițial a fost scurtat, apoi au fost schimbate distribuția și titlul (a devenit *Lear[a]*), iar recent se joacă în alt spațiu și decor. Din capul locului, propunerea lui Andrei Șerban a fost foarte curajoasă; a gândit un *Lear* numai cu femei. O abordare cu care poți fi sau nu de acord, sarcina de a-l convinge pe spectator revenindu-le, în special, actrițelor. Din păcate, singurele care au reușit să se facă credibile au fost Mariana Mihuț, Ada Navrot (care nu mai joacă în noua versiune scenică) și Ana Ioana Macaria. Valeria Seciu interpreta un Gloucester ușor ramolit, cu grave probleme de vezică. Figura ei, ușor grimasată, este greu de uitat. Prima versiune a spectacolului era mai agresivă vizual și sonor. Scena era în permanență plină și îți dădea impresia de invazie, de agresiune. Decorul era cu urcușuri și coborâșuri, străjuit de un imens zid alb care, atunci când Lear își părăsește vechea viață, se prăbușește. Totul arată ca după un imens cataclism, ca după un eveniment care a zguduit ordinea firească a lucrurilor.

La începutul stagiunii 2012-2013, Andrei Șerban a refăcut spectacolul pentru noua sală a Teatrului Bulandra, un spațiu mult mai mic și mai intim. În mare parte, a refăcut și distribuția. Această variantă funcționează mai bine, un element important fiind și apropierea de public, ceea ce dă un plus de autenticitate reprezentației. Totul este mult mai simplu atât ca mijloace

artistice, cât și ca decor. Singurul lucru disonant este tonul ridicat, din când în când, al unora dintre actrițe.

Liantul de legătură între cele două variante a fost Mariana Mihuț, cea care dă, de fapt, vigoare și ritm spectacolului. *Lear(a)* imaginată de Mariana Mihuț este un uragan de trăiri, de sușuri și coborâșuri, este Regele care merge până la capăt în orice lucru, este bărbatul sau femeia care suferă până la nebunie atunci când ființele cele mai dragi pe lume, fiicele, îi înșeală încrederea. Mariana Mihuț este cea cu care pleci în minte și în suflet după fiecare reprezentație, este cea care trece prin fiecare celulă a corpului și sufletului ei fiecare trăire a unui rege orgolios pe care viața îl învață ce este abandonul și cât de importanți sunt prietenii în momentele de răscruce.

Ivanov de A. P. Cehov este, în viziunea lui Andrei Șerban, foarte colorat și cu numeroase elemente vizuale. Multe dintre ele duc cu gândul către un imens carnaval la care personajele și spectatorii sunt invitați să participe. Sunt și momente construite vizual extrem de simplu: un pian, un violoncel și o pânză transparentă. De fapt, aceasta ar putea fi una dintre caracteristicile spectacolului: permanenta pendulare între două extreme, atât în jocul actorilor, cât și în elementele de decor și în costume. Pare că totul este construit, în special pe nerv și energie, și mai puțin pe lucrul atent cu actorul așa cum Andrei Șerban ne-a obișnuit. De aceea este, mai degrabă, un recital al rolurilor secundare. Ți-l amintești pe Lebedev al lui Cornel Scripcaru, pe Șabelski al lui Victor Rebengiuc, și mai puțin pe Ivanov al lui Vlad Ivanov sau un Borkin al lui Marius Manole. Celor doi le lipsește ceva în interpretarea personajelor, poate acel firesc al trăirii situațiilor de viață...

Din păcate, despre profesorul și formatorul de actori Andrei Șerban s-a vorbit destul de puțin. El este cel care, cu ajutorul Institutului Cultural Român din New York, a organizat în ultimii ani școli de vară la Horezu, Ipotești și Mogoșoaia. Ateliere care presupun lucru intens timp de patru săptămâni și care îi formează pe tinerii actori pentru un teatru al adevărului și dăruirii de sine. Acest capitol ar carierei sale ar merita un studiu special, o cercetare pornind de la actorii tineri cu care a lucrat în anii '90 și terminând cu cei care au fost în 2012 la Școala de vară de la Mogoșoaia.

Andrei Șerban, artistul, este greu de prins în cuvinte. Spectacolele sale sunt atât de diferite și pot fi privite din atât de multe perspective. De cele mai multe ori, montările sale stârnesc controverse și încing spirite. Indiferent de abordare, nu poți trece pe lângă ele indiferent. Ca o constantă a spectacolelor enumerate mai sus ar fi, în primul rând abordarea unor dramaturgi de o anumită factură — Sofocle, Euripide, Shakespeare, Cehov, Ibsen —, apoi poveștile pe care le spune prin intermediul acestora. Vorbește despre iubire, viață, moarte, ratare, ipocrizie, ură, lipsă de comunicare — lucruri valabile în orice vremuri. Îi place să se apropie de sufletele personajelor și să le sondeze în profunzime, să vorbească despre lucrurile care le fac fericite sau le dor cel mai tare. E ca și cum ar opera, în permanență, pe cord deschis. Poate de aceea spectacolele sale rămân atât de actuale și perfect valabile chiar și după douăzeci de ani.

FALDURILE OPACE ALE SUFLETULUI

DANIELA MAGIARU

Hedda Gabler de Henrik Ibsen

Regia: Andrei Șerban

Cu: Imola Kézdi, Zsolt Bogdán, Enikő Györgyjakab / Anikó Pethő, András Hatházi, Ervin Szücs, Csilla Varga, Réka Csutak

Scenografia: Carmencita Brojboiu

Teatrul Maghiar de Stat Cluj

Hedda Gabler este, așa cum îl numește Andrei Șerban, un "spectacol de cameră", parte a unei serii ce a început la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj cu *Unchiul Vania* și a continuat cu *Strigăte și șoapte*. Cele trei montări au, într-adevăr, în comun atmosfera intimă, caldă, ce îi dă spectatorului statutul de privilegiat. *Hedda Gabler* e o compoziție specială care își extinde sensul "cameral" asupra întregii structuri spectaculare. De această dată evoluează pe scenă un septet armonios, cu interpreți fini pentru care plăcerea jocului este vădită.

Spațiul mic, dens, impune, desigur, o anume energie și comportă un anumit tip de privire ce te obligă să descoperi detalii, să observi subtilități. În plus, e o apropiere care îi cere publicului o mai mare implicare emoțională. Repetiția cu public (la care am asistat) e încă o intrare, chiar mai puternică, în intimitatea spectacolului. Actorii sunt expuși privirilor curioase ale spectatorului avid de mecanisme desfăcute și remontate.



Foto DANIELA DIMA

Se poate trăi fără idealuri într-o lume în care lucrurile mărunte își dispută întâietatea? E posibil să renunți la toate principiile și la tine însuși pentru a te stabili în zodia confortabilului? Acestea par să fie întrebările care străbat montarea lui Andrei Șerban. Lumea Heddei Gabler (Imola Kézdi) stă sub semnul acoperirii, al ceții voite, de la semnele exterioare la cele interioare. Veranda, prin care pătrund spectatorii, este acoperită de frunze, însemne ale toamnei ce acoperă cu melancolia ei atât pământul, cât și întinderile sufletului. Cortinele folosite în spectacol delimitează scena și sala, dar își extind funcțiile. Odată închise, ele marchează începutul spectacolului. Devii parte a montării, prizonier între cortine și glasvanduri, invitat în sufrageria Heddei și a lui Jörgen Tesman (Zsolt Bogdán).

Atmosfera este, de la bun început, funestă: o dimineață somnoroasă într-o cameră aglomerată de flori, care pare

că sufocă personajele cu mirosul lor. Lămpile se aprind și se sting, lăsând în lumină sau în întuneric fețele personajelor, dar și gândurile lor. Canapeaua care tronează în primul act în mijlocul încăperii ascunde o cutie în care personajul principal își păstrează pistolul, iar pereții de sticlă o lasă martoră pe servitoare, Berte (Réka Csutak), la acțiunile permise și la cele interzise. Canapeaua și fotoliile sunt și ele acoperite, dar, rând pe rând, straturile se dau la o parte, dezgolind nu numai spațiul fizic, ci și pe cel al sufletului. La ele se adaugă muzica de pian ce răsună obsesiv și greu, circumscriind tema circulară.

Relațiile dintre personaje țin tot de imperiul ascunsului. Miopia lui Jörgen e fizică, dar și autoimpusă: nu vrea să vadă nimic din comportamentul soției sale cu apatia căreia nu știe cum să rezoneze. Entuziasmul mătușii, Juliane Tesman (Csilla Varga), e dublat de antipatia ei mascată față de soția nepotului. Acesta din urmă își conservă interesul pentru studiu, dar e copilăros, se bucură de vizitele mătușii și la vederea vechilor săi papuci de casă, se întristează la moartea rudelor, e pasionat de cărțile pe care le citește, de studiul său, dar și de întâlnirile cu Brack. Aparent bonomul judecător Brack (András Hatházi) așteaptă răbdător să îi vină rândul pentru a se bucura de farmecele Heddei, pândind cu abilitate orice ocazie. E șăgalnic, curtenitor, dar extrem de abil. Doamna Elvsted e o naivă terorizată de persoana Heddei. Nereușind să perceapă evidențele, îi încredințează acesteia cele mai mari secrete ale sale.

Peste ei toți tronează imaginea aproape iconică a colonelului Gabler, în chip de autoritate absolută. Odată cufundat în spectacol, sesizezi că misterele se adâncesc din ce în ce mai mult, că cercurile trasate pe suprafața apei sunt, de fapt, urme ale turbioanelor ce tulbură chiar și străfundurile. Hedda, fiică a tatălui său – Gabler, mai degrabă decât soție – Tesman, încearcă să țină departe de prezent o iubire pierdută, cu aceeași intensitate cu care își afișează răceala față de soț și de familia acestuia. Se lasă admirată de Brack, știind că acest lucru îi va facilita confortul material și îi va oferi și o evadare din universul casnic în care nu găsește nicio bucurie. Se alintă atunci când vrea să obțină de la judecător sprijin pentru cariera politică a soțului, dar e îngrozită de perspectivele unei vieți comode. Este personajul care afișează un portret văzut în oglinzi multiple — cele mai multe mincinoase.

Ejlert Lövborg (Ervin Szücs), fostul iubitul, e perceput ca rival atât de Jörgen, cât și de Brack, însă din motive diferite. Primul din rațiuni profesionale: cartea pe care a scris-o este foarte bună, iar manuscrisul următorului său volum merită lăudat cu asupră de măsură. Pentru Brack, însă, el e un posibil candidat la dovezile de afecțiune ale Heddei și, așa cum îi declară acesteia făcând totală abstracție de domnul Tesman, își dorește să fie singurul "cocoș" din ogradă. De aceea, vizita lui Ejlert e atent supravegheată nu atât de soț, cât de amant. Râsul din umbră, aparițiile de după cortină, ca din întâmplare, îi transmit Heddei că acțiunile și mișcările ei sunt vigilent păzite. Muzica picupului acoperă tăcerile lungi, care guvernează relațiile dintre Hedda și soțul ei, dar se suprapune și dialogurilor ce nu trebuie auzite (discuțiile Heddei cu Ejlert Lövborg).

Vestimentar, spectacolul evoluează discret între confortul halatului și al papucilor de casă și zona toaletelor cu pretenții ce îmbracă trupurile golite sau pline de sentimente. Pasajele dintre scene potențează și ele relația de apropiere între actori și public. Lumina le face să pară imagini în curs de dezvoltare, ca și cum ar fi instantanee lăsate la uscat într-un atelier fotografic. Mașiniștii, la vedere, schimbă locul mobilierului. Dezvolpările ne duc, cadru cu cadru, mai aproape de final, de fotografia ultimă.

Rigoarea de a nu greși, impetuoasa nevoie trasă la țintă, să aibă sânge rece și mână fermă — sunt cuvintele ce îi răsună Heddei mereu în minte și cele care îi configurează

atât de exact unica traiectorie posibilă. Singurele sentimente adevărate, pozitive, sunt și cele pe care trebuie să și le reprime. Omul iubit nu face parte din viața ei, ci din a altcuiva, el nu împarte cu ea decât intensitatea unor momente. De aceea, strategia e limpede, gândul se impune cu precizia ascuțirii unei lame de cuțit sau a curățării unei țevi de pistol. Nu are regrete, și nici șovăieli. După ce, cu bună-știință, distruge relația fostului iubit cu fosta sa colegă de școală, Thea (repetiția la care am asistat alterna în acest rol două actrițe: Enikő Györgyjakab și Anikó Pethő, fiecare dintre ele adăugând nuanțe diferite de joc), îi distruge și manuscrisul, nu pentru că ar fi reprezentat o concurență pentru soțul ei, ci pentru că era ceea ce Ejlert Lövborg împărtășea cu Thea. Odată conturat gândul, ducerea la îndeplinire nu mai e decât o chestiune de timp. Recurența pistolului și a referințelor la el face destul de clar parcursul întâmplărilor ce urmează. Îl împinge pe Ejlert la sinucidere și găsește și pentru ea această soluție de ieșire dintr-o stradă monotună, devenită cu sens unic. Apariția ei în costum militar cu capul însângerat, cu corpul sprijinit de geam, imediat după împușcătură, nu face decât să confirme drumul precis și grăbit de la hotărâre la înfăptuire.

Draperiile-cortine ascund jocurile amoroase, flirtul, întrețin complicitățile privirilor și ale atingerilor. Prezențele ghicite în umbră, aparițiile galant-jucăușe ale lui Brack nu fac decât să confirme lupa îndreptată mereu către acțiunile



Foto DANIELA DIMA

Heddei. Aceasta are atât puterea să joace, atunci când își dorește să fie seducătoare, dar și să se joace cu cei din jurul ei. Trădează ca din întâmplare secretele încredințate de doamna Elvsted, îl corupe pe Ejlert cu băutură, după ce știe cât de greu îi fusese să renunțe la acest viciu, mimează compasiunea, pozează în drăgălașă pentru a-și duce planul la bun sfârșit. De altfel, spectrul ei de simțiri trece de la dispreț, ură, răceală și indiferență la dragoste, respect.

Muzica de pian sau cea a discurilor ce rulează în surdină sau la volum mare, zgomotul frunzelor, răcoarea și sunetele dimineții, lumina abia mijită a zorilor în care Hedda Gabler așteaptă alături de Thea întoarcerea lui Ejlert și a lui Jörgen fac conferă spectacolului o puternică senzorialitate. *Hedda Gabler* lasă la vedere firele creatorilor care și-au întrețesut măiestria în această montare. Și întocmai ca în cazul muzicii de cameră, execuția este cea care te învâluie fin, din aproape în aproape, dezvăluind farmecul compoziției.

CĂLDURA "ÎNTUNECATULUI NORD"

MIRCEA MIHĂIEȘ

Există în teatrul lui Andrei Șerban o stranie, fertilă, copleșitoare tensiune: întâlnirea dintre o aspirație intelectuală frapant "nordică" și o incandescență "sudică". Am avut această intuiție încă de la vizionarea *Trilogiei*, la începutul anilor '90. Ulterior, mi s-a părut că identific peste tot în spectacolele sale această polarizare fundamentală — poate e autoiluzie sau doar obișnuința de a căuta în opera unui creator continuitatea și coerența. Pentru mine, lumea, totuși, balcanică a tragediei grecești nu are nimic "solar", "mediteranean", "olimpian". Regăsesc această dimensiune îndeosebi în viziunea dionisiacă, dar nicidecum în periplurile sângeroase ale grecilor. Ea e visceralitate pură, așa cum sunt brutalele *saga* ale vikingilor ori fotografiile, ca niște ecorșeuri de celuloză, ale filmelor lui Bergman.

Mihaela Marin, cel mai bun fotograf specializat în teatru al acestui moment, a avut inspirația să se concentreze pe spectacolele recente ale lui Andrei Șerban, adică pe secțiunea explicit septentrională. Și anume, piesele inspirate de trei mari artiști produși de ceturile, respectiv, ghețurile Nordului: Cehov, Shakespeare, Bergman. Cele cinci capodopere selectate (una de Shakespeare, *Regele Lear*, trei de Cehov: *Unchiul Vania*, *Trei surori*, *Ivanov* și una inspirată de filmul lui Ingmar Bergman, *Strigăte și șoapte*) reprezintă un colaj semnificativ pe această dimensiune a imaginarului lui Andrei Șerban — o creație care e departe de a putea fi redusă la formula pe care o întrezăresc și în modulația stilistică propusă de Mihaela Marin.

Într-adevăr, unul din primele lucruri care trebuie subliniate în legătură cu acest demers e unitatea vizuală. Deși montate în locuri diferite (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, Teatrul Național din Budapesta și Teatrul Bulandra din București), ele au un acut "aer de familie": tonurile de sângieriu, albastru rece, alb cadaveric și verde translucid domină albumul într-un fel care nu lasă niciun dubiu asupra puternicei amprente a personalității regizorului. "Ochiul magic" al Mihaelei Marin aduce la același numitor o sumă de meditații, neliniști, nevroze și expresii ale violenței. Diversitatea tematică, faptul că Andrei Șerban aplică, de fapt, o multitudine de procedee reprezintă pentru artista fotografă provocări și oportunități de a intra în concurență cu o operă a cărei forță își extinde capacitatea de control mult dincolo de dimensiunile scenei.

Albumul e o simbioză între obiectivul aparatului de fotografiat și bagheta regizorală. Parcurcându-l, am avut senzația că mă aflu în fața unei a șasea montări a lui Andrei Șerban, purtând titlul *Mihaela Marin*. Într-atât de puternică e forța de impact a regizorului, într-atât de uimitoare decupajele, încât autoarea albumului n-a avut decât să urmeze, pe o linie cu fermitate trasată, contururile stabilite de regizor. Spre deosebire de experiențele fotografice anterioare (*Dorian Gray*, 2005, *Hamlet Machine*, 2008, *Faust*, 2008), unde frumusețea imaginilor izvoara dintr-o mare libertate de visare, în cazul de față ne aflăm în plin "exercițiu de figuri impuse". E un elogiu pe care-l aduc Mihaelei Marin, care a înțeles perfect natura demersului autoritar controlat al spectacolelor lui Andrei Șerban.

Picturalitatea naturală, miza pe imaginișoc, sugestiile privind închegarea sensului sunt oferite cu o asemenea generozitate, încât Mihaela Marin n-a avut decât să așeze secvențele într-o înlănțuire logică. Acest lucru a facilitat impunerea unei dinamici proprii, alternând intensitatea dramatică a portretelor cu scenele explicit narative. În felul acesta, se instituie o alternanță de vis și acțiune, de lirism și explozie, de subtilă exegeză

vizuală și probă de inteligență a sentimentului. Cu alte cuvinte, Mihaela Marin s-a pliat perfect pe cerințele unui "text" care, tocmai prin marea lui inventivitate, limitează căile de acces care contrazic semnificația de profunzime a demersului.

"Proba cu obstacole" pe care-și impune s-o treacă autoarea e o formă a inteligenței artistice. Nu e doar un omagiu adus unui mare artist, ci și o subtilă modalitate de a intra în competiție. Efemer și fascinant tocmai prin caracterul său limitat în timp și spațiu, teatrul își găsește o neașteptată formă de supraviețuire în film și fotografie. Ar trebui, așadar, să identificăm la Mihaela Marin și un previzibil orgoliu profesional. În fond, menirea interpretărilor sale fotografice e să asigure perenitatea unei întâmplări artistice care, prin definiție, se epuizează odată cu căderea cortinei. Fotografia rămâne, asemeni unei torțe în întuneric, să semnalizeze locul unde s-a produs miracolul.

Lucrul cu adevărat remarcabil în demersul Mihaelei Marin e intuiția adaptării la condițiile tehnice, de ambient, de viziune specifice fiecăruia din spectacole. Unitatea de ansamblu e asigurată de puternica voce a regizorului. Dar intuim, în acest discurs în care părțile sunt subsumate întregului, suficiente elemente individualizante. Intuitiv, artista-fotograf le-a căutat tocmai pe acestea. Astfel, instantaneele selectate nu sunt neapărat o cronică în imagini a montărilor, ci surprinderea momentelor de inefabil, de clar-obscur, de tulburată și tulburătoare contorsionare a destinelor. Într-o defilare atent gândită — de la prezentarea "caracterelor", la decuparea scenelor relevante —, imaginile fixează profilul dominant al fiecăruia din spectacole.

De la "brutala onestitate" cehoviană — sintagma îi aparține lui Andrei Șerban —, la felul în care travestiul din vremea lui Shakespeare (când rolurile de femei erau interpretate de bărbați) se ajunge la un travesti al travestiului (întregul spectacol *Lear* de la Bulandra e jucat de femei), suntem invitați să parcurgem, răsfoind fotografe dintr-o extraordinară paradă a măștilor fixate direct pe carnea și nervura protagoniștilor. Ceea ce părea să fie doar reflectare, mimesis controlat de o comună pasiune pentru teatru, se adevărește a fi, în final, o subtilă interpretare, o sfidare în *sotto-voce* a percutantei viziuni regizorale. Ca în *jiu-jitsul* japonez,

Mihaela Marin preia, cu dezinvoltură, greutatea partenerului-adversar pentru a ne oferi — cu delicatețe, cu inteligență, cu devoțiune — propriul spectacol.

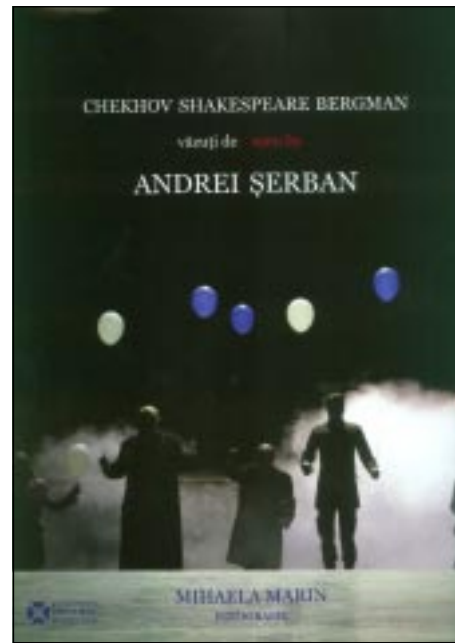
Într-adevăr, există, în fiecare caz, un unchi Vania, un Ivanov, după cum le avem și pe cele trei surori, și chiar "strigătele și șoaptele". Ele au fost cu eleganță apropiate de Mihaela Marin. În lungul interval petrecut în sălile de repetiție și în spectacole, s-a produs o fertilă contaminare. E ceva similar procesului descris de un mare eseist spaniol atunci când vorbea de o *donquijotizarea* lui Sancho Panza, de transferul însușirilor metafizice ale stăpânului către credinciosul său însoțitor. Dar asta nu înseamnă, sub nicio formă, că Mihaela Marin s-a predat, cu arme și bagaje, renunțând la însușirile deja probate. Dimpotrivă, ea dovedește o remarcabilă putere de metamorfozare, fiind o strategă inspirată în actul de cucerire a cetății aparent inexpugnabile. Pătrunderea în spectacolul-cetate exchivalează cu un triumf obținut cu umilință, dar și cu inteligență — prin utilizarea unei stratageme ce-o amintește pe aceea a calului troian.

Tristețea și farsa, compasiunea și cruzimea, iluzia și speranța — caracteristici ale spectacolului cu *Unchiul Vania* — sunt admirabil surprinse în portretistica desușiată a fotografiilor. Deși multe imagini vizează ansamblul, incluzând o bună parte din decor, observi cu ușurință că Mihaela Marin caută omul, vânează ființa în carne și oase, în cele mai radicale ipostaze ale sale. Cromatica atent controlată, dominată de alb-cenușiu și violet, înfățișată de roșu și negru, este greu reprimată, îi oferă Mihaelei Marin prilejul unor explorări de mare profunzime, în care visceralul și inefabilul se îngemănează uimitor.

Culoarea contrastantă, tăieturile mult mai ferme, de-o căutată limpezime a chipurilor plasate într-un decor captiv conferă imaginilor din *Trei surori* un aer de narațiune povestită cu vervă — spre deosebire de poezia bolnavă din *Unchiul Vania*. Dinamica e sugerată de personajele surprinse în atitudini active, în balansuri existențiale decise — care contrastează însă cu paralizia voinței de a face până și cel mai mărunț gest care le-ar putea schimba destinul. Violenta, așa cum o percepe Mihaela Marin, are ceva demonstrativ, artificial, virând adeseori în poeticitate



Andrei Șerban și Mihaela Marin, la Iași, cu ocazia lansării albumului



MIHAELA MARIN

Chekhov Shakespeare Bergman

Văzuți de / Seen by Andrei Șerban

Editura Institutului Cultural Român, 2012

pură — ca în superbe "invazii" ale baloanelor colorate. Puternic individualizate la început, personajele devin o masă informă în final, simple anexe ale unui vis pe care uită să-l și viseze.

Gregarul, irelevantul, inconsistentul — într-un cuvânt, "lehamitatea" — organizează structural întregul demers al lui *Ivanov*. Reprezentația de la Teatrul Bulandra e surprinsă de Mihaela Marin îndeosebi prin punctarea, printr-o portretistică expresivă, a situațiilor dominante: opacitatea — a sentimentelor și a ființelor —, absența comunicării, tânjirea după țeluri neclare, incapacitatea coagulării unui comportament rațional, în fine, grotescul și goliciunea interioară. E o paletă coloristică — tonurile oscilează între verzui și maroniu — ce nu lasă niciun dubiu asupra deznodământului. Discursul semi-funerar, în care morții par să mai primească o ultimă șansă de a se salva e sublimat într-un joc dominat de paralizie. În loc să lupte, ei se refugiază într-un acut sentiment al deznădejdiei atotbiruitoare.

Dacă teatrul poate fi sculptură, atunci și fotografia poate fi, la rândul ei, postamentul unor umbre devenite materie. Imaginile din marele spectacol *Strigăte și șoapte* sunt, parcă, expodate dintr-un muzeu tăcut, dăltuit când în ceară, când în marmoră, unde gestică sugerează răceala ucigătoare a destinului. Încrămenite în efigii ale neputinței și nefericirii, imaginile exploatează cu o intensitate dureroasă expresivitatea chipurilor, devenite măști hidoase prin care vorbește întreaga durere a lumii. Ele indică, asemenea unor ceasornice nemiloase, iminența morții.

Lear, în varianta Mihaelei Marin, spune o poveste despre mărirea și decăderea mitului bunătății umane. Artistă-fotograf a optat pentru acele secvențe în care dinamica alternează cu peisaje complet golite de energie. Preferința pentru albastru, culoare a răcelii, distanțării și morții, propune o variantă tragică asupra felului în care, în împrejurări dramatice, pulsunile vieții devin un "vârtej încremenit", o transparentă fără conținut și un urlet fără sens.

Textele însoțitoare ale lui Andrei Șerban fixează admirabil intențiile artistului și nu ne rămâne decât să constatăm în ce măsură intuițiile Mihaelei Marin alcătuiesc o hartă armonioasă, un comentariu inspirat și sensibil la opera unuia din marii regizori de azi. Comentariile critice ale Anei Maria Narti completează fericit conținutul unui album cu adevărat sărbătoresc.

REGIZORUL E O CENUȘĂREASĂ ÎN PUSTIU

ANDREI ȘERBAN

— Spectacolul *Hedda Gabler*, jucat la București în cadrul Festivalului Național de Teatru de trupa Teatrului Maghiar din Cluj, a creat o incredibilă busculadă: biletele s-au "evaporat" instantaneu, teatrul Odeon a fost luat cu asalt. Costul unui bilet ajunsese, la suprapreț, la 350 de lei. Adică o sută de dolari. O sumă colosală, în condițiile României de azi. În sală s-a putut intra doar sub protecția bodyguarzilor. Jurnaliștii au vorbit de o adevărată insurecție. Cum se simte un regizor aflat într-o asemenea flatantă poziție?

— Răspund foarte subiectiv: sigur că această poziție flatantă e un prilej bun ca vanitatea să ia proporții nemăsurate. Dacă o țin bine sub control, îmi amintesc că tentația de a crede că sunt "cineva" îmi dă iar târcoale. Dar, dacă în tinerețe chiar credeam în importanța absolută a spectacolelor mele, acum, după un lanț de eșecuri și succese, "importanța" se evaporă miraculos de iute. Mă bucur, evident, de imensul succes public pentru *Hedda*, o piesă care, deși faimoasă, în mod curios, niciodată nu a umplut sălile, și în același timp sunt trist că aceste reprezentații se joacă atât de rar și mă doare că foarte mulți rămân pe dinafară.

— Care e, dincolo de legitima bucurie resimțită de orice creator, semnificația acestei incredibile manifestări a interesului pentru un spectacol în care a pus, cum spunea cândva, în condiții dramatice, Churchill, propriul sânge, propria sudoare și propriile lacrimi? Să fie acesta un semn că teatrul a coborât din nou în stradă? Că artistul începe să-și recapete ceva din importanța avută cândva?

— Bodyguarzii se află de obicei în jurul politicienilor sau al Madonnei. Iar biletele la suprapreț sunt o excepție rară când e vorba de teatru. Desigur, interesul pentru teatru în aceste vremuri tulburi e un lucru care nu poate decât să ne bucure — și de aici responsabilitatea pe care ar trebui s-o avem față de calitatea muncii noastre. Totuși, când un spectator, având un salariu destul de mic, e dispus să plătească o sumă exorbitantă ca să vadă un spectacol de-al meu, nu pot să nu fiu sensibil: iată o mărturie autentică a nevoii de impresii, noi și diferite de cele din viața obișnuită, o foame pentru o hrană de o consistență, alta decât cea de la Mall sau McDonald. Și, prin contrast, mai merită remarcat (ca amuzament) că la premiera cu *Hedda*, în timp ce majoritatea spectatorilor care au făcut sacrificii financiare serioase să intre erau hipnotizați de ce vedeau, o distinsă cronicăreasă din elita cremoasă a criticilor stătea în primul rând și, cum nu plătiese nimic ca să intre, ea, "cunosătoarea" fiind, se plictisea copios și le arăta tuturor cât de blazată este. Mă întreb, Doamne, pentru cine facem teatru și cine are autoritatea să judece?

— E limpede pentru cine e făcut teatrul: pentru cei dispuși, iată, să cheltuiască o bună parte din salariu pentru două sau trei ore de înălțare spirituală. În ce-i privește pe "profesioniștii blazați", paguba e a lor: au devenit atât de importanți încât nici măcar minima bucurie de a-și face onest

profesiunea n-o mai au. Ceea ce-mi sugerează o altă întrebare: pentru cine creați, de fapt? Ce fel de spectator aveți în minte atunci când decideți să montați o piesă? Sau, mai bine zis, există un spectator ideal, care vă săcăie cu întrebările lui tăcute, ori întregul proces se desfășoară, cum s-ar spune, "cu circuit închis", doar în mintea dumneavoastră?

— Când lucrez, niciodată nu mă gândesc la spectatori. Cum nu există doi oameni care reacționează la fel, ar fi absurd să vreau să-i mulțumesc pe toți. Spectatorul ideal sunt eu, și cum nu mă adresez unei colectivități, ci individual unei singure persoane, dacă ce văd în repetiție mă interesează pe mine, sunt șanse că va interesa și pe altcineva. Asta nu înseamnă că spectatorii îmi sunt indiferenți. Dimpotrivă. Oricum, nevoia de a explica altora ce facem e deseori o afacere riscantă. Unuia care știe tot și nu se îndoieste de nimic pot să-i spun: "Dacă ai înțeles tot, înseamnă că am explicat eu prost". Nevoia de a explica blochează intuiția, care în teatru e instrumentul principal de comunicare, cel puțin în teatrul în care cred. Spectatorul ideal e cel care se lasă deschis, astfel încât să circule un anume curent de energie și o vibrație mai fină să se facă simțită, de care să beneficiem cu toții.

— Cum vă alegeți textele pentru spectacole? Mă refer, desigur, la cele pe care le montați din proprie inițiativă, nu la cele pe care sunteți solicitat să le regizați. În acest din urmă caz, ce contează mai mult în acceptarea propunerii: prestigiul instituției (teatru/operă), valoarea trupei actoricești, libertatea de creație, posibilitatea de a aduce cu dumneavoastră colaboratori, sau, de ce nu, banii?

— În teatru, când iubesc un text devin obsesiv, trebuie să-l pun în scenă imediat, ca și cum e cel mai important lucru și întreaga planetă ar depinde de proiectul meu. Da, în teatru aleg eu, la operă aleg alții. De exemplu, un manager îi telefonează Angelei Gheorghiu: "Ce ai chef să cânti, scumpă Angela? *Traviata*... grozav." Se caută urgent ceilalți interpreți și dirijorul. Apoi își amintesc că ar fi nevoie și de un regizor. Ori accept *Traviata* (și nu *Trubadurul*, dacă asta aș dori), ori e chemat altul. În operă, regizorul nu are control, la urma urmei dirijorul și cântăreții decid în funcție de cerințele muzicale. E frustrant, deși opera poate fi minunată când teatrul și muzica devin expresia aceleiași umanități. A propos de partea materială și contracte, de obicei la operă insist contractele să fie în aur, ceea ce nu e întotdeauna cazul când lucrez la teatru.

Cât privește prestigiul instituției, dacă lucrez la Royal Opera House sau într-un beci uitat de lume, nu are nicio importanță. Tot ce contează e să am libertatea de creație asigurată pe cât posibil.

— Ce procent de artă și ce procent de tehnică intră în producția teatrală de azi? Mai e posibil "teatrul sărac"? Cât s-a pierdut din spontaneitatea artistului-regizor (George Banu vorbea de curând despre "secolul regiei")? Deși are rolul decisiv în conturarea,



Foto PAUL BUCIUTA

materializarea spectacolului, gloria revine, de regulă, vedetei, interpretului. Regizorul rămâne, în cele mai multe cazuri, un fel de Cenușăreasă. Fie ea și una aurită, cum glumeați mai sus...

— Regizorul de teatru e o Cenușăreasă într-un pustiu, nu poate face nimic singur. Cât despre glorie, ca să-l citez pe Krishnamurti, să fii cu adevărat o ființă umană, e mult mai avantajos decât să fii celebru. Și chiar vedete fiind, suntem toți invadați de tehnologie, devenim iute sclavii ei. Ființa umană nu mai face rating. În *Mahabharatha* citim despre Kali Yuga, epoca demonului, ultima etapă din ciclul vieții, o eră a decăderii valorilor, și vedem în jur la toate nivelele consecințele acestui haos, degenerarea spirituală ce duce la dezastru. Rezist cât pot acestei tendințe negative când mă întreb de ce mergem la teatru: doar să fim invadați de mass-media, bombardați de imagini sinistre, decadente, de muzica tehnologică și distracții perverse, ca să fugim și mai mult de noi înșine? Sau dimpotrivă, să rezistăm acestor invazii violente și să ne apropiem de ce e real, să ne vedem așa cum suntem, ca să putem să înțelegem și să ne acceptăm unul pe altul?

— Și totuși, "teatrul sărac" mai e posibil azi? Mă refer la spectacolele de impact, nu la cele din teatrele experimentaliste și, fatalmente, marginale? Se mai poate face un spectacol cu bani puțini? Mai atrage un spectacol în care un grup de actori apar pe o scenă goală și speră să comunice cu spectatorul, să-l seducă, mizând pe simpla artă regizoral-actoricească?

— Fără acest contact uman, teatrul e doar un artificiu, un moft inutil. Peste tot în lume se fac sute de spectacole aproape fără bani. Orice e posibil dacă te angajezi trup și suflet. Singura condiție e să ai dorința de a căuta ceva, urgența absolută de a comunica. Teatrul se poate face oriunde, pe stradă, într-un apartament, pe acoperiș. Cât despre actorii

tineri, ei nu au nevoie să-și dorească instituțiile oficiale sclerozate, ce folosesc bugete grase care deseori sufocă creativitatea, ci să-și dea seama că au șansa de a merge împotriva curentului, de a reinventa teatrul acum și aici. Dar pentru asta au nevoie de curaj și spirit de aventură. Cei tineri ar trebui să iasă din starea de inerție (să nu-i spun lene valahă) și în loc să se plângă că nu primesc destul sprijin, să ia inițiativa, să demonstreze că teatrul sărac e cel mai vital.

— În urmă cu vreo doi ani s-a declanșat în România o inițiativă bizară, care-și propunea să elimine din viața culturală așa-numita "generație expirată" (definirea ei n-a fost prea clară). Nu știu cum s-a terminat acea zbatere penibilă, dar ea a arătat că există — cel puțin în literatură — un acut conflict între generații. Există ceva asemănător în teatru (nu doar în România)? Și dacă există, e bine să existe? E rău?

— Conflictul dintre generații a existat dintotdeauna. Niciodată tinerii nu i-au acceptat pe bătrâni, care i-au respins la rândul lor. E o adevărată lege nescrisă în artă că fiul trebuie să meargă împotriva tatălui, iar în teatru exemplul celebru e al lui Meyerhold, care după ce a fost format de Stanislavski în stil realist, s-a răzvrătit și a ales formalismul, și tot teatrul secolului 20 a profitat din acest așa-zis conflict. Dar e interesant că la sfârșitul vieții fiul rădăcitor s-a întors acasă, și această reconciliere stă mărturie a dragostei și respectului dintre acești imenși artiști, care, de fapt, s-au completat unul pe celălalt.

Noi nu suntem așa. Azi, tinerii neagă tot ce s-a făcut înainte, căci lumea începe cu ei, iar bătrânii nu au nicio curiozitate și se tem de tot ce e nou. Și de când cuvântul respect a fost șters din vocabularul limbii române, această fricțiune, în loc să devină pozitivă și să producă flash-uri creative, transmite doar negativitate, dispreț și artă mediocră.

—În acest peisaj frământat, în care invidia, frustrarea, resentimentul alcătuiesc regula, cum reușiți să păstrați aerul de superioară, detașată, olimpică indiferență față de mizeriile clipei? Numai când mă gândesc la atacurile imunde din presa de la București, de-a lungul vremii, mi se face rău. Or, dumneavoastră pășiți senin peste toate aceste adversități. Aveți un elixir magic?

—Nu posed niciun elixir și nu sunt mai bun ca alții. Invidia, frustrarea și resentimentul m-au urmărit și pe mine toată viața și am căzut des pradă lor. După multe eșecuri, un lucru mi-a devenit clar: negativitatea nu mă ajută, dimpotrivă, mă epuizează, îmi fură energia bună și mă anihilează ca ființă umană, mă coboară la nivelul unui animal. Când văd că în asemenea situații nu sunt altceva decât sclavul negativității, când aud câinii care latră înăuntrul meu și mă sfârtecă pe mine, de fapt, nu pe ceilalți, atunci mă întreb: *pentru asta sunt aici?* Și întrebarea îmi amintește de potențialul pe care fiecare din noi îl are: acela de a fi un om adevărat. Și atunci sufăr că nu fac nimic pentru a-l dezvolta, că sunt așa cum sunt și mi se face cu adevărat rușine. Cât despre "atacurile imunde", regretatul prieten Gellu Naum îmi spunea să le ignor, să las gândacii să mișune voioși și să îmi văd de treabă. E greu de urmat sfatul lui Gellu. Deseori reacționez și contra-atac, și atunci îmi dau seama câtă dreptate avea. Când te amesteci cu gândacii, devii tu însuși un gândac.

—Problema e că în viața artistică sfaturile de bun-simț nu prea funcționează. Poți "să-ți vezi de ale tale" dacă ai o meserie obișnuită: contabil, profesor, fermier, chelner. Or, domeniul creației presupune implicarea totală a propriei ființe. Falsificarea ei. Cât de "falsificat" vă simțiți, în raport cu omul obișnuit, a cărui viață se desfășoară după modelul casă-servici-casă?

—Nu înțeleg ce înseamnă falsificare în acest context. Implicarea totală corespunde unei nevoi organice de a merge dincolo de limite, ca să cauți adevărul. Opusul rutinei și al falsificării. Acel du-te vino mecanic, monoton, între casă-servici-casă fără nicio altă perspectivă, fără aspirații și o viziune că altceva e posibil, e un fel de moarte lentă. Un artist are aceleași probleme ca oricare altul, dar are avantajul că le poate confrunta direct "la servici". Căci asta ar trebui să facem, să avem curaj prin teatru să exprimăm sincer ce ne doare și, în același timp, să avem antenele deschise ca să percepem o altă lume. Un contabil nu are această oportunitate, el nu intuiește prezența unei alte lumi, dar e nevoit să meargă la biserică sau la psihiatru, dacă simte că viața lui e un coșmar.

—Să înțeleg din cele de mai sus că arta, creația artistică funcționează și pe post de auto-terapie? Și, în fond, cât de "bolnavi" sunt creatorii? Câtă luciditate și câtă fugă de boală intră în gândirea și montarea unui spectacol? Îndrăznesc să pun această întrebare deoarece pentru mine scrierea articolelor de ziar are un clar scop curativ: pun pe hârtie lucrurile care mă destabilizează, iar apoi îmi văd de ale mele. Mă întreb dacă o astfel de soluție e viabilă atunci când creația e mediată, când creierul regizorului lucrează prin trupurile — și nu numai trupurile — actorilor.

—Artaud vorbea despre teatru și ciumă. Cum să te însănătoșești prin teatru în timp

de ciumă? Întrebare bună în acest moment. Pe timpuri, arta era menită să vindece, să purifice, să întărească. Preoții antici erau și actori. Nu mai e cazul acum. Artiștii sunt la fel de bolnavi ca societatea. În teatru, ne folosim greșit imaginația și fantezia, e și asta o scuză ca să fugim, în loc să ne apropiem de noi înșine. Artă e azi pur escapism. Prin rolurile pe care le jucăm, avem șansa să vedem prin oglindă realitatea pe care, din frică sau indiferență, o ignorăm. Luciditate ar însemna să fim în relație, atât cu ce e real, cât și cu noi înșine. Energia care s-ar declanșa ar fi mult mai benefică atât nouă, cât și spectatorilor.

Regizorul nu e un demiurg (deși mulți șarlatani ce se cred regizori dau falsa impresie c-ar fi.) Deseori, e un tip care nu are talentul de actor ca să se urce pe scenă, dar cu aroganță le arată altora ce nu știe nici el.



Foto PAUL BUCIUTA

Ca să lucreze prin trupurile actorilor, el ar trebui fie un cunoscător, pregătit la un nivel foarte înalt de înțelegere a ființei. Grotowski era un astfel de regizor.

—Un tânăr teatrolog, Mirela Sandu, făcea o observație plină de interes legată de spectacolele dumneavoastră din România. Și anume, că există o diferență netă între montările de la București și cele de la teatrele din țară. Primele ar fi mai agresive, mai "demonstrative", mai dinamice, mai crude, mizând pe o reacție imediată, pe când celelalte ar fi mai elaborate, mai experimentale, mai "poetice". La București păreți foarte "grăbit", în provincie parcă redescoperiți virtuțile "duratelor lungi ale istoriei". Ele ar alcătui o dialectică sui-generis, a interiorului și a exteriorului. Vi se pare viabilă o astfel de "lectură"?

—Teorii teatrologice sau teorii de orice fel nu m-au încântat niciodată, capul singur rupt de trup și inimă nu face doi bani. De aceea, când un critic simte și poate să exprime ceva viu mă interesează, dar ce e reproduș aici mi se pare nu doar schematic, ci și profund neadevărat. Ca să vorbim de spectacolele mele de la Bulandra: *Lear*, în versiunea inițială dura peste 4 ore, *Ivanov* aproape la fel, ambele lucrate în cel mai minuțios detaliu, deci cum să fi fost eu "grăbit"? Să nu pomenim de *Trilogia greacă*, tot la București?! Iar în cuvintele "demonstrativ" și "agresiv" nu-mi recunosc spectacolele, cu excepția poate a operei *Oedipe*, în care într-adevăr am încercat un experiment de teatru politic, pe care apoi l-am regretat. Sunt la fel de atașat de toate spectacolele mele, deși pe niciunul nu-l

consider perfect, dimpotrivă. La Cluj, *Strigăte și șoapte* e mai interiorizat, mai meditativ, de acord, dar nu pentru că e la Cluj. E posibil să-l refac la București. Asta îl va face să pară grăbit sau demonstrativ?

—Nu era vorba, în întrebarea de mai sus, nici pe departe de ceva peiorativ. De altfel, cred că vocabulele ca *atare*, *"demonstrativ"* și *"grăbit"* îmi aparțin. Ele se refereau la o anumită dinamică a spectacolelor, așa cum le-am perceput și eu, la ritmul parcă mai intens la unele, și mai meditativ la altele. Asta nu induce deloc ideea că unele ar fi bune, altele "greșite". Pur și simplu, se sugera marea capacitate de a crea în modalități, stiluri, tonuri diferite. În același context: există ceva specific în felul care lucrați cu o trupă din România sau una din America? Sau, la alt nivel, cum se manifestă diferențele între actorii din

Revoluție, au preluat-o. Dar la București *Trilogia* a însemnat cu totul altceva decât la New York. Acum, cu cântăreți de operă la Iași, *Troienele* vor fi cu totul altfel, condițiile sunt altele, trăim un alt timp. Descoperim iar adevăruri eterne ale tragediei antice pentru acest acum. A propos de *Indii*, cine a văzut spectacolul la opera din Paris, va descoperi cu uimire că noua versiune ieșeană e mult mai complexă.

—Cum reușiți să faceți aceste adevărate "salturi mortale" de la, să zicem, o operă-balet precum cea a lui Jean-Philippe Rameau, la una din cele mai "negre" tragedii ale teatrului antic?

—Nu sunt salturi mortale, ci o simplă constatare a faptului că simultan trăim o experiență a luminii și a întunericului. Repet, refuz să accept că întunericul e singura posibilitate, evidența arată că oscilăm continuu între două lumi, două realități.

—Câți "Andrei Șerban" încap în aceeași persoană? Mă gândesc, desigur, la pluralitatea de ipostaze: regizor, profesor, scriitor, scenarist, mentor. Cum faceți față acestei multitudini de solicitări?

—Ca în oricare altul, văd în mine diferite euri, care se manifestă în funcție de circumstanțe. Să fii a *man for all seasons* (bun la toate) e și bine, și rău. Când realizez cât de fragmentat sunt, cât de împrăștiat și lacom să fiu peste tot și să le îndeplinesc pe toate, îmi amintesc vorba bunicii: ca să faci chiar și o omletă bine, trebuie să dai toată atenția de care ești capabil.

—Lucrați enorm, călătoriți foarte mult. Mai există loc în viața dumneavoastră pentru altceva decât pentru scenă?

—Cu toții recunoaștem pericolul identificării. Ne refugiem în lucru ca să uităm de viață. Dar teatrul despre ce altceva e, dacă nu despre viață? Pentru mine, cu cât trăiesc și acumulez experiență, cu atât scena scade în importanță. Aplauzele, succesul, admirația și atenția publică nu mai au atâta importanță. Refugiul vanitos în turnul de fildeş nu mai e o opțiune. Un gest teatral rămâne estetic și gol dacă nu e înnobilit de vibrația largă și misterioasă a vieții. În schimb, călătoriile îmi dau oxigen, ele mă readuc în realitate.

—Cât de des mergeți la spectacolele altor regizori? Ce vă determină să ieșiți din casă și să vedeți o piesă de teatru?

—Mi-e mereu foame de Teatru adevărat și mare, dar ce numim azi teatru, în general, mă deprimă. Văd spectacole după spectacole care nu mă mișcă, mult zgomot pentru nimic. Teatrul e atât de efemer, e arta care nu lasă nicio urmă, ca zborul unei păsări în văzduh și tocmai de aceea ar trebui să ne dea o senzație de lejeritate și suplețe psihică. Dar ce primesc deseori la teatru e o senzație ca de plumb, de opacitate grosieră. Pentru asemenea impresii prefer să merg la cinema. Mi-e mult mai bine acolo, singur cu visele mele și cutia de popcorn.

—Nici nu-mi mai vine să vă întreb de proiecte, la supraaglomerarea agendei dumneavoastră. Și totuși: când veți crea un spectacol și la Timișoara?

—Până anul trecut nu m-a chemat nimeni. Acum pot spune că, deși de curând am fost onorat să fiu invitat de Teatrul German timișorean, pentru moment îmi e imposibil să precizez o dată, dar dorința de a lucra în orașul acesta minunat, e vie.

Interviu realizat de
MIRCEA MIHĂIEȘ

PRINTRE FIERĂSTRAIE, PILE ȘI CIOCANE: NICOVALA DANIEL VIGHI

Vizita împăratului Iosif al II-lea se petrece la anul 1774, pe 13 mai, într-o localitate bănățeană neidentificată, pe nume Schökel. De acolo călătorul imperial ajunge la Bocșa, unde dă peste sămburii industriei din care nu puteau, desigur, lipsi atelierele de fierărie. Nici furnalele. În Jurnal, Maiestatea Sa notează sec cum stă treaba: "De la Schökel până la Bocșa, drumul e cam tăiat, culturi nu prea sunt și se vede bine că au fost aici cândva păduri, deoarece se găsesc, ici colo, case de adăpost, care însă sunt aproape toate în ruină. Vitele pasc pretutindeni și toți munții din jurul Bocșei sunt total despăduriți. Se găsesc numai câteva sate românești răzlețe. Uzinele constau din trei ateliere de fierărie și trei furnale mari, unde se toarnă după cerere, gloanțe, obuze și grenade. Am văzut, de asemenea, un furnal în funcțiune. Sistemul de funcționare este la fel cum am văzut în mai multe locuri. Cărbunii se fac în pădure și se transportă pe cai de povară. Apa Berza-vei e, ce-i drept, bună pentru acționarea mașinilor, dar nu tot timpul anului, iar pentru plute, nu e bună de loc" (Holban, 2000, p. 134).

* * *

Să mai băgăm de seamă și faptul că negoțul cu fierărie este îndeletnicire a evreimii sărace din târgul valah. O scenă exotică de familie iudee, într-un roman al lui Felix Aderca, la o masă de seară la care participă și un negustor de fierării: "Vineri seara, după aprinsul și binecuvântatul lumânărilor mi se făcu o neobcinită onoare. Fui reținut la masa rituală. Mai erau de față, în afară de familia Haimsohn, un frate mai mic al d-lui Ciucă, negustor de doniți și fierărie în capul târgului, soția lui cu'n ochi alb și trei copii tunși chilug, în rochițe albastre" (Aderca F., 1945, p. 87). Lumea este aceeași, pestriță, cu un comerț aprig, imund, gălăgios, aflat într-o competiție care seamănă cu o adevărată gherilă. Pe urmele călătorului Wilhelm Hamm, venit în Principate în vremea Unirii din anii 1858-1859, Nicolae Iorga descrie Galațiul vremii în care "prăvăliile sânt în desordine: jumătate din marfă pe stradă; în orașul de sus numai, cu totul de alt caracter, spre care duce o stradă rea, sânt și unele elegante. Multe roșcove, în saci întregi, mirosind așa de nici guzganii nu le mănâncă, și multe scrumbii ieftene și proaste. Funii în apă sărată, depozite de grâu, porumb, grăsimi, piei, lemn și rachiu, pentru export, în schimbul căruia vin manufacturi, mobile de lux, coloniale, fierărie. Mobile se aduc din Viena și Pesta, unde sânt case care lucrează numai pentru Galați" (Iorga, 1929, p. 58).

În romanul lui Faulkner, *Zgomotul și furia*, naratorul vede, cu coada ochiului, "magazinul de fierărie de peste drum" (Faulkner, 2003, p. 41). Nu departe de magazin este o forjă în romanul *Biblioteca din Alexandria* al lui Petre Sălcudeanu: și era acolo un atelier de potcoave, un loc anume, un ceva legat de fierărie într-o halucinație neclară, provocată de un pahar de țuică la vreme de iarnă sau poate că în clipele unei boli fatale, un loc ca în romanul *Imposibila întoarcere* al lui Marin Preda: un topos rămas din *Moromeții* – fierăria lui Iocan – în comuna "Miroși": acolo "era o școală numită de «arte și meserii», cu o durată de patru

ani, învățai în ea tîmplărie, tinichigerie, croitorie, cizmărie, fierărie (da, fierărie, să faci roți, potcoave, să dai zimți la seceri, să ascuți cazmale și orice, să faci căruțe, gabriole! Ce mai încoace și încolo, ca Iocan!)" (Preda, 2003, p. 47)

Și locul acela, din romanul *Biblioteca din Alexandria*, este pe măsura amestecului indistinct de lumină, gust coclit de fier, de sânge, de spital: "Era iarnă, frig, nu glumă, eu, îmbrăcat subțirel, adică cu ce aveam, și n-aveam multe... Și mi-a dat cineva să beau un pahar de țuică, țuică tare, nu ca pe la noi, de aia ardelenescă, am auzit că sînteți ardeleni, dar și moldovenii, dar ce mai? Și am simțit cald pe dinăuntru și rece pe dinafară, și eu eram la fierărie, trăgeam la foaie și răsuceam în foc un drug de fier, făceam brăzdare pentru plug, și atunci mi-a venit să vărs, și am vărsat ceva cald, dar cum focul era roșu, eu nu vedeam roșul din mine, credeam că văpaia aia e de la jar. Pînă a văzut unul, și a rîs omul, nici el nu mai văzuse așa ceva, zicea el p-ormă că era nemaipomenit, și a chemat și pe alții la acest spectacol, și eu tot aruncam din mine, și cînd ajungea pe jar, acel ceva era roșu și scotea aburi" (Sălcudeanu, 2001, p. 89).

Și aici este ceva care, mort sau viu, halucinant sau doar tulburat de băutură, de păhărelul de țuică ardelenescă, este, cum spun, ceva care pretinde o clasificare, o rînduială logică, și de aceea e de pomenit în studiul științific (sociologic) al poetului Ștefan Petică care își spune sieși, ne spune nouă, cum că "în mod logic se putea vedea" undeva, într-o enumerare pe care el o face "imposibilitatea stabilirii apriorice a unor categorii de meserii în jurul cărora să se grupeze în chip firesc toate celelalte" (Petică, 1938, p. 468 ș.u.). Și enumerarea aceea este validă, și ontologic, și, iată, gnoseologic odată ce, la alcătuirea ei, autorul remarcă imposibilitatea apriorică a categorisirii cu toate că acestea, categorisirile, există, au poezie, au parfum ontologic și rigoare taxonomică.

Între meseriile "alimentațiunii" poetul înșiră "morăritul, brutăriile, facerea pastelor alimentare, fabricațiunea și rafineria zahărului, cofetăriile, bragageriile, plăcintăriile, conservele de carne, legume și fructe, fabricațiunea berii, a alcoolului a licheururilor, a apelor gazoase, a brânzeturilor și altele". Același adaugă, pe lângă "alimentațiune", "lemnăria" și meseriile ei, în rîndul cărora fierăria și forjăritul își găsesc loc cu prisosință, odată ce "în ea", în categoria lemnăriei, intrau: "fierestreale, dogăriile, fabricarea parchetelor, tîmplăria, dulgheria, scăriile, atelierele de mobile, strungăria, sculptura, împletiturile de răchită și altele".

Printre fierăstraie, pile și ciocane este și nicovala, instrument al fierarului prin care înmoaie fierul după pofta inimii, ca într-un *laudatio* al lui Marcel Iancu din avangardista publicație *Punct*, în care Scarlat Callimachi ne dă asigurări ferme că "talentul și sensibilitatea d-lui Marcel Iancu au lovit ca un ciocan dînz pe nicovala vremii. Numele lui înseamnă o frământare a unei epoci, o desăvârșire de artă. Și pentru a încheia cu un cuvânt al lui Phillippe Souppault: «Acesta e Marcel Iancu în carne și oase, locuitor al Bucureștilor în Decembrie 1924»" (Callimachi, 1924).

Continuare în pagina 30



ÎNAINTE ȘI DUPĂ (III) VIOREL MARINEASA

N-am aruncat revistele de-atunci, doar le-am rătăcit prin vreun sac, prin vreun sertar, prin vreun cotlon. Era între Crăciun și Anul Nou. Se trăgea încă al naibii. Pervers, imprevizibil. Am adunat texte de la tinerii scriitori din oraș. Ni le solicitau cei de la *Vatra*, *Cis*(telecan) în persoană. Gabriel, fiu-meu cel mare, s-a încumetat să le ducă la gară, rugându-l pe mecanicul de locomotivă să ne facă serviciul. Apoi au venit cereri de la nou-înființata revistă *Contrapunct*. Zilele trecute am dat peste dactilograme. Nu știu care/cum au apărut.

În după-masa aceea din 1989 ne adunaserăm mai mulți amici în fața casei cu pricina. *Pastorul Tökes – în cadrul ferestrei. Mulțimea nu se leagă, e tăiată mereu de pendulările curioșilor, ale "băieților". Cineva, pe un ton de rugă, cere libertate pentru omul în reverendă. Glasuri umile reiau cuvântul. Parcă-i prind gustul, cadența rostirii se intensifică, dobândește asprime. Deodată, de undeva din mijloc, se aude Deșteaptă-te, române. Nu chiar un cor, dar sună bine. Un imn al naționalității cântat în fața unui pastor ungur. Acesta face semn că a înțeles. Ceea ce a fost odinioară un cânt de demarcație s-a transformat în pașaport de (re)intrare în Europa. "Preoți cu crucea-n frunte..." Reformații nici măcar n-au cruce.* (16 decembrie, ora 17)

Galileu Popa (aceeași zi, ora 21): La fabrica de lapte – plin de armată. Demonstranții trec prin dreptul blocurilor I (de garsoniere), calcă peste rondourile de flori; un reflector puternic e pus pe ei. Participă la prima altercație dintre manifestanți și trupe în zona Gheorghe Lazăr – Timiș – Brîndușei. Vine până în Piața Timișoara 700. Grosul coloanei se duce spre Brediceanu. Pe la 5 dimineața o ia de unul singur spre gară. La Oftalmologie, un șir de soldați blochează strada. Un maior îi cere buletinul. Îl duce la garnizoană, ca să-l verifice. Dă acolo de familia Mureșan – au fost sălțați în timp ce se întorceau de la restaurant, unde participaseră la o nuntă. Unii, luați din fața blocului, sunt în cămașă și în papuci de casă. Îi încarcă în două camioane cu prelată și-i duc la Miliție. Un locotenent major îl plesnește pe Mureșan. Soția lui protestează, zice că-i ilegalistă (?). "Du-te-n p... mă-ti cu partidul tău." Sunt puși jos pe burtă, pe ciment, îi bat cu picioarele și cu parii. "Până acum ați supt p... și acu' vreți puterea. Noi suntem puterea!" strigau niște civili cu pufoaice și având bocanci cu bombeu de metal.

O mașină de pompieri vine din față, alta – din spate. Ca la o comandă, manifestanții trec pe partea cealaltă. Vehiculele dau bot în bot. Se hohotește ca-n vremea marelui mut. (16 decembrie, ora 22.15) Acuma-s ca nimic patru mii. Șefi de ocazie s-au cocoțat pe containere. La colț cu Bogdăneștilor e spartă cu bățul camera de luat vederi montată pe un stâlp. Ca din pământ se ivesc cei cu scuturile. Bat amarnic în ele. Coloana face stînga-mprejur. Dar și de-acolo răsar bătași. De pe străzile laterale – așijderi. Un băiat se vaită de stomac, ronțăie întruna biscuiți. Se lasă pe vine. Sunt atâtea voci, că pe a ta nici n-o mai poți auzi. Se apropie blindatele argintii. Trebuie să scapi, peste straturi, prin intrările de la blocuri. (17 decembrie, ora 2.30)

Duminică dimineată, la ora 6 și jumătate, Molnar Ilona, angajată a bisericii, sosește ca de obicei pentru a aranja înăuntru și pentru a pune textele cântecelor pentru enoriași. Găsește totul spart (poarta, ușile, ferestrele), bara de fier fusese îndoită. În biserică pustie ard toate luminile. Cravata preotului – mototolită, plină de noroi; pelerina de ceremonie – ruptă, călcată în picioare; un nasture pe jos. În camera mică – acte răvășite, pijamale, rufărie de pat sfâșiate. Peste un ceas vin 10 lucrători de la ICRA și se apucă să dreagă, supravegheați fiind de un individ grav. Pe la 11 apar primarul Moț cu garda de activiști și securiști. Securistul: Băieții mei n-au pus mîna pe nimic, derbedeii, borfașii au stricat. Moț: M-aș fi ținut de cuvânt, nu l-aș fi evacuat dacă n-ar fi făcut ce a făcut cu orașul. Are un oraș pe conștiință. A instigat. Nu cu gura, ci cu gesturile.

Revenim în reședința pastorului, în noaptea de sîmbătă spre duminică. Gazda Arpad: Am rămas și câțiva enoriași. Pe la două ne-am culcat pe apucatele. În jurul orei 4 s-a oprit în dreptul casei un atelaj cu remorcă. Au început să bată în poartă. Am ieșit prin bucătărie în curtea despărțită de cea vecină printr-un gard de cărămidă. Acolo se afla unul care ne-a somat că trage. Ne-am folosit de o scară pentru a ajunge în sacristie (pastorul, soția lui, Kiss Pal și cu mine). Am tras scara sus, dar n-a încăput toată, capătul ei a ieșit prin geam. În biserică era întuneric. Am aprins lumina din spate, unde se dădea cu toporul. Am fugit la amvon și am pus reverenda pe umerii pastorului. Au pătruns 15 persoane, milițieni și civili. Unul dintre ei: "Măi dobitocule, roagă-te pentru ultima dată!"

Continuare în pagina 31

PICĂTURA DE CUCUȚĂ

picătura de cucuță

SINGURĂTATEA LUMINII (X)
PAUL EUGEN BANCIU

Întotdeauna înainte de a porni în traversarea Negoilui le făceam o pregătire amănunțită tuturor celor din grupul pe care-l aveam. Este porțiunea cea mai dificilă din Făgăraș. Trei din locurile pe unde treci au denumiri puțin ademenitoare: *Poteca Balaurlui, Strunga Dracului* și *La trei pași de moarte*. Mă asiguram că nu vor fi schimbări prea bruște ale vremii, ce ar fi putut să pună în și mai mare pericol oamenii.

Seara le povesteam fetițelor, după ce le-a venit rândul să facă traversarea în premieră, despre traseul pe care aveam să-l urmăm, spunând exact denumirile porțiunilor dificile. Dintre toate, cea mai terifiantă se dovedi pentru ele "Poteca Balaurlui". Oana, cel puțin, a adormit târziu, întrebându-mă mereu dacă intrăm printr-un tunel și ce anume îi determinase pe oameni să dea un asemenea nume unui drum pe care îl făceau cu toții. I-am spus exact ceea ce avea să întâlnească: o potecă destul de lată, săpată în stâncă, ce trece peste paisprezece poduri suspendate deasupra prăpăstiilor peretelui estic al Șerbotei. Că steiurile stau deasupra capetelor celor ce trec pe acolo, ca niște dinți de balaur și că printre bărnele podețelor se vede hăul de dedesubt, care te poate înghiți la cea mai mică neatenție, este foarte adevărat, și poate că tocmai aceste detalii au făcut ca numele să-i fie atât de spăimos.

La pornire, după ce lăsați o oarecare distanță între grupul din față și grupul tău, pentru că nu prea e loc de concursuri și depășiri, indiferent pe care dintre strungi vei traversa Negoiu, făceam fotografiile de aducere aminte, ne luam la revedere de la gazde și de la turiștii pe care apucaserăm să-i cunoaștem și porneam. Celebra *Poteca a Balaurlui* începe din apropierea cabanei, cât ce te angajezi pe versantul estic al Șerbotei. Nu urcă și nu coboară decât cu totul nesemnificativ. Gradul de risc e ridicat de acele podețe și de porțiunile expuse, unde nu mai ai vreme să privești decât înainte. Din când în când, după câte o ușoară cățărare, sau depășire a unui podeț, ne oprim să privim spre Tunsu, apoi coborâm panoramarea până sub noi, unde se cascadează prăpastia.

În porțiunea respectivă de drum, cel mai mic din grup mergea asigurat cu cordelina. O măsură de prevedere puțin exagerată, dar binevenită pentru cel din "ham" pentru că la prima traversare, când ai imaginația copilului, e imposibil să nu trăiești, cu o intensitate aparte, realul și irealul. Orice sugestie e legată de numele potecii pe care merge. De aceea m-am ferit să le vorbesc pe drum, sau să le atrag atenția asupra formelor unor steiuri ce puteau să le sugereze ceva fantastic, care i-ar fi făcut să fie mai nesiguri pe ei și temători.

La primul lor drum, atât Eugenia cât și Oana își ridicau mereu privirile spre stâncile de deasupra, de parcă de acolo trebuia să vină pericolul. Le-am atras atenția să privească în față și cât mai puțin spre stânga, unde ere golul. *Poteca Balaurlui* se continuă cu una obișnuită, tot pe versantul estic al Șerbotei, printre jepi și rododendroni

până în căldarea Sărății. Până prin iunie, în porțiunea respectivă trebuie să traversezi limbile de zăpadă ce vin tocmai de pe muchia Șerbotei. O operație cu care fetele mele sunt deprinse așa că, după ultimul podeț, le spuneam că "Balaurlul" a rămas în urmă, deci a fost învins. Deasupra noastră se ridica adevăratul balaur, Negoiu, de joaca norilor de pe el depinzând care dintre variantele de traversare le vom urma.

Înainte de plecare, când încă grupul își strângea lucrurile sau mânca, ieșeam să văd din dreptul cabanei vârful Negoiu, să ghicesc cam ce surprize ne rezervă pentru ziua aceea. Doar o dată am plecat pe ceață, când la intrarea în cabană era pus anunțul: "Accesul la creastă este interzis!" Eram singur și puțin îmi păsa că o să ajung ud sau terminat de oboseală la Bălea Lac. Drept orice măsură de neprevvedere, în ziua aceea, deși știam că deasupra Strungii Dracului e o cornișă și că traseul era plumbuit cu gheață, sau poate că tocmai de aceea, am riscat să traversez vârful pe acolo. Mă iritase cumplit acel anunț, ce se pune, de fapt, și în zile ce par senine dimineața, dar se știe că vor urma schimbări bruște ale vremii. Atunci nu mă puteam gândi la moarte, sau nu-mi păsa de ea.

Grupurile pornesc la distanță de zece, cincisprezece minute unul de altul, ca până în căldarea Sărății să nu existe riscul de a se depăși. La bolovanul de pe terasa alpină, aflat la capătul unui braț al râului de munte, în proximitatea prăpastiei, se face primul popas. Acolo are loc o triere a echipelor ce vor să urce peste Negoiu. Cei care se știu în formă, ori sunt mai nerăbdători să se vadă pe vârf sau în căldarea Negoilui, o iau înainte. La "bolovan" stăteam vreo zece minute, ne reășezam lucrurile în saci, în așa fel ca spatele să nu fie rănit în timpul mersului de vreun colț al unei pâini sau de altceva dinăuntru rucsacului, pentru că urma un urcuș de aproape două ore, uneori foarte accentuat, în timpul căruia erau solicitați toți mușchii. Se făcea cățărare în ultima porțiune, dacă alegeai pentru traversare strungile Doamnei sau Dracului.

Urcușul până la Masa Prânzului, unde se desparte marcajul ce duce la Strunga Ciobanului, cea mai accesibilă dintre ele dar care te scoate direct în căldarea Negoilui, evitând vârful, este accentuat. Când ești cu copii, faci opriri mai dese, îi întorci cu fața spre versantul Șerbotei și le arăți cam la ce altitudine se află, și cât ar mai avea de urcat.

Măsura e falsă, pentru că Șerbota e doar un etalon la vedere, cu mult mai jos decât Negoiu. Lateral se vede creasta crenelată a muchiei Sărății și terasele ce se despart prin prăpăstii una de alta. Peretele e aproape vertical. Am bătut muchia doar cu un inginer din București și cu familia lui, apoi altă dată cu un alpinist de la cabană și de câteva ori singur, în ambele sensuri. E ca un perete între versantul nordic și cel sudic al Făgărașilor cu prăpăstii pe ambele clinuri.



JURNAL DE FAMILIE
PIA BRÎNZEU

9 septembrie 1938. Mama începe un jurnal intim intitulat "Din viața unei tinere fete care a trăit în secolul al XX-lea". Se prezintă: "Mă numesc Carla Diel și sunt fiica unui cunoscut chirurg timișorean și nepoata căutatului doctor Diel de la Jimbolia." Are șaptesprezece ani și frecventează al treilea și ultimul an al colegiului Amizoni de la Budapesta, unde fetele bogate sunt formate ca gospodine. Profesoarele consideră că ele vor ajunge directoarele unei "firme" și trebuie să aibă deprinderi sigure: să știe să conducă o gospodărie, să țină sub control slugile, să-și crească copiii și să dea indicații corecte bucătăresei pentru a găti bine. Totul se dedică soțului cu devotament și entuziasm.

Duminicile, mama și le petrece la familia Capdebo. Roszi von Capdebo este prietena bunicii, mutată după divorț la Budapesta, iar Dezső, fiul ei, a crescut împreună cu mama la Timișoara. În jurnal, mama își descrie sentimentele confuze: consideră că ar trebui să știe mai clar pe cine iubește. Pe Dezső, care are douăzeci și cinci de ani și este un inginer atrăgător, înalt, cu părul și ochii negri, sau pe doctorul stomatolog Laci Urbanetz, de treizeci și cinci de ani, tot cu părul și ochii negri, dar cu mustață. Tinerețea mamei și perioada încă anterioară războiului o fac să fie optimistă. Nu are nicio problemă financiară, proprietățile familiei sunt numeroase, există sanatoriul tatălui din Timișoara, casa bunicului de la Jimbolia, o casă a bunicii în Austria, un apartament la Budapesta. Toate îi vor rămâne într-o bună zi ei, scrie mama, împreună cu cele câteva milioane din bancă. Deci, se poate căsători cu oricine dorește, deși cei doi bărbați nu sunt tocmai săraci.

Mama își descrie, cu elan, frământările. Dialogul cu jurnalul ("dragul meu jurnal", "vei crede că te-am părăsit pentru că nu am scris de mult", "mă bucur să mă întorc la tine") este și el însuflețit. Nu știe cine îi va citi însemnările, poate vreo fată tânără, care îi va înțelege nelămuririle sentimentale. Și cum poate să fie lămurită dacă Dezső o dezamăgește, fiind egoist și ipohondru, iar Laci nu o iubește pentru că e mult prea tânără? Hotărăște, după un an de dezbateri interioare și cu înțelepciunea celor optsprezece ani la care a ajuns în sfârșit, să îi dea câștig de cauză lui Laci. Ar fi fericită să se mărite cu el, mărturisește mama, mai ales că a complimentat-o atunci când a purtat o rochie scumpă, cusută cu mult *chic* la salonul doamnei Traxel (o croitoreasă menționată, ca de altfel și familia Urbanetz, într-unul din romanele lui Livius Ciocârlie despre vechea Timișoară).

Ca urmare, Dezső e posomorât și colțuros. O curtează din ce în ce mai asiduu, simte că a pierdut lupta și îi dă târcoale cu insistență, trăind intens căderea în dizgrație. Nu știe că destinul o va împinge pe mama în alte direcții și că tot ce va rămâne din iubirea ei pentru Urbanetz va fi un coșuleț de porțelan Rosenthal primit de sărbători, un candelabru de cristal Empire de la mama doctorului și vreo două plombe puse mie în copilărie.

Peste șase decenii, mama va trece în neființă. Își trăiește ultimele zile pendulând între două lumi: cea a suferințelor fizice de aici și cea a viselor care o leagă deja de lumea celor nevii. Unul dintre ele se repetă tot mereu și mi-l mărturisește într-un moment de luciditate: sosește într-o gară necunoscută și cel care o așteaptă să o conducă spre o destinație nouă, necunoscută și ea, este Dezső von Capdebo. Atunci când voi avea curajul, după moartea mamei, să-i citesc jurnalul, îmi voi da seama că el a câștigat în cele din urmă lupta. O dovadă că sentimentele noastre sau relațiile cu cei din jur nu se opresc niciodată acolo unde credem noi.

MEMORII. ALTFEL

DE LA SALMAN RUSHDIE LA JOSEPH ANTON, ȘI RETUR MARLEN HECKMANN NEGRESCU

Înșelătorul subtitlu *Memorii* al noii sale cărți, *Joseph Anton*, îi oferă lui Salman Rushdie prilejul/pretextul de a scrie încă unul din fastuoasele sale romane. De astă dată, unul declarat autobiografic. Și spun înșelător fiindcă sub denumirea de memorii, cu rare excepții, se ascund îndeobște anoste relatări ale unor vieți mai mult sau mai puțin anoste, scrise de diverse persoane sau personalități la momentul ieșirii din circuit. Or, Salman Rushdie folosește termenul de "memorii" mai degrabă ca pe o convenție literară și poate fi catalogat în multe feluri, dar nicidecum anost. De la bun început, ușor și, probabil, voit șocantă este și găselnița întrebuintării persoanei a treia (inventată, de altfel, de Caius Iulius Caesar), care îi permite scriitorului distanțarea față de sine ca personaj, păstrarea unei anume sobrietăți a narațiunii, evitând în bună măsură capcanele lirico-emoționale. De altminteri, autorul, pomenind despre acest aspect al cărții, afirmă într-un interviu că *eu* te separă de restul personajelor, de toți *ei* și *ea*, pe când prin această formulă toată lumea devine personaj, inclusiv autorul.

Evenimentele, dintre fatidica zi a lui februarie 1989, când ayatollahul Khomeini emite "fatwa" ("Îi înformez pe musulmanii mândri din lume că autorul cărții *Versetete satanice*, care este împotriva Islamului, Profetului și Coranului, precum și toți cei implicați în publicarea ei și care au avut cunoștință de conținutul acesteia, sunt condamnați la moarte. Le cer tuturor musulmanilor să-i execute oriunde îi vor găsi", p.13) și atentatul din 11 septembrie 2001, sunt subliniate și cadențate de metafora păsărilor lui Hitchcock ("În anii care vor urma, va visa la această scenă, înțelegând că povestea sa e un soi de prolog: povestea momentului în care aterizează prima mierlă. Când începe, îl privește doar pe el; e individuală, particulară, specifică. Nimeni nu e dispus să tragă vreo concluzie de-aici. Vor trece mai bine de doisprezece ani până ce povestea va crește într-atât, încât va umple văzduhul, precum arhanghelul Gabriel înălțat în zare, precum două avioane sfîrtecînd cele două clădiri înalte, precum urgia păsărilor ucigașe din marele film al lui Alfred Hitchcock", p.13).

Amenințarea, ignorată inițial, e un caz oarecum singular: un scriitor occidental (chiar dacă de origine indiană) este "condamnat" la moarte de o autoritate ecleziastică musulmană dintr-o țară prea îndepărtată ca să poată fi luată cu adevărat în serios la momentul respectiv. Prioritățile politice internaționale păreau să fie cu totul altele, dar gestul se dovedește a fi doar începutul unui șir de evenimente nefaste ce aveau să fie cunoscute mai târziu sub termenul generic de "terorism internațional". Pe lângă ce va urma, acțiunile Baader-Meinhoff și Brigăzile Roșii ale anilor șaptezeci vor apărea ca simple deschizătoare de drumuri.

Fatwa avea să-l transforme pe deja celebrul romancier (apărușă *Copiii din miez de noapte* și *Rușinea*) într-o vedetă internațională vînată atât de dușmanii declarați, cât și de media. Personajul devenise cunoscut din buletinele de știri nu numai iubitorilor de literatură, ci și marelui public din marele sat universal, fiind autorul despre care s-a scris și vorbit probabil cel mai mult în context extraliterar de la sfîrșitul veacului trecut, la concurență cu scriitorii dizidenți de dincolo de Cortina de fier.

Cum aveam să învățăm și noi în curînd, ca orice știre de senzație, cazul Rushdie va rezista pe prima pagină doar atât

cât putea întreține foamea de senzational a publicului, înecându-se mai apoi în uitare și desuetudine, lăsând locul următoarelor evenimente senzaționale, indiferent dacă amenințarea continua sau nu să planeze asupra scriitorului.

Firul aparent liniar al narațiunii demarate cu momentul *fatwei* se desface în meandre spre trecut și spre fabuloasele surse ale scrisului său. La 13 ani, în 1961, tatăl scriitorului îl aduce în Anglia. După perioada petrecută ca intern la Rugby și considerată



odioasă din cauza celor trei păcate impardonabile, "era străin, deștept și antitalent la sport", își continuă studiile la Cambridge, la King's College. Datele autobiografice, care vor ușura mult munca istoricilor literari, se vădesc necesare în conturarea personajului, a cercetării "de ce"-ului. Fără a cădea în declarativism sau a teoretiza în exces, autorul încearcă să-și definească percepția față de religie — "Era ciudat că un individ care susținea că e fără dumnezeu încerca întruna să scrie despre religie. Credința îl părăsise, dar subiectul rămăsese și îi sîcăia imaginația. Structurile și metaforele religiei (nu numai ale islamului, ci și ale hinduismului și ale creștinismului) îi modelau mintea nerezgîtoasă, iar interesul acestor religii pentru marile întrebări ale existenței — De unde venim? iar acum, că suntem aici, cum să trăim? era și al lui, chiar dacă răspunsurile sale n-aveau nevoie de nici un arbitru divin care să le confirme și, în mod cert, de nici o clasă de clerici pămînteni care să le aprobe și interpreteze" (p.63). Pe lângă percepția religioasă, cea mai interesantă era aceea a literaturii, de la primele încercări și scrierea romanului *Grimus*, la găsirea de sine ca prozator.

Momentul a fost acela al recunoașterii sale ca "migrant". Adică "era unul din acei oameni ce sfîrșiseră într-un loc care nu era cel din care porniseră. Migrarea smulgea toate rădăcinile tradiționale ale sinelui. Sinele înrădăcinat în florea..." (p.67). Or, din patru rădăcini "locul, comunitatea, cultura și limba, el pierduse trei... Era un băiat din Bombay care-și făurise o viață în Londra, printre englezi, dar adesea se simțea blestemat de o dublă neapartenență." Într-o epocă a migrației planetare, el era unul dintre norocoșii care nu sufereau de lipsuri, problema sa rămînînd cea a autenticității.

Pentru Salman Rushdie ca scriitor era absolut necesară recuperarea rădăcinilor și

identității sale indiene, a copilăriei petrecute la Bombay, introducerea dimensiunii istorice, până atunci absente din scrierile sale. Fiind istoric de formație, "dimensiunea personală și cea politică nu mai puteau fi separate" (p. 69). În ceea ce privește limbajul prozei, avînd în vedere faptul că "India nu era rece. Era fierbinte și supraaglomerată, vulgară și zgomotoasă", creația "avea nevoie de un limbaj care să corespundă acestei realități, așa că va încerca să găsească acel limbaj..." (p.70). Din recunoașterea și asumarea

identității sale, se va naște romanul *Copiii din miez de noapte*. În 1981 își va asuma condiția de artist, adică devine "scriitor cu normă întreagă", renunțînd la slujba care îi asigura un venit sigur. Primește premiul "Booker". Îi apare romanul *Rușinea* și lucrează la *Versetete satanice*.

Un alt moment semnificativ este al patruzeci și optulea congres al PEN Internațional la New York, avînd ca temă "Imaginația scriitorului și imaginația statului". Au fost prezenți mai mult de 50 de scriitori importanți din întreaga lume și peste o sută de scriitori americani. Organizarea a fost de excepție, iar dezbaterile incendiare cu puternice ecouri în media: "...în 1986 literatura încă mai dădea semne că ar fi importantă. În acei ultimi ani ai Războiului Rece era important ca scriitorii din Europa de Est, cum ar fi Danilo Kis, Czeslaw Milosz, György Konrad și Ryszard Kapuscinski să fie auziți expunându-și viziunile împotriva lipsei de viziune a regimului sovietic... Peste douăzeci de ani" — constată autorul cu amărăciune — "într-o lume idiotizată și înspăimîntată va fi mult mai greu să atribui asemenea roluri exaltate unor bieți făuritori de texte. Mai greu dar poate la fel de necesar." (p. 93)

Conferința literară din mai 1988 de la Lisabona confirmă importanța rolului politic asumat de scriitori prin "apriga confruntare dintre scriitorii ruși și cei din regiunea care, insistau ei, trebuia să se numească "Europa Centrală" (p.126). Concluzia autorului: "dacă istoria este un proces dialectic, după cum susține Hegel, atunci căderea comunismului și ascensiunea Islamului revoluționar demonstau că materialismul dialectic... era profund eronat. Războaiele ideologice și culturale se mutau în prim-plan" (p. 127). Până la momentul *fatwei* semnificativă este relatarea călătoriei în Nicaragua, avînd ca rezultat concret apariția cărții *Surîsul*

jaguarului, dar mai ales a doua călătorie în India, întreprinsă la patruzeci de ani. Avînd în vedere ponderea pe care o au părinții și familia în economia personajului și a narațiunii, moartea tatălui său, Anis, înțeleasă ca moment al împăcării și al dragostei regăsite, această călătorie devine un reper semnificativ.

Revenind la prezentul narațiunii și la începutul calvarului ce avea să se întindă pe mai mult de un deceniu, autorul analizează cu amară detașare modalitățile de atacare a unei cărți prin demonizarea autorului, transformarea acestuia într-o creatură cu motivații josnice și intenții abjecte (p.129). Articolul ziaristei Madhu Jain de la "India Today" intitulat "Un atac fără echivoc la adresa fundamentalismului religios", avea să ofere pretextul interzicerii *Versetelor satanice* în India, stat așa-zis laic. Și, de n-ar fi fost acel articol, ar fi fost altele, căci "cei care voiau să fie jigniți ar fi fost oricum jigniți. Cei care căutau să fie întăritați ar fi găsit oricum scînteia necesară". Fiind an electoral, în 6 octombrie 1988 guvernul cedează în fața grupurilor de presiune musulmane.

Oarecum neașteptate sunt atacurile din "The Independent" și "The Sunday Times". Cu umorul disperării, autorul scrie despre numeroșii "membri ai apocrifului «Club al paginii 15», cel al cititorilor care nu puteau trece de acest punct din carte" (p.132), atîta timp cât "criticile nu mai aveau nimic de-a face cu literatura în sine". "Ani la rînd", notează autorul *Versetete satanice* n-a avut parte de viața normală a unui roman. A devenit ceva mai mic și mai urît: o insultă. Există ceva suprarealist de amuzant în această metamorfoză a unui roman despre metamorfoze angelice și satanice într-o variantă demonică a lui însuși" (p.133). Desigur, ar fi un truism să afirmăm că nici măcar o infimă parte a zeloșilor participanți la demonstrațiile împotriva romanului nu le-au citit și nu aveau să-l citească vreodată, ca și majoritatea comentatorilor înveninați, de altfel. Iar bună parte din cei care aveau să le citească din pură curiozitate, în urma scandalului internațional, aveau să se întrebe, uimiți și ușor dezamăgiți: oare care pasaj al cărții a putut trezi atîta pasiune?

Surprinzătoare — sau nu — este și atitudinea ostilă a intelectualilor de stînga. Văzînd reacția maselor, intelectualii socialiști nu puteau concepe ideea că "poporul îl judecase greșit pe el. Poporul nu greșea niciodată" (p.201). În Anglia, ostilitățile culminează cu demonstrațiile din Bradford, orașul cu cea mai numeroasă populație musulmană din Marea Britanie, iar arderea cărții în public este asociată de autor, pe bună dreptate, cu evenimentele din 10 mai 1933 la Berlin: "Cît de fragilă e civilizația... cît de ușor și cît de vesel arde o carte" (p.148). Evident, imaginea arderii unei cărți într-o țară considerată civilizată, la sfîrșitul veacului XX, în vreme de pace, nu poate decît să șocheze. E un simbol universal al intoleranței ideologice cu urmări funeste, deși, vai, între timp s-a uzat și abuzat de arderea în public a cărților, însemnelor, efigiilor ș.a.m.d. cu orice ocazie de mare sau mică importanță, ajungîndu-se aproape de demonizarea simbolului.

Făcînd exces de zel, unii politicieni britanici au cerut extinderea legii calomniei blasfematorii, care la acea vreme proteja doar Biserica Anglicană, astfel încât să includă toate religiile. Legea respectivă avea să fie abolită în anul 2008. Demonstrațiile anti Rushdie însă continuă. La o astfel de demonstrație organizată la Londra în ianuarie 1989 participă peste 8000 de persoane. În Pakistan, demonstranții au atacat Centrul de Informare al Statelor Unite (?), iar poliția a ripostat ucigînd cinci oameni. În tot acest timp, politicienii britanici au avut o atitudine ezitantă și chiar ostilă. La rîndul lor, capii marilor culte, lăsînd la o parte disensiunile

ireconciliabile, fac corp comun și solicită "să se scoată în afara legii insultele la adresa tuturor religiilor" (p. 209).

Condamnarea cărții readuce în actualitate problema libertății de exprimare a artistului. Or, Rushdie nu era disidentul vreunui regim totalitar, ci un simplu cetățean cu drepturi depline dintr-o țară unde libertatea era un drept de mult câștigat, ceva firesc, o premisă indiscutabilă. Și, dintr-o dată, acest drept este pus sub semnul întrebării, pornind de la obscure considerente politice. "Ca să fii liber, trebuia să pornești de la prezumția de libertate. Și mai exista o prezumție: că opera îți va fi tratată ca și cum ar fi fost creată cu onestitate. El scrisese întotdeauna presupunând că avea dreptul să scrie ce vrea, că rezultatul avea să fie tratat cel puțin ca o operă serioasă și știind de asemenea, că acele țări în care scriitorii nu puteau porni de la astfel de prezumții alunecau inevitabil spre – sau ajunseseră deja la – autoritarism și tiranie. (p.135). Sau: "Libertatea artistică fusese aerul pe care-l respirase și cum acesta se găsisse în cantități suficiente, nu fusese nevoie să facă tărași pe tema importanței de-a avea aer de respirat. Apoi oamenii încercaseră să-i închidă sursa de aer și a devenit imediat o urgență să insiste asupra nedreptății unei asemenea încercări" (p219)

Scriitorul intră în programul de protecție al autorităților britanice, operațiunea fiind numită "Malahit". Poliția îi solicită lui Salman Rushdie să-și aleagă un nou nume, opțiunea sa fiind *Joseph* (de la Joseph Conrad) *Anton* (de la Anton Cehov). Urmează peregrinarea de peste un deceniu între zeitățile panteonului literaturii universale (Günther Grass, Marios Vargas Llosa, Harold Pinter ș.a.m.d) și angajații serviciilor secrete care îi asigurau paza. Aceștia îi sunt, în sensul concret al cuvântului, și colocatari, și temniceri. Tot ce va trăi e un periplu între reclusiunea locuințelor "conspirative" și lumina reflectoarelor, între manifestările prieteniei și loialității necondiționate și zidul de ură, violență, obtuzitate, reverberându-se în reacții dușmănoase venite din cele mai neașteptate locuri, între curaj și micile lașități cotidiene, între furie și disperare, tentațiile cedării și îndârjire, îndârjirea de a-și urma nesmintit chemarea (indiferent de costuri), între narcisism și autopersiflare, între derizoriu și sublim.

Autorul ne oferă și incursiuni fascinante în lumea "industrii" literare, a agenților literari, a editurilor, a promovării literaturii. În narațiunea nu tocmai ficțională a lui Rushdie, scrisă cu alertețe quasi jurnalistică și întrețesută de fragmente de jurnal, articole din presă, scrisori reale sau imaginare, timpul se scurge implacabil. Urmează anul 1989: evenimentele din Piața Tien An Men, căderea zidului Berlinului, moartea ayatollahului Khomeini, iar în viața sa particulară – despărțirea de cea de-a doua soție, Marianne. Independent de el este înființat "Comitetul Internațional de Sprijin pentru Rushdie" cu scopul de a lupta împotriva "cenzurii înarmate", condus de Francis D'Souza și Carmel Bedford, care se dovedesc de-a lungul timpului aliați politici indispensabili.

Reușind să iasă din cercul vicios al priorităților non-literare, Rushdie scrie *Harun și marea de povești*, materializarea promisiunii făcute fiului său Zafar. După cum mărturisește într-un interviu: "Este ciudat că probabil în cel mai întunecat moment al vieții mele am scris cartea mea cea mai veselă". O întâlnește pe Elisabeth West, viitoarea sa soție și mama celui de-al doilea fiu al său, care avea să-i fie alături în anii îngrozitori cât a fost obligat să trăiască sub "protecție". Viața de zi cu zi devine o luptă permanentă pentru "normalitate" în noianul de restricții și interdicții menite să-l protejeze pe el și pe cei din jur. "Învățase cum să suporte atacurile islamice la adresa lui... Mai greu se descurca

cu criticile britanicilor nemusulmani care se intensificau și cu aparenta duplicitate a Ministerului de Externe și a guvernului lui John Major..." (p.416)

Presă occidentală nu pare să dea prea mare importanță uciderii unor intelectuali din țările musulmane: a scriitorului și jurnalistului algerian Tahar Djaout, a lui Farag Fouda în Egipt și a lui Ugur Mumcu în Turcia. Are loc un masacru la Sivas, în Anatolia. În urma încercuirii și incendierii hotelului unde erau cazați participanții la o conferință laică inițiată de Aziz Nesin, care au dezvelit o statuie a poetului Pir Sultan Abdal, omorât cu pietre în secolul al XVI-lea pentru blasfemie, mor 37 de oameni. Aziz Nesin scapă cu viață în mod miraculos. Toate acestea dovedeau că atacul împotriva *Versetelor Satanice* nu era un incident izolat, ci parte dintr-o "agresiune islamică globală la adresa liber cugetătorilor" (p. 432).

Urmările *fatwei* nu se lasă așteptate: Ettore Capriolo, traducătorul italian al *Versetelor Satanice*, este lovit și înjunghiat. Mai puțin norocos, traducătorul japonez, Hitoshi Igarashi, este găsit ucis lângă lift, iar editorul norvegian William Nygard își revine cu greu după ce a fost împușcat. Nu lipsesc însă nici momentele luminoase, precum cele oferite de prietenia cu Umberto Eco, Mario Vargas Llosa – cei trei mușchetari. Are o bună relație chiar de colaborare cu Bono de la U2. Problema sa rămâne însă una internațională, între entuziasm și lașități politice. În succesiuni rapide, se întâlnește la Praga cu Václav Havel, care îl primește cu multă căldură, în timp ce premierul Václav Klaus se distanțează de eveniment de teamă ca relațiile Cehiei cu Iranul să nu aibă de suferit. În Statele Unite reușește să se întâlnească cu Bill Clinton, pe când în Anglia majoritatea parlamentarilor conservatori, incitați de segmentul de presă potrivit lui Rushdie, pun problema costurilor ridicate ale protecției oferite scriitorului. Parlamentul scriitorilor de la Strasbourg stipulează înființarea Rețelei Internaționale a Orașelor Refugiu. Apare broșura Pour Rushdie/For Rushdie. Iar în mijlocul frustrărilor și al acestei solicitante campanii politice încearcă din răspuțeri să păstreze viu esențialul și anume menirea de scriitor:

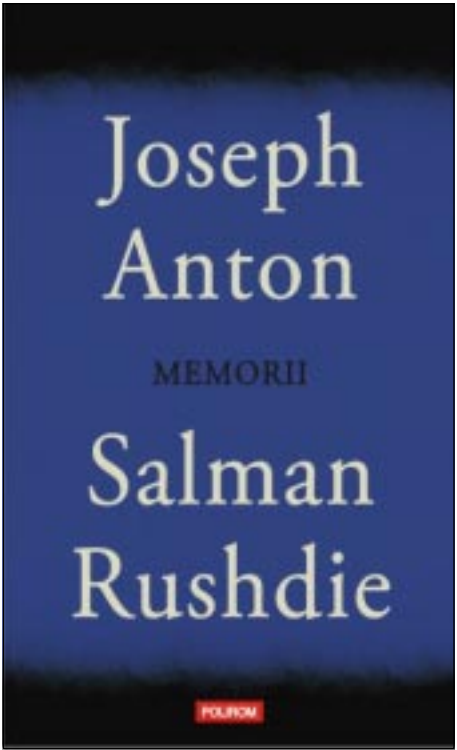
"A încercat să-și aducă aminte ce însemna să fii scriitor, s-a silit să-și regăsească

obiceiurile de-o viață. Interogarea interioară, așteptarea, încrederea în povestire. Descoperirea lentă sau rapidă a felului în care să-și facă loc prin lumea ficțiunii, unde să intre, prin ce fel de călătorie s-o străbată și cum s-o părăsească. Și magia concentrării, ca o cădere într-o fîntînă adîncă sau într-o gaură în timp. Căderea în pagină, căutarea extazului care venea prea rar. Și munca grea autocritică, analiza dură a propozițiilor..." (p. 466)

Evenimentele se desfășoară, în tot acest interval, cu o aparență de normalitate, deși situația era cu totul anormală: scrie *Ultimul suspin al maurului*. Reușește să întreprindă o călătorie în America de Sud – Chile, Argentina și Mexic, unde va găsi idei pentru romanul *Pământul de sub tălpile ei*. În timpul unei călătorii în Australia este implicat într-un grav accident de mașină din care scapă cu viață în mod aproape miraculos. Dar moartea dă târcoale prin preajmă tot timpul, iar dacă el, cel condamnat, pare să scape mereu în mod inexplicabil, destinul se arată mai puțin clement cu prietenii și familia sa. Șirul funest începe cu moartea și ceremonia funerară în memoria prietenului său Bruce Chatwin și se încheie cu moartea primei sale soții Clarissa.

Anul 1997 este marcat de polemica cu scriitorul John Le Carré "unul dintre puținii scriitori care se exprimaseră împotriva lui cînd a început atacul la adresa *Versetelor Satanice*" (p. 581) Descoperă, totodată, că Statele Unite sunt singurul loc unde poate trăi o viață "normală" și unde poate beneficia de libertate, căci "cel mai mare imperativ al lui era libertatea" (p.618). Și tot nevoia de libertate duce și la separarea de Elisabeth West, care, pe de o parte, nu este de acord cu mutarea în America, iar pe de alta nu poate asimila o conviețuire în afara zidurilor impuse de "protecție".

În felul acesta s-au scurs 10 ani de *fatwa*. Lumea, presa, poate chiar și inițiatorii se plictisiseră de subiect. Drept care, personajul principal se decide să trăiască în ciuda condamnării la moarte și ignorând-o. La New York o întâlnește pe Padma Lakshmi care "...părea să-i întrupeze trecutul indian și viitorul american... întruchiparea visului lui de a lăsa totul în urmă și de a o lua de la capăt" (p.637) O altă relație care avea să marcheze existenței autorului, un alt eșec.



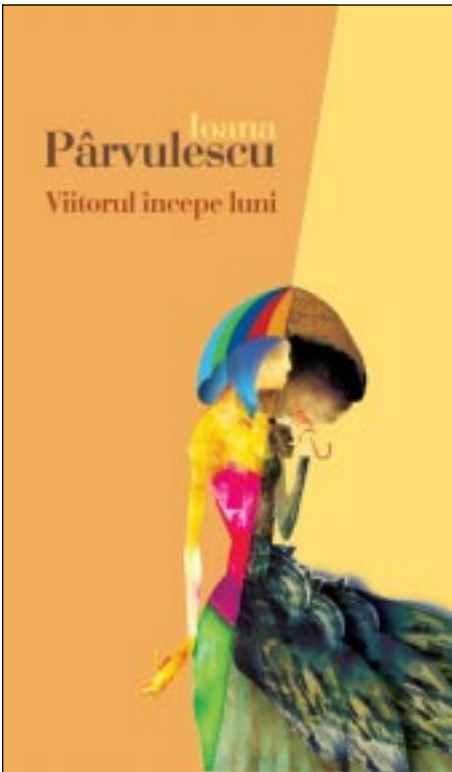
Concepe romanul *Furie* ca pe o descriere a New York-ului în epoca sa de aur. Personajul principal, Malik Solanka, cu care a fost uneori asimilat în mod eronat, este de fapt un anti-sine. Cu ocazia acordării Premiului scriitorilor din Commonwealth pleacă în India, însoțit de fiul său Zafar, pentru acesta un fel de călătorie inițiată, iar pentru el și un prilej de rememorare a mai vechii călătorii întreprinse cu Clarissa. Scriitorii îi pregătesc o primire deosebit de călduroasă și cer ridicarea interdicției pentru *Versetele satanice*. În felul acesta, "domnul Joseph Anton, editor internațional de origine americană, s-a stins fără să-l plîngă nimeni în ziua în care Salman Rushdie, romancier de origine indiană, a ieșit la suprafață după ani lungi petrecuți în subterană..." (p.672) Dar autorul ne avertizează: în "anul 2000 păsările adunate pe spalierele de pe terenul de joacă erau gata de atac" (p. 681).

Și iarăși Rushdie scriitorul: "Își dorește întotdeauna... să aibă parte de recenzii bune. Acum și-a dat seama că aceasta era o altă versiune a capcanei dorinței de a fi iubit... dintr-o dată s-a simțit capabil să se distanțeze de oprobiul public... ca orice scriitor pornea într-o călătorie lingvistică, structurală. Cărțile reprezentau mesaje din acea călătorie și spera ca oamenilor care-l citau să le facă plăcere să călătorească împreună cu el. Dacă nu puteți veni cu mine, îmi pare rău, dar eu tot pe acest drum merg, le-a spus el în tăcere criticilor săi" (p.682). Premonitoriu parcă, "data oficială a apariției *Furiei* în Statele Unite era 11 septembrie 2001. În aceea zi, un roman gândit ca un portret ultracontemporan și satiric al New Yorkului a fost transformat de evenimente într-un roman istoric despre un oraș care nu mai era cel din carte..." (p.684)

În ceea ce privește personajul, acesta își continuă destinul. Cartea oferă scurte epiloguri asupra celorlalți protagoniști, cu trimitere până în zilele noastre. Cazul Rushdie pare să fi fost exemplar și prin aceea că a fost ultimul dintr-o epocă în care scriitorii și opiniile lor mai contau. A fost o vreme când ei erau "legiuitorii nerecunoscuți ai lumii", reușind să solidarizeze sau măcar să alerteze nu numai lumea literară, ci și publicul larg în numele dreptului inalienabil la libertatea de expresie. Memoriile lui Rushdie sunt și un elogiu adus acelui timp paradisiac. Un Paradis pândit însă, după cum ne demonstrează palpitantul exercițiu mnemotonic al lui Rushdie, de ghearele nemiloase ale Infernului.

Salman Rushdie, *Joseph Anton: Memorii*, Traducere din limba engleză și note de Dana Crăciun, Editura Polirom, 2012, 702 p.

la HUMANITAS



LA MINE-N CAP

LAVINIA BĂLULESCU

Când a venit sfârșitul lumii, tocmai îmi cumpărasem o bicicletă verde. Era luată din piață, și i-am pus numele California pentru că așa scria pe ea. N-am mai apucat să mă plimb prea mult pentru că brusc, în mijlocul verii, s-a făcut iarnă. Prima dată a început să ningă liniștit. Era ieșit din comun, abia începuse luna iulie. Apoi a început să bată și vântul foarte tare, atât de tare, că te-ar fi culcat la pământ dacă nu erai atent. Am ieșit în curte și mi-am dat seama că zăpada avea deja câțiva centimetri buni, patru, poate șase. Niciodată nu am putut aproxima cum trebuie lucrurile astea. Oricum era un strat consistent pe stâlpii de la poartă și chiar pe ramurile lămâitei. A trebuit să ne schimbăm hainele de vară, era clar că ninsoarea nu avea să se oprească în jumătate de oră. Am făcut poze, până la urmă ne aflam totuși în luna iulie, iar afară era iarnă.

Femeia a încercat chiar să construiască un om de zăpadă, dar abia se mai putea ține pe picioare din cauza vântului, așa că a renunțat. L-am chemat pe Simba labradorul afară din coteț, dar câinele ținea morțiș să rămână acolo. Ciudat lucru, mai ales că în fiecare iarnă grăsanul era înnebunit să alerge prin zăpadă. Și mai ciudat era cerul un pic violet, un pic maroniu, plus vârtējuri și faptul că nu vedeai la mai mult de cinci metri în față. Pe stradă încă mai treceau oameni, i-am privit din spatele porții, se grăbeau și vântul îi mătura împingându-i în toate părțile. Asta a fost în prima zi.

Noaptea am visat că aveam lupi la geam, că plângea cineva, că s-ar fi întors mătușă-mea din mormânt și alte câteva lucruri care fac somnul neliniștit și obositor. Vântul și zăpada izbeau în pereții casei, se auzea de parcă ne-am fi aflat undeva la Poli, într-un iglu, sau cel puțin așa îmi imaginam eu. Pe la cinci dimineața m-am trezit aproape înghețată, nu-mi mai simțeam picioarele, am sărit și mi-am căutat hainele cele mai groase. Pe geamuri se făcuse o pojghiță de gheață, ca într-o casă părăsită. Unde, când, cum, ce oră, ce zi, habar n-aveam ce se întâmpla, iar vântul presa în ferestre și amenința să le spargă. Am pornit televizorul, cum de nu-mi trecuse prin minte să mă uit la știri, poate se anunțase ceva. Purici. Nu prindeam niciun canal, eram într-o grotă din care nu aveam scăpare. După cum aveam să constat mai târziu, și rețelele de telefonie mobilă picaseră, așa cum de fapt pică mereu când ai cea mai mare nevoie de ele.

Femeia se trezise și ea, stătea într-un fotoliu și răsfoia un ziar vechi de două zile. Se înfobilise cu un halat de molton, ros la mâneci, își trăsese pe cap o căciulă și în picioare avea șosetele de lână. Câteva minute am răs, totuși era mijlocul lunii iulie, dar mai apoi am ajuns amândouă la concluzia că trebuie să facem ceva, altfel aveam să murim de frig. La ora șase, afară ar fi trebuit să fie lumină, dar cerul era în continuare acoperit de nori. Am încercat să deschidem ușa de la intrare și am observat cu stupoare că suntem prizonierii propriei noastre case. Zăpada înghețase în tocul ușii, iar lemnul se lipise de lemn. După ce a încercat de mai multe ori, femeia a reușit să desprindă ușa din strânsoarea zăpezii și tot viscolul a năvălit peste noi, în casă, trântindu-ne cu nasul în covorul de pe hol. Afară era furtună de zăpadă. Vârtējuri năucitoare măturau curtea și scuturau până la pământ crengile lămâitei, gardul tremura, iar becurile stradale erau stinse. Am trântit ușa la loc și ne-am uitat una la alta, neștiind ce era de făcut.

Habar n-am cine ne-a spus, dar am aflat-o chiar în acea zi. La ora prânzului, după ce am mâncat fiecare câte două sarmale, știam că se apropie sfârșitul lumii. Femeia nu a renunțat atât de ușor. Și-a amintit că, deși era miezul verii, aveam în șopronul din grădină mai multe buturugi pregătite pentru iarnă. Am pus la cale o expediție și am tot așteptat ca ninsoarea să se mai domolească. Undeva, la începutul celei de-a treia zile, ne-am făcut curaj și am izbutit să deschidem din nou ușa de la intrare. Ninsoarea încetase și zăpada era până la brâu. Ieșirea din casă era pe jumătate zidită și am reușit să scot capul afară numai după



ce m-am cocoțat pe un scaun, iar femeia mi-a făcut vânt din spate. M-a urmat și ea imediat, am pășit amândouă cu atenție, de teamă să nu ne scufundăm în zăpadă. Mute de uimire, l-am zărit pe câinele Simba cocoțat în vârful lămâitei. Mai mult mort decât viu, labradorul a zbughit-o în casă și noi ne-am închinat că nu murise încă după un asemenea viscol.

Lucrurile s-au derulat ca într-o adevărată expediție, chiar dacă am mers doar până în grădină. La fiecare pas, gheața se putea rupe și te puteai cufunda în zăpadă până la brâu. Cu toate astea, am avut noroc. Am cărat buștenii din grădină și i-a aruncat, rând pe rând, pe mocheta din hol. Ninsoarea întârzia să înceapă și parcă și frigul se mai domolise. Am încercat să deschidem poarta, dar era fixată în două maluri de zăpadă. Era practic imposibil. Așa că am pășit peste gard și din doi pași am fost în stradă. Stratul de zăpadă măsură cel puțin un metru. Din mașini se mai vedea doar capota. Ne-am întors în curte un pic mai fericite că suntem încă în viață, am intrat în casă strecurându-ne printre pragul de sus al ușii și zăpadă și ne-am pus problema ce se va alege de noi când ninsoarea va pecetlui definitiv ieșirea noastră. Mai era însă o speranță.

Am aprins focul în sobă cu buștenii aduși din grădină, iar câinele Simba, aciuat sub un șifonier, a îndrăznit în sfârșit să-și arate mutra. Eram trei. Am mutat patul lângă sobă și ne-am culcușit sub cele cinci pături și o plapumă pe care le-am putut găsi. Animalul a stat întâi la picioarele noastre, apoi a găsit de cuviință să se lipească de burți și de spinări, pentru a se încălzi și mai tare. Întâi am ars lemnele, apoi scândurile unui dulap mai vechi din hol, scaunele din bucătărie, cinci perechi de sandale, șase perechi de pantofi cu toc, un modul de lemn plin cu lenjerie de pat și hainele din tinerețe. A urmat

masa din bucătărie, cuierul și scaunele din sufragerie. În a șasea zi am ars bucăți din fotoliul meu, noptiera, biroul la care învățasem să scriu și picioarele patului. Măsuța din hol, proaspăt lăcuită, a ajuns penultima pe foc. La final am ars cărțile.

Cum mi-am dat seama că ceva se întâmplase? Foarte bine, într-o dimineață am observat că e mai mult loc lângă mine. Mă obișnuisem să mă înghesui lângă femeie, cu câinele Simba lipit de coastele mele. Nu mă puteam întoarce nici pe stânga, nici pe dreapta, îmi amorțea tot corpul, uneori mă cuprindea căldura, alteori doar îmi imaginam că e cald. Auzeam focul în sobă. Când nu

se mai auzea nimic, era o problemă. Trebuia să mă gândesc ce altceva aș mai fi putut arde. Puricii de pe câine treceau pe mine, apoi pe femeie. Ea nu se prea plângea, cred că se obișnuise cu ideea, dar pe mine mă enerva toată treaba. Uneori mă gândeam însă că afară e atât de frig, încât suntem ca într-o arcă a lui Noe, în care vom supraviețui doar eu, femeia, câinele și cei câțiva purici. Așadar, într-o dimineață, mi-am dat seama că nu mai e nimeni nici în stânga, nici în dreapta mea. Am ascultat cu atenție. Nu se auzea nimic. Nici răsuflarea lui Simba, nici focul din sobă. Atunci am sărit ca arsă. Se întâmplase! Ajunsesem în sfârșit pe lumea cealaltă! Am tras draperiile și am rămas cu gura căscată: afară era soare! Zăpada se topea și pe stradă curgea un adevărat râu. În mijlocul curții, femeia și Simba stăteau liniștiți într-o barcă. Știu că mi-am aruncat păturile de pe mine, se făcuse dintr-o dată destul de cald. M-am gândit să ies direct pe ușă, dar apa era adâncă, așa că am deschis geamul. Femeia s-a bucurat mult când m-a văzut, Simba la fel. Am strigat la ei și barca s-a îndreptat spre mine. Am început să ne minunăm că ce-o mai fi și asta.

Soarele era din ce în ce mai puternic, așa că până la urmă am fost nevoită să rămân în tricou. Pielea mi se lipise de haine și, în unele locuri, se desprindea în straturi-straturi. Eram iar liberi. În două zile, apele au crescut din ce în ce mai mult. Din fericire, copacii începuseră să înverzească și le mâncam frunzele. Dacă-mi dădeam drumul din barcă, apa îmi ajungea în unele locuri până la gât. Nu era foarte adâncă și vedeai prin ea destul de bine. Făceam câte o baie și iar mă urcam în barcă, lângă labradorul Simba și lângă femeie. Ea purta o pălărie imensă de paie, salvată probabil din cine știe ce dulap, și fuma țigările găsite prin haine, pe care le ascunsesem demult-demult, pentru a alunga

moliile. Zăceam acolo, la soare, până mă uscam, apoi mă furișam pe geam în cameră. Apa intrase și în casă, dar ajungea doar până la glezne. Dacă am fi avut covoare, acestea ar fi plutit, noroc că le arsesem când fusese foarte frig. Patul era încă scutit de umezeală.

După-amiaza dormeam printre purici, nu-mi mai păsa de ei. Mă trezeam bezmetică, o auzeam pe femeie vorbind cu Simba în curte. Mă așezam pe marginea patului, cu picioarele în apă și cu capul rezemat de mâini, încercam să mă dezmeticesc. Ce oră e, în ce zi suntem? Nu mai funcționa niciun ceas. Curent electric nu mai aveam de la primele semne ale furtunii, așa că tot ce mai puteam face era să visez. Stăteam cu picioarele pe pereți și cu părul în apă. Pe un dulap am găsit mai multe pachete de țigări. Ne-am simțit ca de Crăciun. Femeia spunea că într-o zi casa o să se prăbușească, dar mi se părea aproape imposibil. După mai multe zile și nopți de zăcut m-am hotărât să mă aventurez dincolo de curtea noastră. Apa putea să fie mai mare și aș fi luat barca, dar femeia n-a vrut nici în ruptul capului să renunțe la ea, așa că am plecat înot. Simba a binevoit să mă însoțească o bună bucată de drum, cam până la colțul străzii. Se știe că cei mai mulți câini înnoată foarte bine, iar labradorii, în special, sunt adevărați maestri.

În unele părți am putut să merg, apa abia îmi ajungea la mijloc, apoi dintr-o dată a început să crească. Pășeam destul de încet, mă temeam de gropile care s-ar fi putut forma în asfalt. La un moment dat, Simba a rămas în urmă, l-am privit cum s-a întors acasă, plutind pe ape. Iar eu am înnotat, am plutit pe o bucată de placaj și mi-am folosit mâinile ca pe niște vâsle. Habar n-aveam unde mă duc, dar tot soarele ăla și toată marea calmă care invadase orașul mă făceau să înaintez pe jumătate adormită. Nu era absolut niciun pericol. Atât doar că biete case parcă se topeau în apă, curțile aveau porțile deschise și de vârfurile copacilor atârnav maiouri sau prosoape. Până acolo ajunsese apa, apoi scăzuse, dar oamenii dispăruseră cu totul. Nu erau nici cadavre plutitoare, de care mă temusem încă de la început, nici oameni, nici câini. Parcă înlemnise totul în jurul meu, nu cântau păsări și nu adia vântul. Mă plimbam într-un tablou. Apa era murdară, negricioasă, nămolosă, dar nu îmi era scârbă de ea. De mai multe ori îmi intrase în nas sau îmi gură și nu avusesem un gust ciudat. Din când în când, îmi lăsam capul pe spate și îmi spălăm părul, care se usca apoi în câteva minute. Îl prindeam într-un fel de coc improvizat cu două agrafe și continuam. Peste aproape o oră, trecusem de bulevard, eram din ce în ce mai aproape de centru, aș fi putut să jur că în blocurile cu zece etaje mai existau supraviețuitori. Nu voiam decât să ajung acolo, să îi întreb ce e de făcut, să vorbim, să aud și alte voci omenești în afară de a mea și a ei.

Prima noapte a fost simplă. Am găsit o stradă unde apa scăzuse cât de cât, m-am odihnit pe capota unei mașini și atunci mi-am dat seama că apa era caldută. Numai bună de baie și de somn. Am adormit imediat, așezată pe burta, cu mîinile scufundate și cu părul plutind. N-am visat nimic. Am dormit multe ore, care au trecut ca și cum ar fi fost cinci minute. La un moment dat mi s-a părut că simt apa mișcându-se în jurul meu, de parcă cineva ar fi înnotat în apropiere. Tare curios, pentru că nu simțeam nici măcar o briză de vânt. Oricum, eram atât de obosită și somnul era atât de dulce, încât nu mă puteam mișca. La prima oră, m-a trezit soarele. Apa era tot caldută, dar mai scăzuse puțin, așa că o bucată de drum nu am mai înnotat. Cu toate astea, înaintam greu. Hainele îmi atârnav pe mine, nu se mai uscaseră de



multă vreme. Mai aveam ceva de mers până în centru. În mod normal, aş fi făcut un asemenea drum în 20 de minute. Aşa, îmi lua mai mult de o zi. Singura mea grijă era însă stomacul, care mă rodea necrutător. Pentru Simba nu îmi făceam probleme, era cu ea, acasă, probabil mă aşteptau liniştiţi în barca din curte, moţâind. Am început să număr copacii, casele, stâlpii de telegraf, reţeta perfectă pentru trecerea timpului.

Pe el l-am întâlnit după încă vreo câteva ore de rătăcire. Nu la blocurile turn, unde speram să găsesc supravieţuitori, ci undeva lângă magazinul central, cocoţat pe acoperişul fabricii de pâine. M-a văzut de departe, dar nu a schiţat un gest. Şi eu l-am zărit, dar am încercat să mă prefac relaxată, deşi în capul meu chiuiam. Ce-i drept, nu mai văzusem un bărbat de multă vreme. Am înotat cum am putut până la intrarea în fabrică, mi-am pus mâinile la ochi şi m-am uitat cu atenţie la el. Rodea un colţ de pâine. "Stai de mult timp aici?" Nu mi-a răspuns, dar mi-a arătat plictisit cuţitul. Avea o lamă lungă, care lucea în soare. Pe mine cuţitul ăla nu mă putea opri. El a continuat să mănânce colţul de pâine. "Mai e cineva viu în oraşul ăsta?", l-am întrebat. "Am plecat de acasă de ieri. Sunt ruptă de foame!" Mi-a arătat cuţitul din nou. Un bărbat pe care nu aveam de gând să îl ratez. "Țigări, am multe țigări acasă!" S-a oprit din mestecat și s-a uitat cu atenție la mine. "Ai țigări?" A început să rădă. "Tu știi că nici nu mai există țigări? Toate s-au murat în apa asta, pur și simplu nu mai există!" "Îți spun că am țigări. Locuiesc la marginea orașului, acolo unde începe șoseaua de centură. Stau în casă cu o femeie și un câine. Amândoi sunt în viață. Pe dulap am avut mai multe cartușe de țigări la care nu a ajuns apa. Vii?" S-a gândit câteva secunde, nu părea foarte încântat de idee, dar s-a hotărât. A așezat cuţitul lângă el și mi-a făcut semn să urc pe acoperiş. M-am cocoţat pe o mașină și de acolo burlanul mi-a fost de ajutor. De pe fabrica de pâine, oraşul se vedea sub apă în toată liniştea lui, în toată plictiseala enormă. Acoperişul era încins. M-am întins și am simțit că îmi sfârâie pielea de pe umeri. Era, totuși, uscat. A fost o senzație plăcută. Apoi m-am gândit la cuțit. "Cum te cheamă?" "Nicicum. Chiar ai țigări?" "Am o grămadă de țigări." A rupt o bucată din pâinea pe care molfăia și mi-a întins-o. Am înghițit fără să mestec. A fost bună. Culmea, era pâine neagră, de regim, pentru doamnele care vor să slăbească. Mă chinuisem să mănânc astfel de pâine toată viața mea, o uram, și acum, la sfârșitul lumii, dădeam peste exact același sortiment de pâine. S-a întins și lângă mine și am rămas leșinați ca într-un vis. Nu puteam ține ochii deschiși, ascultam doar. "Că nu am mai văzut pe nimeni de ceva vreme. Acum mai multe zile a trecut pe aici un bărbat care ducea cu el o fetiță. Au vrut să mă jefuiască. Știi, exact cu acest cuțit, nu știu ce sperau că aş fi putut avea. Ce-i drept, aveam multă pâine, dar ei nu știau. În altă zi, am văzut plutind pantofi, foarte mulți pantofi. Cred că pur și simplu apa a spart geamul unui magazin și i-a luat pe toți. Mi-aş fi dorit să nu fi lăsat aparatul de fotografiat acasă. Ai țigări, zici. Ai și altceva de fumat sau doar țigări? Doar țigări, e bine și așa. Doar țigări. Ar putea să fie și mai rele lucrurile. Ți se ia pielea de pe față. N-ar trebui să stai în soarele ăsta. Eu niciodată n-am fost atât de negru. Oricum, mai bine soare decât întuneric. E urât când se face seara. Nu e pic de lumină. Ar cam trebui să plecăm."

La întoarcere am înotat împreună. Nu l-am mai întrebat cum îl cheamă și nici el pe mine. Din când în când, se văita că îl doare capul. Ar fi vrut niște pastile și i-am

promis că am un dulap plin. Apa nu era foarte adâncă, am fi putut merge, dar ne mișcam mult mai ușor înotând. Când oboseam, ne prindeam de un gard sau de câte un copac. Era destul de vorbăreț, oricum mai vorbăreț ca mine. Probabil nu-l mai auzise nimeni de ceva vreme. Căra cu el un rucsac plin care își dubla greutatea în apă și îl trăgea în jos, uneori îl vedeam că respira foarte greu, abia se mai ținea la suprafață. Ultima dată când ne-am oprit, eram aproape de casă. Ne-am agățat de copacul de la colț. Venise seara. Simba ne-a întâmpinat primul, a sărit din barcă și a înotat spre noi. Ea nici că s-a sinchisit, m-aș fi așteptat să își facă griji pentru mine, totuși trecuse o zi de când plecasem și aduceam cu mine un bărbat. Ne-a salutat, însă, plictisită, citea un ziar, am știut exact de unde îl luase, fusese pus pe soba din sufragerie, îl întinsesem acolo la începutul toamnei, când uscaser florii de coada șoricelului. Înainte de asfințit, ne-am cuibărit toți patru în barcă și am fumat în tăcere. El și-a deschis rucsacul și a scos de acolo foarte multă pâine muiată în apă. "O să o uscăm și o să o mâncăm", mi-a zis. "În fond, e a patra sau a cincea oară când o usuc."

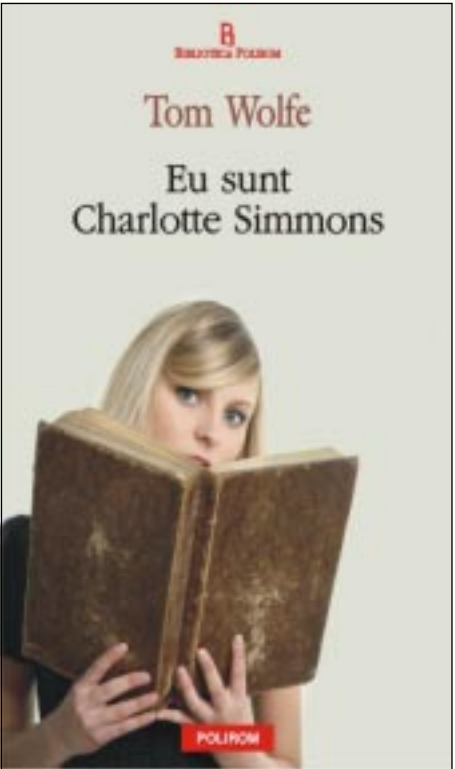
Aveam un singur pat mai înalt, la care nu ajunsese încă apa, așa că am fost nevoiți să dormim toți trei acolo. El a vorbit în somn. "Cine ești, cine ești, cine ești. Ia-mă de mână ca să trecem podul, îți e frică de înălțime, să nu-ți fie, că sunt cu tine, umbrela galbenă, am lăsat-o pe bancă, umbrela fermecată, numai de n-ar găsi-o nimeni!" I-am mirosit părul în timp ce dormea. M-am holbat la mâinile lui și la degetele de la picioare. Nici măcar nu-și mișca buzele când vorbea prin somn. "Sunt 11 minute critice la zborul cu avionul. Trei la decolare și opt la aterizare. Dacă supraviețuiești atunci, ai scăpat." Mi s-au trezit toate instinctele materne și feminine pentru bărbatul ăla necunoscut care mă amenințase cu un cuțit cu doar câteva ore în urmă. L-am pupat pe gât. Femeia dormea cu ochii deschiși, se holba la mine în tăcere.

Iarna nu mai venea. Nici toamna, nici primăvara. Umblam toți trei doar în chilofi și în maiou, ne purtam de parcă am fi făcut asta de la începutul lumii. Apa era caldă, nu fierbinte, dar plăcută la atingere. Praful și noroiul se lăsaseră la fund și marea din oraș se curățise. Înotam pe spate și Simba plutea pe lângă mine, străduindu-se să nu rămână în urmă. Femeia habar nu avea să înoate, așa că stătea cuminte în barcă, nu se aventura acolo unde apa era prea înaltă. Găsise o revistă și tot rezolva rebusuri. Apoi le ștergea și le completa din nou. El pleca în fiecare zi în expediții, intra în casele oamenilor, acolo unde geamurile erau sparte, și umbra prin lucruri. Uneori, foarte rar, se întorcea cu câte ceva. O eșarfă, o cutie cu bomboane de ciocolată, un borcan plin cu gem. În rest, se mulțumea să se uite. "E ciudat cum nu găsim cadavre. Nici măcar unul. O pisică, un câine, ceva. Nici măcar o pasăre într-o colivie", zicea uneori. Răscolea încăperile, deschidea dulapurile și din ele curgeau haine îmbibate în nămol. Toate se topeau, dar nici urmă de oameni. Uneori mergeam cu el. Mă uitam la bibelourile din vitrine, trăgeam sertarele. Mă suiam pe masă și stăteam acolo, turcește, răbdătoare, în timp ce el scormonea. "Ce zici de cămașa asta?" Strâmbam din nas. Cine avea nevoie de cămăși? Sâni mei și cei ai femeii erau singurii din oraș, iar el nici măcar nu-i atinsese. Scotea rochii verzi și roșii din dulapuri, baticuri, cordoane, munți de șosete. În apă cu ele! Pluteau pe deasupra patului, treceau pe lângă mine, mă înconjurau. "Ce aiureală, nimic folositor."



Într-o astfel de zi, cum stăteam pe o masă și mă chinuiam să-mi prind părul, a venit și m-a mușcat de genunchi tare, tare, foarte tare. "Fii și tu mai vie, ce dracu'! De ce nu ești vie? Ce e, ce?" Țipam de durere. Îl luam în brațe. Îl pocneam, îi dădea sângele pe nas, mă strângea de față, mă prindea de păr, eram plină de sângele lui, mă ștergeam, nu puteam să mă desprind, ne sărutam ca animalele. Nici nu mai știam să sărut un bărbat. Îl mușcam și eu, îl sărutam cu dinții și cu toată gura. Îmi spunea întruna drago, drago, drago. Făceam dragoste acolo, în apă. Urlam. Își înfîgea dinții în mine, în umeri, în spate, în burtă, îmi treceau unghiile în jos prin pielea lui, eram deja în carne. În carne! Un bărbat absolut necunoscut, îmi spuneam, care trebuie să aibă o femeie a lui, pe care probabil a pierdut-o, o caută, de asta pleacă în fiecare zi, de asta cotrobăie prin fiecare casă. Ar fi putut fi un intelectual, avea figură de profesor, poate chiar medic. Stătuse liniștit în casa lui până când începuse înghețul, îi lipsea verigheta, dar poate o pierduse, intra și ieșea din mine încruntat, mă ura, îmi zdrobea trupul, își lipea capul violent de al meu, craniile ni se izbeau. În rest, nu scotea un cuvânt. Lumina avea cumva altă culoare, iar în jurul nostru pluteau rochii roșii și verzi, eșarfe, cordoane și șosete.

Nou la POLIROM



(Fragmente din romanul cu același titlu, în pregătire la Editura Cartea Românească)

CAMERA DE CHIBZUINȚĂ

ALINA RADU

Tatăl picase la ușă exact când începuse ploaia. Țîrîia și aerul părea murdar. În decorul ăsta jalnic numai el mai lipsea. Se tîrșîia pe aleea de ciment în treningul ce-i filfiia pe trupul împuținat, rărit și destrămat ca unul din preșurile din bucăți ale Babei, care, deși nici ea prea brează de la operația care îi lăsase un picior neputincios, șopti șocat: "Doamne, tu fată, am crezut c-o venit Beligrad să stropească via..."

Găbrelea se strecură pe lîngă Babă ca să deschidă ușa bucătăriei, pentru că Tatăl era în stare să tragă de clanță pînă poimărti. Degetele lui albite tremurau și se întepeneau pe lucruri cînd voia să le pună la o treabă mai complicată, cum ar fi să apese o clanță și, în același timp, să împingă ușa care o conține. Găbrelea îl vedea uneori cum își întinde mîinile în fața ochilor și le privește uimit, de parcă abia i-ar fi încolțit și încă nu s-a prins la ce folosește.

— Salut voios de pionier! Sărut mîna, cocoană! Ce faci, hrănești copilul?

Baba pufni și, după pauza de pupat, reluă iritată:

— Țăra... iar umbli cu prostiile tale...

Și replicile se scurseră în ordinea lor răshtiută, cu exact aceleași cuvinte, în exact aceeași ordine în care erau turnate de ani și ani, de cînd veniseră amîndouă, ea și Baba, în casa veche și alcătuiseră un cuplu fericit, iar Tatăl, încîntat de succesul ideii lui, își camufla tandrețea sîcîind-o pe Babă că încă n-a întărcat-o pe aia mică, care era din ce în ce mai mare, că, atunci cînd mai vine pe la ea, dorm încă în același pat, că Baba încă ar sări noaptea să-i aducă Găbrelei apă sau ceai sau ce mai pofteste fata, deși Baba are peste optzeci de ani, iar "fata" aproape treizeci. Și Baba protesta tot mai moale de-a lungul vremii, ca și cum n-ar fi fost nici ea convinsă că nu-i adevărat.

— Hai, termină cu prostiile! Încheie bătrîna ceremonialul după ce își epuizaseră amîndoi replicile. Ai venit numa' bine, azi mă gîndeam să tai o găină, că-mi stă moagără de vreo două zile. Te bizui? Sau să-l chem pe Beligrad, că tot tre' să vină să dea cu vermorelul, eu nu mă mai pot sui...

— Mă sui eu, Babă, ți-am zis de o mie de ori că mă sui, numai să-mi spui cît să pun și cît să dau..., mîrîi Găbrelea, așteptînd resemnată răspunsul.

— Lasă, nu te mai sui tu nicăieri, că mai degrabă-ți rupi gîtul sau îți dai cu soluție-n nas, că ni'ca nu te-am învățat să faci, că mi-a fost milă și uite că acu'... las' că vine Beligrad... ei, tu unde ești?

Tatăl, care se făcuse nevăzută cînd ele două refăceau alt dialog străvechi, reapăru în bucătărie cu un iatagan tocit.

— Hai să-mi arăți care, zise el fără s-o privească pe Babă.

— Ai fost în beci.

— Nu, am fost pînă dincolo, să caut cuțitul ăsta.

— Țăsta-i o gioarsă, de-aia-l țin acolo. Aici îl țin pe cel bun. Nu știu ce-ai căutat în beci.

— Ți-am zis că n-am fost în beci.

Cei doi se priviră scurt. Baba cedă și-i întinse cuțitul cel bun, aproape înfigîndu-i-l în palmă.

— Du-te cu ea, să ți-o prindă, că tremuri tot.

Tatăl ignoră demn observația și porni înaintea Găbrelei, care-l adulmecă din obișnuință. Parcă nu mirosul ăla. Tutun, canapeaua veche pe care doarme la el la

sat, hainele stătute, trupul bătrîn. Dar nu încă... De aia probabil că tremură așa.

Ploaia se oprise, așa că în curtea din spate găinile ieșiseră din cotețul cu scăriică și etaj format din vreo trei stîngii, pe care dormeau noaptea într-un echilibru perfect. Cînd ea le deschise porțile, săriră care încotro, într-un nor de pene și fulgi. De obicei, Găbrelea nu intra la ele. Din cînd în cînd, trăgea numai cîte-un picior în gardul de sîrmă, ca să se răzbune pe cîrîiala lor asurzitoare, care-o deranja cît stătea pe veceul din capătul aleii, în vecinătatea cotețului. O ochise pe cea care încerca să cadă cloșcă și zăcea încinsă și năucă, pe rînd, în toate cuibarele, cu sau fără ouă.

(Pe vremuri, cînd era în putere, Baba, dacă n-avea în plan să crească pui, ar fi închis-o în beci, sub o ladă, ca să-i treacă fierbințeala. "La camera de chibzuință cu tine", îi spunea ea găinii, care, într-adevăr, după o matură chibzuință la răcoare, renunța la clocit. Acum însă Baba, beteagă de un picior și singură mai tot timpul anului, nu mai îndrăznea să coboare în beci, așa că o scotea pur și simplu din circuit: ieșea în fața porții cu găina zăcașă și cuțitul cel bun și aștepta un bărbat care să se îndure să i-o taie.)

Cloșca trona într-o ladă uriașă de lemn, care mai păstra urmele de vopsea roșie și fusese pe alocuri încrustată cu modele geometrice. Cîndva, lada stătuse pe niște tălpici și arăta ca o sanie din cartea cu basme rusești a Găbrelei. În ea se dăduseră pe pîrtia dinspre Cetate mama, bunica, străbunica Găbrelei și surorile lor, căci se pare că neamul ciobanului care venise acum vreo sută cincizeci de ani, cu alte douăsprezece familii, dinspre Ardeal și își durase casă aici nu reușise să prăsească masculi. Casa trecea din femeie în femeie. Fiecare-și lua pe cîte unu' ca să-i facă următoarea generație de femei și tot așa. Cînd ajunseseră și ea la sanie, Găbrelea se numea încă Gabriela și-și trăise primii cinci ani în marele oraș, unde iarna folosea, ca mai toți ținții din bloc, o sanie de plastic ca o oală de noapte și care avea însușirea de a se răsturna la prima curbă. Mama îi promisese de mult rădvanul pe tălpici, dar, fără s-o recunoască nici măcar în sinea ei, așteptase să moară maică-sa, bunica Gabrielei, care avea insuficiență cardiacă și o tot lungea cu muritul de ani de zile. Bunica a luat drumul cimitirului cînd fiică-sa tocmai rămăsese în Belgia după bursa post-doctorală, una din ultimele la care fuseseră lăsați să plece cercetătorii din România socialistă. Desigur, Tatăl fusese dat afară de la facultate și se pomenise parazit social, cu un copil mic de crescut.

Baba își găsi și ea taman atunci momentul potrivit să pice la pat și dădea semne că și-ar urma sora, deși fusese întotdeauna mult mai zdravănă. Văduvă și fără copii, cu o pensie sărmană și o casă cît o batistă, constînd dintr-o cameră cu bucătărie deschisă, cum aveau să spună anunțurile imobiliare peste douăzeci de ani, Baba gătea minunat din te miri ce, reușea performanța de a-și ține sărăcia într-o curățenie desăvîrșită și rîdea mult. Rîsul îi pieri cînd urbanizarea Epocii de Aur îi rase căsuța și o mută într-unul din blocurile noi și destul de arătoase care înlocuiseră vechiul centru evreiesc. Ca toată lumea din tîrg, fusese și ea satisfăcută cînd casele cu prăvălie în față și, în spate, cu odăi de tip vagon, care se pierdeau de-a lungul curții, fuseseră



demolate. Proprietarii plecaseră oricum "în Palestina" și foștii vecini se bucurau să vadă cum dispar "puchinoșeniile" și cum în locul lor se construiesc blocuri luminoase, cu calorifer și apă la robinet.

În scurtă vreme însă fațadele se coșcoviră, de apă caldă nu mai putea fi vorba și chiar apa rece se oprea întruna, așa că oamenii se întîlneau cu gălețile la cele cîteva cișmele rămase de dinainte de răboi. Gazul metan nu fusese tras în orașel, buteliile se găseau greu și se foloseau cu zgîrcenie, iar apartamentele rămaseră înghețate cîteva ierni în șir. Baba, obișnuită cu soba de teracotă, pe care și gătea (așa că iarna avea mereu odaia încinsă), căzu la pat într-un șir nesfîrșit de gripe, reume și Dumnezeu mai știe ce. Tatăl, care reușise să prindă un post de suplinitor în satul lui natal, din păcate la vreo trei ore distanță de tîrg și la ani-lumină de marele oraș în care fusese asistent universitar, îi cumpără Babei un sicriu și-l ascunde în casa soacră-sii. Pe cînd se învîrtea însă prin camerele înalte și încerca să-și ghicească viitorul, îi veni ideea s-o aducă pe bolnavă aici, unde copilăriseră și ea, și soră-sa. Foștii vecini puteau să-i mai dea o mîină de ajutor, mai ales acum, că era la pat. Mai funcționau încă legile lor vechi, cu care veniseră din Ardeal, legile vecinătății, de care Tatăl nu auzise pînă ajunsese acolo, în păienjeniișul de străzi întemiate de strămoșii nevesti-sii cu un secol și ceva în urmă.

Găbrelea auzise de sute de ori povestea călătoriei Babei înapoi acasă și nu mai știa dacă-și amintea pentru că fusese, negreșit, de față (Tatăl n-avea cu cine s-o lase și o căra peste tot cu el) sau recomposese în imaginație seara albăstrie, în care sania familiei alunecase plină de tarhaturile Babei și de Baba însăși, prăvălită cam într-o rîină, dar cu ochii deja vii, iar Tatăl trăgea de sfoară și se profila pe dealurile împădurite ca un erou ce era. După ce depășeau zona de blocuri jumulte și intrau în cartierul cu lumini calde, de casă, de sub Cetate, filmulețul se estompa și imaginile se amestecau, cu Gabriela devenind de atunci Găbrelea pentru Babă și pentru tot restul lumii, cu grădina care înflorise odată cu Baba, înzdrăvenită pentru încă vreo treizeci de ani (sicriul îl păstrase însă în pod, plin cu mălai), cu vizitele Tatălui, care venea cu bani, carne, ouă și ce mai căpăta de la părinții elevilor din sat, tot mai vesel și mai ostentativ țărănos, cu pachetele din Belgia și poantele lor răutăcioa-

se despre "doamna", cu eforturile de reconciliere ale mamei de după '89, durere-n pașpe la Găbrelea, naiba știe ce la Tatăl tăcut și stîngaci în fața belgiencei, din nou casa încărcată de omăt și sărbătorile idilice cu Baba, chiar și după operație, după betegeală.

* * *

Tatăl prinse găina, o scoase din curticică și o crîmpoți în fața suratelor ei, care văzură totul prin gardul de sîrmă și acum zbierau înnebunite. Cuțitul fusese bun, dar mîinile nu-l ajutau și pace.

— Nu trebuia să o tai în fața lor, of, Doamne, mai bine-l așteptam pe Beligrad, zău, mă omule...

Baba se aplecă gemînd și apucă cele două părți de găină însîngerate, în sfîrșit desprinse una de alta. Curul golaș era pătat tot de găinaț și Găbrelea se așeză repede pe stiva de scînduri, cu mîna la frunte.

— Hai cu Baba, lasă, că... hai și tu, nu sta aici, hai să-ți dau un pahar de vin, c-ai înghețat de-a binelea, dacă și asta mai e primăvară...

În bucătărie, Baba opărea leșul găinii, mînuia mațe și desprindea fulgi, iar Tatăl pusese mîna pe toată sticla. O golea repede, febril. Mîinile lui își pierduseră de-acum albeața cadaverică și ochii albaștri îi străluceau.

— Vezi că ți-am pus pe policioară un borcan mare cu borș, să-l iei cînd pleci, să nu mai bei pe inima goală. Și ia și pulpele astea, poate s-o ndura Marcica să ți le facă, sau jagardeaua ceea de Tasia, că parale știu să ieie, da' să pună mîna... Ți-am tot zis să te tragi încoace, că-s și eu singură și abia mai pot, da' vorbesc la pereți... știi tu de ce stai singur ca cucu', să nu fie nimeni cu ochii pe tine...

— Lasă, Babă, că nu mă mai mut eu nicăieri acuma, lasă că-i bine-acolo, dac-am stat treizeci de ani, oi mai sta cît o mai fi... Bogdaproste, să-ți dea Dumnezeu sănătate, pa, Găbrelea tatii!

În prag Tatăl se împiedică de Burdulea, care venise să-și revendice mațele, capul și, dacă avea noroc, labele găinii. Burdulea micună ascuțit și se uită lung după bătrînul care se tîrșîia din nou pe alee. "O să-și crape capul într-o zi", îi spuse el Găbrelei, zbătîndu-și nervos coada stufoasă. "O să cadă într-un șant și-o să rămînă acolo pînă l-o găsi cineva." Ca și cum l-ar fi auzit și ea, Baba îl trăsni cu cîrpa de vase, apoi se așeză lîngă Găbrelea și spuse, fără s-o privească: "O să-și crape capul într-o zi".

VALOARE / LEGITIMARE / EPUIZARE

ROXANA GHITĂ

Ambițiosul volum *Symptomatologies*. *A Study of the Problem of Legitimation in Late Modernity* al criticului și universitarului Rareș Moldovan, publicat în limba engleză de către editura Limes din Cluj-Napoca în 2011, reprezintă o scriere hibridă care dinamitează granița dintre teoria literară și filozofie, având ca rezultat o filozofie a teoriei literare. Întrebarea abstractă care planează asupra întregului studiu, de la început până la sfârșit, și asupra căreia cititorul este lăsat să mediteze după încheierea incursiunii în paginile cărții, nu este alta decât: *este totuși posibilă teoria literară?*

Intenția auto-declarată care animează volumul este explorarea procesului de *constituire a valorii* unei opere literare, proces denumit de către autor *legitimare* (*legitimation*). În timp ce cuvinte precum "important", "importantă" sunt recurente în limbajul nostru de zi cu zi, însă într-o formă pur predicativă, generalizantă și complet golită de conținut, studiul lui Rareș Moldovan sondează esența relației, mereu instabilă de altfel, dintre *importantă* și *legitimare*. În timp ce legitimarea poate fi privită drept o parte componentă a ceea ce autorul numește *arhitectura importanței*, diferența dintre cele două rezidă nu numai în diferența dintre produsul final și procesul creației sale, dar și în faptul că cea din urmă nu poate fi separată de orizontul experienței.

Un alt aspect asupra căruia se aplecă autorul îl reprezintă conexiunea dintre problema legitimării și modernitate. Prin această legătură înțelegem, înainte de orice altceva, un alt "pattern" al legitimării, după cum scriitorul însuși îl denumeste, al "revendicării istoriei și culturii". Astfel, o logică de tip cultural-istoric devine fundamentală în procesul de legitimare în modernitate, sau se poate chiar substitui acestuia. Așadar, unul dintre elementele centrale ale studiului în discuție îl reprezintă relația complexă și complicată dintre acest tip de logică și modernitate, în condițiile în care modernitatea însăși implică o problemă de legitimare.

Ideea de modernitate presupune o "condiție de posibilitate", în termeni kantieni, o condiție transcendențială care transgresează istoricul și epocalul. În consecință, autorul argumentează faptul că problema legitimării în modernitate pendulează între două concepte folosite de către Martin Heidegger: pe de o parte, *formarea valorii* (*Wertgestaltung*), pe de alta, *validitatea anistorică* (*Wertgeltung*), pe care acesta o asociază filosofiei.

În construirea eșafodajului teoretic al studiului său, Rareș Moldovan invocă lucrarea *Amurgul idolilor* a lui Nietzsche, în care filosoful german stabilește legătura dintre *viață* și *judecățile de valoare*: "Judecățile, judecățile de valoare în ceea ce privește viața, fie că sunt pentru, fie împotriva ei, nu sunt niciodată valide în ultimă instanță: ele au valoare doar ca simptome – altfel aceste judecăți nu sunt mai mult decât niște absurdități [...] *valoarea vieții nu poate fi estimată*" (1974: 30, trad. n.). Autorul folosește ca punct de plecare acest fragment pentru a evidenția faptul că

orice discurs asupra noțiunii de legitimare este întotdeauna, cel puțin în epoca modernă, o *simptomatologie*. Paradoxul pe care Rareș Moldovan îl identifică, pe urmele lui Nietzsche, este acela că problematica valorii ne este inaccesibilă întrucât nu putem estima valoarea vieții atâta timp cât încă trăim, deoarece suntem "o parte componentă a disputei". Drept urmare, noi nu putem vedea (și, ca urmare, judeca) dubla perspectivă, ambele fețe ale lui Ianus. După cum scrie Nietzsche, o ființă umană ar trebui să se plaseze "în afara vieții" pentru a avea această vedere de ansamblu, pentru ca problematica valorii vieții să îi devină transparentă. Doar astfel s-ar putea trece dincolo de nivelul simptomelor. Aceeași disjunctie pe care Nietzsche o întrebuițează cu privire la procesul constituirii valorii devine activă, concluzionează autorul, atunci când vine vorba despre morfologia legitimării în modernitate.

În continuare, cercetătorul explorează procesul constituirii valorii așa cum apare acesta în limbajul teoriei (literare) contemporane. Stabilirea proximității dintre literatură și teoria constituirii valorii, precum și aplicarea reciprocă a uneia în sfera celeilalte, sunt unele dintre principalele dificultăți pe care acesta le aduce în discuție. Mai mult, Rareș Moldovan explorează o idee recurentă în epoca contemporană, aceea că teoria literară în ansamblul ei pare să fi ajuns la un soi de epuizare (*exhaustion*), pare să își fi consumat propriile resurse și distrus supapele, la fel cum s-a întâmplat și cu științele umaniste și arta, în general, după părerea unor critici.

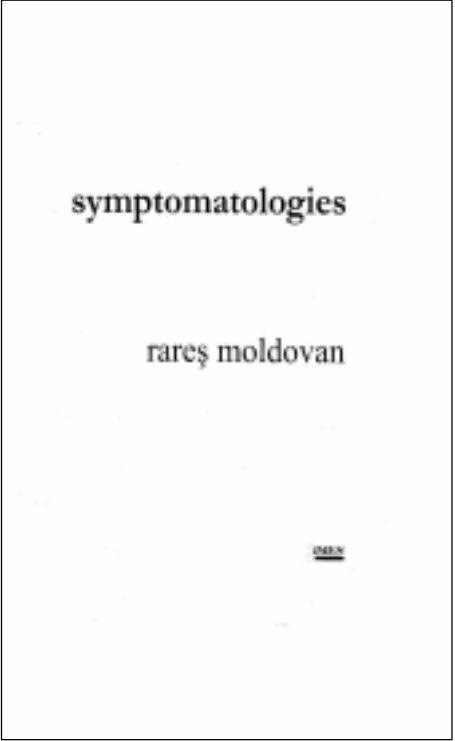
Această epuizare se prefigurează sub forma unui rift în relația inițială dintre teoria literară și literatură. La o primă impresie, acest rift nu a fost niciodată mai pronunțat decât în ultimii zece ani, alunecând spre o indiferență reciprocă, spre un autism nociv. Și totuși, numărul impresionant de studii de teorie literară apărute în ultimii douăzeci de ani, nu indică neapărat o epuizare în continuă creșterea domeniului. Atunci, cum se face că totuși spectrul epuizării bânuie sfera teoriei literare? Criticul consideră că ea poate fi înțeleasă drept un semn al absorbției unui anumit "teritoriu" teoretic în câmpul vast al istoriei și al arhivelor pregătite să îl înglobeze. Acest fenomen este reperabil atunci când vine vorba despre formalismul rusesc (proto-forma teoriei literare), structuralism, Noua Critică sau deconstrucție. Aparent și studiile culturale, având un discurs care domină în prezent sfera teoriei, încep să cadă pradă aceluiași proces de absorbție. Așadar, autorul propune o regândire a acestei relații dintre literatură și teoria literară, care implică reformulări, transferuri și postulări, și care se asociază unei logici de tip cultural-istoric caracteristică modernității, deși problemele pe care le ridică la rândul ei acest tip de logică presupun o discuție separată.

Un alt aspect al problemei legitimării în modernitatea târzie pe care autorul îl discută în paginile volumului este principiul constitutiv al articulării istorice, așa cum apare acesta în textul lui Walter Benjamin,

"Teze privind filozofia istoriei". După cum scrie Rareș Moldovan, "din perspectiva principiului articulării istorice și al importanței sale pentru o teorie a modernității, momentul în care se declanșează catastrofa nu e deloc lipsit de importanță" (2011: 111, trad. n.) Pentru a ilustra acest principiu, autorul invocă "conținutul" care de cele mai multe ori este asociat conceptului de catastrofă în era contemporană, numele simbolic care i se atribuie, și anume Holocaustul. "Semnificația absolută", preluând sintagma lui Geoffrey Hartman, a Auschwitzului iradiază întreaga gândire istorică, generând conștientizarea faptului că suntem prizonierii unei istorii infestate de catastrofe, că nu există vreo cale de a eluda caracterul repetabil al acesteia.

Tensiunea în ceea ce privește conceptualizarea catastrofei apare tocmai între ideea de singularitate a ei și această repetabilitate. Pentru filosofi precum Hannah Arendt, Maurice Blanchot și Theodor Adorno, Holocaustul este o catastrofă singulară, care dinamitează însuși principiul articulării istorice, deoarece acesta nu poate circumscrie catastrofa. Ea este "gândul care nu-și permite să fie gândit", punctul în care articularea istorică se prăbușește sub greutatea acestui șoc inimaginabil. În acest sens, sunt cât se poate de relevante celebra întrebare a lui Adorno — "mai poate exista poezie după Auschwitz?" — și concluzia tranșantă la care ajunge — "a scrie poezie după Auschwitz e un act de barbarie."

Însă în modernitatea târzie devine evidentă imposibilitatea articulării catastrofei drept fenomen singular, iar sentimentul de vinovăție datorat acestui fapt devine rana reală a modernității târzii. Așadar, sentimentul de vinovăție nu este generat atât



de Holocaustul în sine, cât de faptul că ne vedem nevoiți să răspundem cu "da" întrebării lui Adorno, concluzionează Rareș Moldovan.

În final, toate argumentele de mare finețe intelectuală pe care autorul le servește cititorului de-a lungul studiului, traversând etape de la deconstrucția fanteziilor postmoderniste ale lui Stanley Fish și Fredric Jameson, la expunerea ideilor lui Theodor Adorno și Walter Benjamin, la evidențierea *neutralizării* ca destin al culturii moderne și la degenerarea teoriei literare din metadiscurs interpretativ în discurs despre interpretare, converg spre o singură idee: cititorul (post)modern a ajuns să ignore ceea ce este cu adevărat important, și anume *literarul*, pierdut printre formele istoricizării. Un paradox fertil — cel puțin pentru restrânsa lume a teoreticienilor.

KARAOKE

ADRIAN BODNARU

**Mă ascundeam în numele unei străzi de război.
Aruncam în aer păsări adunate,
le schimbam în semne dintr-o ceartă de muți:
făceam dragoste cu ștergătoarele de parbriz pornite
până vedeam numai cer și pământ.**

**Crucile își lăsau brațele pe lângă corp
încercând să încapă în ultimele camioane.**

**Vorbeau tot mai puțin în șoaptă despre familii:
despre cum le vor certa mamele,
pentru petele greu de scos, de cerneală,
din dreptul inimilor,
și despre cum își vor da seama
că au ținut în buzunarele de la piept
poze cu margini zimțate
și necunoscute drăguțe.**

**Le vor zâmbi până la urmă
și își vor face de lucru
spălând ferestrele unor camere de oaspeți,**

**de parcă ar încerca să le descifreze
semnăturile din stânga, de jos.**

**Nu vor reuși, desigur,
ce nu a reușit nimeni vreodată,
chiar dacă s-a crezut o vreme
că sunt ale unora dintre primii primari.**

**Cum nu puteam doar să privesc,
ocupam câteva librării și trăgeam la întâmplare
în pivnițele cărților.**

**Le inundam cu note amestecate:
beam de pe jos până pluteam înecat.**

**Fiind foarte tânăr, se obișnuia să fiu plâns
de o studentă în chirie,
cu paltonul rar ca un covor de bibliotecă.**

**Apoi, mi se întindea o palmă bandajată proaspăt
și eram tras în sus,
într-o remorcă plină de voie bună.**

PATRIA SI DRAPELUL

RADU PAVEL GHEO

În anii copilăriei mele comuniste exista un joc stupid pe care îl jucau băieții cu colegele lor atunci când o prindeau pe vreuna din ele izolată de grupul fetelor. Se apropiau de ea și unul dintre ei întreba cu emfază: "Îți iubești patria?" "Da", venea de obicei răspunsul, fiindcă era de neconceput, ba chiar cumva interzis să nu-ți iubești patria. "Atunci sus drapelul!" zbiera vesel băiatul și, în aceeași clipă, întindea brusc mâna și îi ridica fusta fetei, iar grupul de obrăznicături se delecta la vederea chiloțelilor patriotei și se amuza copios văzându-i lacrimile de ciudă și umilință.

Asta îmi vine mie în minte când mă gândesc la patriotism. Nu "sentimentul de dragoste și devotament față de popor, statornicit în decursul istoriei", cum scrie în DEX, ci ridicolul la care era supusă școlărița când i se ridica drapelul. Acest joc agresiv și umilitor, cu o evidentă componentă erotică – cum altfel, de vreme ce implica iubirea, fie ea și de patrie? –, deturna (sau, cum am zice azi, deconstruia) un laitmotiv al epocii comuniste, transformat într-un clișeu fără valoare.

Jocul respectiv era, cred, și o reacție la potopul de declarații de dragoste față de patrie și popor, exprimate mereu și de toată lumea, în orice cadru oficial, la orice manifestare publică. Patria și partidul, drapelul și imnul, "trei culori cunosc pe lume, amintind de-un brav popor" și "multe secole luptară străbunii noștri eroi" – toate astea nu mai însemnau nimic. Prin reiterare compulsivă, conceptul de iubire de patrie se desemantizase, ca atunci când repeți la nesfârșit un cuvânt și, la un moment dat, în mintea ta el se golește de orice sens: "dumicatdumicatdumicatdumicatdumicatdumicat..." Așa se face că patriotismul, devenit o componentă a ritualului de omagiere a regimului comunist, și-a pierdut orice valoare intrinsecă și n-a mai putut fi valorificat decât în cheie comică. Iar copiii exact asta făceau.

Patriotismul e un mod de afirmare a identității individului prin manifestarea atașamentului față de o comunitate, cu care acesta împărtășește anumite valori. Națiunea, ca entitate supraindividuală și colectivă, conferă coeziune unui grup și îi asigură individului o marcă identitară și confortabilul sentiment de apartenență la acel grup. Atâta timp cât statul-națiune va rămâne principala formă de organizare a colectivităților umane, patriotismul nu va dispărea, ci se va manifesta într-o formă sau alta la nivelul individului și al colectivităților.

Poate că mă înșel, dar senzația mea este că patriotismul în forma sa neagresivă, orientată spre sine ("mîndria de a fi... ceva"), e o condiție a coeziunii unei națiuni. Altfel, ce altceva ne leagă? Cea mai autentică formă de patriotism am văzut-o în Statele Unite, după 11 septembrie 2001, când, printre alții, reprezentanții comunităților musulmanilor

americani au ținut să-și exprime și ei atașamentul față de valorile țării lor. Ulterior, adică pe 12, 13, 14 septembrie, în atmosfera aceea de furie și jale, în care se căuta – cum era și normal – un țap ispășitor, musulmanii americani se rugau nestingheriți pe covorul lor, cu fața spre Mecca și în cel mai tipic decor de supermarket. Identitatea națională, mai puternică decât cea etnică ori confesională, asigura coeziunea unei națiuni.

România a avut întotdeauna probleme de identitate și coeziune. Patriotismul a fost mereu manipulat, instrumentalizat sau desemantizat. Într-un stat în care, în momentul Marii Uniri, cam 30% din populație nu era de etnie română, s-a preferat o construcție a identității după modelul herderian, al comunității "de sînge" și religie. Cetățeanul român autentic era etnic român și de religie creștină (preferabil ortodoxă). Patriotismul unui evreu sau al unui evreu catolic era pus sub semnul îndoielii. Era, în cel mai bun caz, un patriotism de mîna a doua. Distincția – absolut stupidă – făcută de Nae Ionescu între un român și un evreu (care nu putea fi decât un "bun român", dar niciodată un român autentic) ilustrează perfect nu doar spiritul vremii, ci și modelul perpetuat la noi pînă azi.

România a mai ratat un moment de excepție după Revoluția din Decembrie 1989, declanșată de enoriașii unui pastor maghiar și apoi de întreaga populație a Timișoarei. În acel moment de entuziasm patriotic autentic, unul din rarele momente de coeziune națională, ce a transgresat barierele etnice și religioase, statul român se putea reinventa conform unui model democratic, renunțînd la etnocentrism și la retorica naționalistă. N-a fost să fie. Așa că ulterior, în următorii douăzeci de ani, lipsa de încredere în stat și în puterile lui, absența coeziunii sociale și respectul redus față de propria identitate au blocat orice șansă de revalorizare a patriotismului. El s-a păstrat în forma vetustă, revanșardă, a naționalismului agresiv (patriotismul xenofob) sau în unele narațiuni fantasmatiche, de delir compensatoriu, în care România apare drept centrul esoteric al Universului. În paralel, s-a dezvoltat patriotismul local, ca înlocuitor al celui național, și s-a intensificat emigrația în străinătate, adică destăruarea.

Știu sigur că în România există destui patrioți autentici. Și că patriotismul, în sensul lui bun, ca fidelitate față de o țară, o colectivitate și un proiect comun, e absolut necesar pentru supraviețuirea unei națiuni. Dar tot sînt ispitit să-i văd pe acei cîțiva cavaleri donquijotești ca pe niște fetițe ce se apropie de marea masă de bășcălioși autohtoni, care scuipă semințe, învîrt afaceri și îi înjură pe unguri, pe evrei și pe americani, și le declară cu convingere că își iubesc patria.

Atunci sus drapelul!



JURNAL DIN ANII CRIZEI

ROBERT ȘERBAN

Joi, 22 noiembrie 2012

Bucureștiul devine o destinație tot mai îndepărtată de Timișoara. Trenul care pleca seara după 22 și ajungea înainte de 8 dimineața acum pornește târâiala la 19.23 și, teoretic, ajunge după 6. Adică 11 ore. Dar, de regulă, întârzie. Trebuie să ai ceva al naibii de ieșit din comun de făcut în capitală ca să merite deplasarea. Ieri a început Gaudeamusul, așa că azi sunt în drum spre malurile Dâmboviței. Dar cu mașina, iar Tudor Crețu e copilot. Eu, pasagerul din spate, căci avem șofer, Loganul fiind al Bibliotecii Județene. Mergem să arătăm târgului de ce suntem în stare. Fruntea sus, șoseaua-i lungă. Din când în când mai citesc din *Jacob se hotărăște să iubească*, sâmbătă îl voi prezenta la standul Polirom. E grozav romanul lui Cătălin, plin de surprize narative, de personaje puternice, cu o acțiune ce "taie" vreo 300 de ani și jumătate de Europă. Vârful tăieturii e chiar aici, în Banat. Citesc cu plăcere, până nu mai văd. S-a lăsat seara. La 18 intrăm în București. E îngrozitor de aglomerat, bară la bară, pe o stradă barbară... Trag, ca de atîția ani, la Marius C. Și, ca de fiecare dată, ne prinde 3 noaptea la povești.

Vineri, 23 noiembrie 2012

Brumarul și BJT au, împreună, un stand spațios, cu cărți dichisite, cu afișe de epocă și cu... Șerban Foartă. Tudor a adus seria de poze făcută de Mihaela Tarhuna lui Șerban, așa că suntem în posesia unui alt brand timișorean. Plus... 13 lansări la stand. Astăzi, de încălzire, primele patru. Doi poeți, Anca Mizumschi și Andrei Velea, doi prozatori, Adrian G. Romila și Paul Tannacui. Sunt în formă bună fiindcă îmi plac atât cărțile lansate, cât și autorii. Pe Andrei și pe Adrian nu i-am văzut niciodată, iar pe Paul îl revăd după vreo 25 de ani. Dar (și) de asta e bună literatura: generează prietenii. Cei mai buni prieteni ai mei sunt scriitori. Sau cititori. Seara, după ultima lansare, la Casa Scriitorilor, la decernarea premiului "Cartea anului", dat de "România literară". Marius Chivu, cu al său debut formidabil, *Vintureasa de plastic*, între cei opt nominalizați. Și Mircea Mihăieș, cu cartea despre Faulkner. Câștigă, previzibil, Andrei Pleșu, cu *Parabolele lui Iisus*. Îl felicit și sunt surprins că mă mai țin minte, fiindcă nu ne-am văzut decât o dată. Ba chiar mă întreb dacă poate să folosească... rodul întâlnirii noastre de acum opt ani, interviul, într-o viitoare carte. Cu bucurie, zic. Noaptea, continui să citesc *Jacob*-ul lui Cătălin.

Sâmbătă, 24 noiembrie 2012

Împreună cu Felix Nicolau și Paul Viničius o lansăm pe Amelia Stănescu. De la 13, urmează Gheorghe Vidican. Apare și o televiziune. Ni se cer impresii, se iau prim-planuri și detalii. George are un succes care culminează cu pînă de Bihor și șunca tot d-acolo. Bonus: murături. (Spre seară îi voi mulțumi în gând:

n-am mai apucat să mănânc nimic altceva toată ziua.) Cobor la Polirom. Profesorul Cio-cărlie îmi oferă o carte a Corinei. Vine și pe la Timișoara? întreb. Poate. E trecut de 14, lansăm romanul lui Cătălin. Sunt turbo, cartea e bestseller, mi-a plăcut tare, foarte tare. Se face coadă la autografe, eu urc. Urmează, la Brumar, albumul Alinei Rizea, *Arhitectura grădinii*. Pavel Șușară prezintă și o face cu snagă. În public, domnul Marin Gherasim, tatăl Alinei. Apoi, de la 16, *Vintureasa...* lui Marius. Lumea multă. Mircea Cărtărescu vorbește cald, frumos și spune apăsător: cartea aceasta va schimba ierarhiile celei mai recente generații de poeți. Îmi trag puțin sufletul și apoi, la 17, îl repornesc: lansăm *Ar putea fi numele meu*, volumul de versuri al Cătălinei Cadinoiu. Prezintă, cu vervă și precizie, Luigi Bambulea. E a doua a autoarei și e foarte bună. Tot un poet, Peter Sragher. Altă carte, altă stilistică. Peter ține un microrecital care transformă pe loc trecătorii în spectatori, iar uluiala în aplauze. S-a făcut 6 seara, urmează ultima lansare: antologia taberei de literatură de la Săvârșin, intitulată *Alții*. Lia Faur e "mama" cărții, ei i-am dat microfonul, ea dă cuvântul autorilor, ei vorbesc. M-am așezat pe un scaun: sunt rupt, dar zâmbesc.

Duminică, 25 noiembrie 2012

Zi lucrătoare, dar scurtă: doar trei lansări. Două volume de versuri, *Poeme transmoderne*, de Vasile Bardan, și *Poeme pentru cutia ta poștală*, de Mihai Amaradia, și antologia dedicată lui Șerban, *Foartă-n față*. După prânz, luăm lungul drum al Timișoarei.

Mărti, 27 noiembrie 2012

Dacă există mai multe paradisuri și dacă ar fi să prind trenul spre unul, mi-aș dori ca... stația de oprire să arate ca un târg de carte. Nu ca o bibliotecă, nu ca o librărie, ci ca Gaudeamusul ăsta. Cu lume multă-multă, cu edituri ce-și etalează noutățile, dar cu "vechiturile" disponibile (în caz că ai ratat ceva demn de luat în seamă), cu scriitorii ce-și lansează bălbăiți de emoție ori dezinvolti ca un amfibiu blindat cel mai recent op, ori laudă aplicat cel mai proaspăt titlu al vreunui coleg de breaslă, cu locuri în care se poate lua o cafea sau un ceai, se poate mânca și bea bine, cu oameni care citesc stînd pe trepte sau sorbindu-și berea, cu dezbateri în care se vede de departe bicepsul ideilor ori cu mese rotunde... pătrătoase, cu baloane pe care scrie ceva important, cu reduceri ce-ți scot banii din portofel fără să-l mai deschizi, cu recitări bubuitoare, cu lecturi molcome ca pireul, cu genii, cu egocentrice, cu grupuri de școleri ce șterpelesc bomboane și pixuri, cu fițoși care nu scapă prilejul să-și plimbe freza movalie și ochelarii de soare, cu pișcotari ce sar de la un stand la altul ca dopurile din șampanii, cu vânători de autografe, cu anticari tineri, aproape copii.

MACHISM DE CARTIER, FOTBAL DE MAIDAN DANA CHETRINESCU

La italieni, sudici veritabili, să arunci chiar și o umbră de suspiciune asupra virilității unui individ constituie o infracțiune extrem de gravă. Doi veri care s-au bălăcărit în localitatea Potenza (cum altfel?) au ajuns la tribunal, unde judecătorul a hotărât că afirmațiile cu privire la aparatul reproducător masculin au efecte civice grave, ele sugerând lipsa de competență, caracter și hotărâre a adresantului, precum și absența altor virtuți cetățenești la fel de importante și de venerabile. Nu se spune nicăieri că o afirmație similară referitoare la femeii ar avea consecințe civice sau ar constitui un delict la Potenza sau aiurea în Italia¹.

Mai la nord, în Belgia, Sofie Peeters, studentă în ultimul an la cinematografie, exasperată de nenumăratele comentarii cu privire la propria-i sexualitate, s-a decis să pregătească, pentru lucrarea de diplomă, un film despre machismul cotidian, intitulat "Femeile străzii"². Când acest film a fost vizionat și de populație, s-a iscat un întreg scandal, pe teme sexiste, rasiste și de alte genuri. În consecință, un consilier local din Bruxelles a propus o nouă lege, care să sancționeze orice acroșare stradală care ar face referiri literale sau metaforice la felul în care natura a înzestrat diverse reprezentante ale celui de-al doilea sex. Legea intră în vigoare în acest an, iar poliția locală va vegila cu ochi de vultur și urechi de iepure.

Dacă ne uităm la personalități publice și mari scandaluri legate de acestea, observăm clar că nordul nu e ca sudul, iar estul, desigur, nu e ca vestul. Poate că lui Berlusconi "virilitatea" pură nu i-ar fi venit niciodată de hac. Implicat în nenumărate scandaluri sexuale și procese, acest macho trecut de 70 de ani, neoriginar din localitatea Potenza precum cei doi concetățeni evocați la începutul acestei intervenții, a fost până la urmă scos din uz de criza financiară, nicidecum de una morală sau sexuală. Așa ceva nu ar fi posibil în America, unde Bill Clinton abia a scăpat – nici el nu știe cum – de suspendare după scandalul din 1998 cu stagiara de la Casa Albă, Monica Lewinsky. Moshe Katsav, președinte al Israelului, a demisionat în iunie 2007, în urma unui scandal sexual. Nici francezii nu mai sunt ce-au fost, am putea spune, după ce am văzut cum șeful FMI a fost trecut pe linie moartă în urma procesului intentat de camerista căreia Dominic Strauss Kahn i-ar fi făcut avansuri într-un hotel.

În România, ideea unui scandal sexual care, bașca, să mai și scandalizeze pe cineva, pare că ne este complet străină. Poate vă mai amintiți de anii 1990, când, în afara tranziției, am avut și noi, un timp scurt, ceva în comun cu democrația americană, când actrița Rona Hartner a declarat sus și tare că a fost hărțuită de Emil Constantinescu, pe atunci președinte. Povestea care ar fi trebuit să fie *hot*, a reușit, ca alte povești românești și vânătoarești, să fie doar ridicolă. Actrița a povestit cum, jumătate îmbrăcată-jumătate dezbrăcată, i-a cântat președintelui, dansând pe ritmuri molatece, melodia intitulată *Ești loserul meu*. Ceva mai sugestiv nici nu se putea găsi.

Bineînțeles că, deși momentul era

apropiat de scandalul Monicagate, trebușoara cu melodia intonată în cinstea președintelui trebuia să ducă cu gândul la o ascendență mult mai celebră, JFK și Marilyn Monroe, care îi cântase dragului de Jack, ceva mai inspirat, *Happy birthday, Mr. President!* Dar nici vorbă de scandal sau, Doamne păzește, *infringement*, la noi, în urma pozelor cu Rona și a jurnalului pe care aceasta l-ar fi ținut despre aventura constantinesciană. De abia ce s-a făcut vreun talk show și au mai avut material niște *Click*, *Cancan* și *Libertatea (pentru femei)*. Ba, pentru a cădea și mai mult în derizoriu, la zece ani după afacere, Rona, scoasă de la naftalină, vine și declară că, nici vorbă de scandal, CV Tudor a pus-o să declare totul, promițându-i c-o face vedetă. Asta s-a întâmplat cu un decalaj minim față de momentul unor alegeri parlamentare, în care același tribun o cooptase pe altă brunetă de fior și vis, Oana Zăvoranu. Nici la această alianță contra naturii n-a fost nimeni scandalizat – poate Mitzura sau alte doamne venerabile din PRM, dar oricum nu ceea ce s-ar chema, și la noi ca la alții, opinia publică. Un rânjet tâmp și un comentariu machist, poate, dar nimic mai mult nu a rezultat din decizia Zăvorancei de a servi patria și pe tribun.

N-ar trebui să insist asupra machismului din politica românească, mai ales că nici n-aș avea mare lucru de spus, în afara faptului că până și guvernul irakian are mai multe femei ministru decât noi. Mai mult, atunci când chiar ajunge o femeie ministru, cârcoteala sexistă este inevitabilă: că e prea blondă, că sigur e amanta cuiva, că are minte puțină, că face istericale specifice, că nu va rezista nici o lună într-o lume dură, de bărbați și câte și mai câte. Machismul apolitic, însă, este o chestiune mult mai vastă. De la psihologi³, aflăm că există anumite categorii de macho români, cam toate la granița dintre reprobabil și grotesc: fantele de Apaca, băiețelul de pe tronul de aur sau masculul feroce care face șpagatul.

Mai mult, macho-ul român tipic este un individ cu temperament coleric, cel mai adesea lipsit de caracter, culturalizat dar nu cult, printre aptitudini înscriindu-se la loc de mare cinste sportul. Pentru că sunt mai puțin sinceri decât omologii lor din țări scăldate de soare și mentalități patriarhale – cum vedeam la cei doi veri din Potenza – aproape 70% din ei declară că ar prefera sexul unui meci de fotbal, față de un procent mult mai realist în Spania, de pildă. În fapt, lucrurile stau exact invers, dar nu cred că avem nevoie de psihologi ca să vedem cum zburdă hormonii pe stadioane și pe lângă acestea, pe gazon și pe banca de rezervă, de-o parte și de alta a micului ecran când e să se vorbească despre un meci de fotbal. Culmea este că statisticile ne arată că un număr mare de femei apreciază acest tip de macho guraliv și, oarecum, mutant. Așa le trebuie, am zice noi, dacă n-am fi profund feministe.

¹ *Le Monde*, 2 august 2012.

² România TV, 12 august 2012.

³ Gabriela Nița, adevarul.ro, 22 octombrie 2010.



AMERICA AMAZOANELOR CIPRIAN VÂLCAN

"Să acuzi un bărbat că «nu are *couilles*» e un delict ce trebuie pedepsit printr-o amendă, a stabilit cea mai înaltă autoritate judiciară italiană cu ocazia sentinței pronunțate în legătură cu o stranie dispută apărută între doi veri. Mass-media italiene au relatat în număr mare despre această situație bizară, care i-a adus în fața Curții de Casație pe Vittorio, un avocat, împotriva vărului său Alberto, judecător, care ar fi rostit insulta cu ocazia unui schimb animat de replici la tribunalul de la Potenza, în sudul Italiei. «Pe lângă vulgaritatea termenului, expresia este în plus injurioasă», a apreciat judecătorul Maurizio Fumo. Expresia implică «nu doar o lipsă de virilitate a persoanei vizate, ci și o slăbiciune de caracter, o lipsă de determinare, de competență și de coerență, tot afteia virtuți care, pe drept sau pe nedrept, sînt socotite ca aparținînd sexului masculin», a stabilit judecătorul. Curtea a apreciat, de asemenea, că insulta fiind rostită la locul de muncă în prezența unor terți putea să aducă atingere reputației lui Vittorio. Avocatul acestuia a apreciat că expresia implica faptul că clientul său «avea mai puțină valoare fiindcă nu era dotat cu anumite atribute masculine». Judecătorului îi rămîne să fixeze cuantumul amendei pe care va trebui să o plătească Alberto. Decizia Curții, care intervine după mai mulți ani de bătălie juridică, nu specifică dacă insultele la adresa femeilor pot fi considerate, de asemenea, drept delict». (*Le Monde*, 2 august 2012).

Peter Termagant, un predicator mormon care s-a proclamat cel mai mare susținător al lui Mitt Romney înaintea alegerilor prezidențiale din Statele Unite, a postat pe YouTube un filmuleț de 27 de minute în care anunță că America e pîndită de un mare pericol în cazul realegerii lui Barack Obama. Nu ar fi vorba nici de răspîndirea socialismului, nici de triumful îngrijorător și definitiv al masonilor, ba nici măcar de transformarea țării lui Lincoln în cel mai important stat hispanic din lume, așa cum susțineau diferiți adversari fanatici ai Partidului Democrat. Termagant, invocînd o seamă de tradiții mormone cunoscute numai de cîțiva inițiați, descrie o adevărată apocalipsă sexuală care îi așteaptă pe bărbații americani, ce ar urma să fie supuși unor transformări fiziologice uimitoare vizînd amputarea aproape totală a trăsăturilor lor virile.

Fără să explice prea bine dacă va fi vorba despre o pedeapsă divină sau despre un

proiect guvernamental secret, Termagant susține că penisurile tuturor bărbaților născuți pe teritoriul Statelor Unite vor cunoaște o dramatică diminuare, urmînd să măsoare la sfîrșitul acestui dureros proces numai cel mult trei centimetri lungime. În următoarea etapă, acești bărbați incapabili să înțeleagă ce li se întîmplă, umiliți de strania involuție la care vor asista absolut neputincioși, își vor pierde barba și mustața, pentru ca în final să se descopere atinși de o misterioasă și generalizată calvities. Spîni, impotenți, demoralizați, ei vor recurge la serviciile psihiatrilor și vor declanșa o epidemie de sinucideri fără precedent în istoria umanității.

Cei mai îndrăzneți dintre ei vor încerca să scape părăsind în grabă Statele Unite, străduindu-se să-și găsească sensul vieții fie la mănăstirile buddhiste din Thailanda, fie la niște bordeluri mai excentrice din Olanda, fie în chip de eunuci la curtea sultanului din Brunei. Bărbații care nu vor avea curajul să plece la timp vor fi menținuți, sub o supraveghe extrem de severă, în rezervații de interes strategic, urmînd să producă material biologic necesar pentru însemințarea artificială a celor circa 100 de milioane de pîn-tece feminine fertile de pe teritoriul american. Ei vor fi înlocuiți în doar cîteva luni din toate pozițiile importante deținute în cadrul guvernului federal, precum și de la conducerea marilor companii. Se va purcede rapid la o revizuire a Constituției, statuîndu-se că pe teritoriul american vor fi admise doar femeile de orice rasă și orice religie.

Bărbaților le va fi interzisă orice ședere mai lungă de 72 de ore pe teritoriul statului american. Ei vor putea fi acceptați numai în condiții speciale, pentru a-i înlocui pe indivizii decedați în cadrul rezervațiilor înființate pentru obținerea materialului biologic necesar însemințării artificiale, și nu vor avea dreptul să dobîndească cetățenia americană. Noua denumire a statului condus de un Barack Obama devenit eunuc și socotit principalul înțelept al națiunii va fi Statele Unite ale Amazoanelor Americane.

La finalul filmulețului, Termagant îi îndeamnă pe toți americanii care cred în importanța virilității să voteze la alegerile din 6 noiembrie cu Mitt Romney, asigurîndu-i că aceasta este singura cale de a stopa transformarea Americii într-un stat de amazoane isterice pornit într-o cruciadă sîngeroasă împotriva tuturor statelor lumii conduse de bărbați.

AMERICA DIN MERS

CRISTINA CHEVEREȘAN

Generația Beat care, în ciuda profilului "underground", începe să-și facă loc spre centrul scenei literare americane în partea a doua a anilor '50, apare în New York ca reacție la conformismul postbelic al "generației tăcute", senine, ambițioase și prospere. Incluzând inițial o serie de personaje afiliate cercurilor de tineri intelectuali din jurul Universității Columbia, gruparea se extinde, devenind expresia experimentalismului și a spiritului alternativ și premergând contraculturii anilor '60. Criticați și adulați în egală măsură, considerați lideri spirituali și de opinie ori simpli boemi cu pasiuni și apucături la limita legalității, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William S. Burroughs sunt vârful de lance ale unui curent-cult al secolului XX. Dacă *Urlet-ul* lui Ginsberg a fost considerat manifestul mișcării, *Pe drum* are privilegiul de a fi prezentat și în reeditările și traduceri de mileniu III drept "Biblia" generației Beat.

Convins de mic că trebuie să scrie, americanul de origine franco-canadiană Jean-Louis Kerouac ("Jack") e partizanul naturaletii, menită să genereze ceea ce el numește "proză spontană". Bazată pe improvizație — și înrudită, astfel, cu genuri muzicale devenite extrem de populare înăuntrul și în afara Americii —, ficțiunea rezultată împletește biograficul cu imaginarul în ritmul alert al unei minți aflate mereu în căutarea noului, intensului, ieșitului-din-comun. Principiile de funcționare formulate de Kerouac în *Belief and Technique for Modern Prose* vizează elemente esențiale acestui tip de scriitură: monologul interior, observația, transa, viziunea, rememorarea (și uluirea) de sine, eliberarea de temeri, rețineri, constrângeri de orice tip (fie ele pur gramaticale, sintactice etc). Se obține cartea-film ("bookmovie"), deschisă în egală măsură simțurilor și intelectului.

Devotat propriilor teorii, Kerouac le ilustrează îndeaproape în *Pe drum*, romanul pe care susține că l-a scris frenetic, la foc continuu, pe parcursul a trei săptămâni, pe un unic sul gigantic de hârtie (expus ulterior la British Library și vândut la licitație, la începutul anilor 2000, contra sumei-record de 2,2 milioane de dolari). Născut în mare parte din vagabondajele autorului alături de amici mai mult sau mai puțin celebri, manuscrisul trecut, totuși, deja prin câteva versiuni avea să vadă lumina tiparului în 1957, deschizând apetitul americanilor pentru picarescul hedonist al unei generații lipsite de limite, măsură și prejudecăți. Cucerindu-i pe mulți prin sentimentul libertății totale pe care-l degajă înregistrarea călătoriilor lui Sal Paradise și Dean Moriarty prin America, *Pe drum* documentează stări de spirit și de fapt ce expun chipul unei țări odinioară marețe, bântuită de contradicții și aplatizată de pasivitate și oportunism.

Indiferent de traseu, de prezența sau, mai curând, absența direcției și destinației, explorările celor doi sunt în mare măsură descoperiri, inițieri; aventurile — eroice mai degrabă prin rebeliunea programatică și



sfidarea convențiilor și ipocriziilor sociale. Personajele se află în continuă mișcare prin spațiu, ca și prin propriile vieți. Locuințele, slujbele, relațiile însele sunt temporare: stații de tranzit într-un parcurs personal ce afirmă independența masculină. Cei doi protagoniști se completează evoluând, totuși, în sensuri contrare. Drumul echivalează cu exuberanța de a trăi, cu miracolul unei îndrăgostiri de viață și de căutare în sine. Spre vest sau sud, California sau Mexic, autostrăzile aduc marea evadare din orașul sufocant și constrictiv; jurnalul de călătorie e o înșiruire de experiențe și experimente, o înlănțuire de paradisuri de moment (adesea artificiale), un document al pelerinajului fizic și mental. La capătul lui, o versiune neconvențională a visului american și o trezire la realitate pe care Sal pare a și-o asuma, spre deosebire de mereu-rătăcitorul și încăpăținat-iresponsabilul Dean.

Truman Capote califica romanul lui Kerouac drept pur exercițiu de dactilografie, departe de pretențiile artistice și crezurile demonstrativ formulate de liderii generației Beat. Structura și exprimarea lejere — frizând nepăsarea și neglijența — sunt compensate de un lirism ce schițează marele portret al Americii postbelice din pasaje inspirante pentru iubitorul de imagini memorabile. Dacă seriozitatea unui demers îmbibat în alcool, droguri și auto-suficiență poate fi pusă la îndoială, existența unor atare porțiuni de text salvează impresia generală. Nu puțini vor fi cei plictisiți sau chiar iritați de imaturitatea, egoismul, puerilitatea și nesfârșitele jocuri sterile ale unor personaje în derivă. Nu vor lipsi însă nici fanii artei, nostalgiei, muzicalității, simbolisticii, mesajului cărții. Indiferent de epocă, *Pe drum* culege aplauzele celor ce se regăsesc în etapele arse din mers de protagoniști, în iluziile consumate și spulberate, în senzațional(ism)ul revoltelor fără cauză. Dezbaterea nu s-a încheiat, iar Kerouac — demult plecat, mereu tânăr — aprinde încă mințile adolescenților ce se visează scriitori, călători, nemuritori.

COLECȚIONARUL DE POVEȘTI

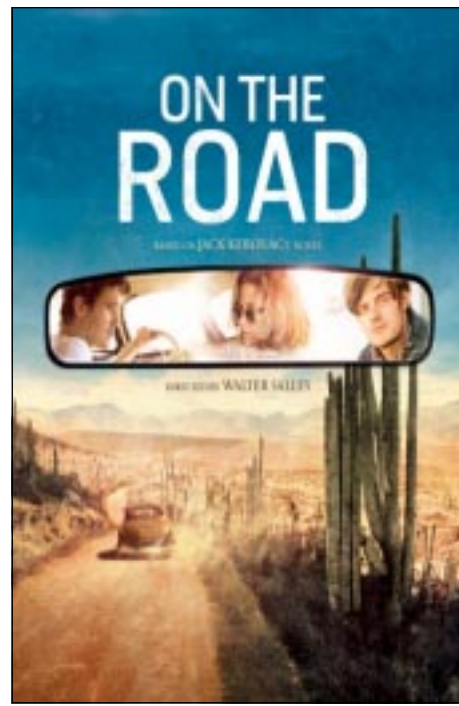
ADINA BAYA

"Singurii oameni care există pentru mine sunt cei nebuni, nebuni după viață, nebuni să vorbească, dorind nebunește să fie mântuiți, cei lacomi să aibă totul deodată, cei care nu se plictisesc niciodată și nu spun banalități, ci doar ard, ard, ard ca niște formidabile focuri de artificii". Confesiunea pe care Sal Paradise, scriitor new-yorkez în devenire, o face cu zgomotul ritmic al mașinii de scris în fundal, reprezintă, de fapt, un portret de o surprinzătoare limpezime al personajelor centrale și al atmosferei din romanul *Pe drum* (*On the Road*). E o povestecult, care a definit generația Beat și care prezintă o felie atât de vie și de vibrantă din istoria Americii, încât parcă a fost sortită ecranizării de la bun început. Mulți regizori și producători au flirtat cu ideea transformării romanului în scenariu de film. La sfârșitul anilor '70, Francis Ford Coppola a cumpărat dreptul de ecranizare¹. Însă abia după mai bine de două decenii l-a cunoscut pe Walter Salles, regizorul brazilian care părea în stare să se înhame la un proiect atât de ambițios.

De ce a fost nevoie de o cale atât de lungă între consacrarea romanului scris de Jack Kerouac drept definitoriu pentru literatura americană a secolului trecut și punerea sa pe ecran? "Hollywood-ul a fost fascinat de povești de la bun început. Romanul a fost adorat", mărturisește Roman Coppola. "Însă filmele sunt construite, de obicei, pe structura «început-mijloc-sfârșit». Iar *Pe drum* este notoriu pentru compoziția sa complet neconvențională din acest punct de vedere." Cu alte cuvinte, e un roman care se încheie la fel de fluid precum începe, care se introduce direct în mijlocul unei încrengături de povești episodice, ale căror personaje sunt mereu aceleași. Sal Paradise, Dean Moriarty, Carlo Marx, Old Bull Lee. Adică nimeni alții decât corespondenții ficționali ai lui Jack Kerouac, Neal Cassidy, Allen Ginsberg și William S. Burroughs. Plus cohorta de iubite și neveste tranzitorii care gravitează în jurul lui Dean / Neal, dintre care memorabile rămân Marylou și Camille. Cu toții sunt consumatori avizi de kilometri petrecuți pe drum, de experiențe și experimente care să le lărgască orizonturile senzoriale și să îi transforme în scriitori ce regândesc literatura americană. Iar întreaga lor serie de aventuri e documentată și arhivată cu râvna scriitorului în devenire de Sal Paradise, colecționarul de povești.

Spre deosebire de *Howl*, filmul centrat pe Allen Ginsberg și pe controversele din jurul poemului său iconic, care a răsunat ca un răget prelung menit să trezească la viață o întreagă generație de scriitori postbelici, *Pe drum* nu are nimic din aerul unui documentar. E ficțiune asumată, în spatele căreia ochiul interesat va descoperi fragmente de istorie a literaturii americane. Adică un portret vag al generației Beat, cu combinația ei nebunească între, pe de o parte, experimentele narcotice pe ritmuri de Be-bop și tempo dictat de amfetamine, iar pe de alta, contemplare interioară și explorarea propriului eu prin călătorii de-a lungul și de-a latul Statelor Unite.

Când a început lucrul la ecranizarea romanului *Pe drum*, Walter Salles tocmai



terminase filmul *Jurnal de călătorie* (*Diarios de motocicleta*). Tot cu două personaje pornite la drum, tot *road movie*, însă fixat în America de Sud. Adaptat după jurnalele ținute de Che Guevara pe când avea vreo 20 de ani. Deși similare la suprafață, cele două filme ale lui Salles au o cadență diferită. Ambele încapsulează energia adolescentină a personajelor pornite în câte o călătorie inițiată, însă fiecare se desfășoară altfel.

În varianta filmată de Salles, *Pe drum* te înhață cu un debut de o energie vibrantă, însă reușește cu greu să țină ritmul la vitalitatea primelor vreo 30 de minute de film. De la un moment dat, caruselul frenetic în care se învârt personajele, cu foamea lor nesfârșită de plăceri, droguri, sex, dans și alte delicii hedoniste, devine obsitor. La fel ca Dean Moriarty, care e făcut pentru a fi mereu pe drum, care schimbă neveste, prieteni și amanți cu o viteză amețitoare, pentru că e subit plictisit de ideea unei vieți stabile și rutinate, privitorul își pierde și el răbdarea. Devine plictisit de un drum care adesea nu își găsește sensul sau justificarea și pare să nu ducă nicăieri.

Iubitorii de Kerouac care, la fel ca suprasemnata, au citit fascinați romanul *Pe drum* în adolescență, vor rămâne în fața filmului cu o impresie ambivalentă. Pe de o parte, e plăcut să redescoperi o carte canonică reconstituită în secvențe familiare. Pe de alta, nu poți să nu remarci lipsa de luciu,uciderea farmecului personal care stă în scriitura lui Kerouac. Spre deosebire de roman, care se devorează pe nemestecate, filmul pare adesea lung, lungit. Pare ca o poezie pe care un producător de la Hollywood s-a încăpățânat să o transforme într-un film cu cap și coadă, cu relații cauzale și chiar cu un pic de morală la final. Dar poate că asta e soarta inevitabilă a oricărei încercări de a capta ceva atât de volatil, de evanescent, ca talentul scriitoricesc al lui Kerouac.

¹ După cum povestește fiul său, scenaristul Roman Coppola, într-un interviu apărut în revista franceză de cinema *Trois Couleurs*, care dedică un întreg număr (#8) filmului *On the Road*.

SEDUCTIA MODERNITĂȚII

GEORGETA DRĂGHICI

Formula modernistă, preluată în anii '60 și '70 și de neomoderniști, se dovedește a fi extrem de fertilă pentru poezia românească. Manifestările postmodernității, prin generația '80 mai întâi și după aceea prin nouăzecism și douămism, au prins o parte, probabil cea mai mare, a poeziei noastre, dar modernismul, adică liniile Pillat, Blaga, Doinaș, Nichita Stănescu au rămas mărci stilistice bine definite pînă tîrziu. Zeci de poeți s-au exprimat metaforic și expresionist, metafizic și idealist, chiar și după consumarea curentului și asimilarea lui în direcțiile noi.

Gheorghe Vidican (foto) este unul dintre acești poeți seduși de lirica modernistă. Cărțile sale, publicate în anii '90, la maturitate (avea 41 de ani cînd a debutat în 1994 cu *Singurătatea candelabrului*) se înscriu într-un asemenea registru în care metafora, discursul retoric și reveria susțin imagini suav poetice și incantații. *Mansarda cu vitralii* (2008), *Genunchii Tamisei* (2010) și *Fluturi în tranșee* (2011) anunță, fiecare pe treapta ei, esențializarea și ermetizarea limbajului. În timp ce esențializarea presupune despodobirea textului și expresia limpede, ermetismul încifrează și opacizează. Un paradox al evoluției poeziei lui Gheorghe Vidican?

Fluturi în tranșee combină stilistica din *Mansarda cu vitralii* cu aceea din *Genunchii Tamisei*. Rămîne tot la nivelul reveriei și al pastelului, dar concretul, realitatea devin mai pregnante și schimbă relieful expresiv. Volumul conține două secțiuni, *Crossroads* (inspirată de călătoriile poetului) și cea care îi dă titlul, *Fluturi în tranșee*. Descriptive, fulgurante, imaginile sunt adesea notații

simple, fără altă miză în afara inducerii unei stări lirice, fiindcă, de fapt, poetica lui Gheorghe Vidican pe stări lirice se întemeiază. Nu are filozofie explicită, idee sau poveste. Probabil că, avînd o asemenea caracteristică, poetul e mai mult inspirat decît artizan.

Fluturi în tranșee este un oximoron, de bună seamă al lumii în care trăiește azi poezia. Frumusețea, ucisă în tranșee, nu va putea salva lumea, deși în versurile din această carte frumosul e preeminent, și nu urîtul, mai ales că poetul, chiar dacă aduce în textele sale elemente postmoderne (ironie, cotidian), nu reușește să scape de diafan. Lexicul său nu prinde decît sfera frumosului, urîtul e doar accidental și numai pentru a crea oximoronul. Deși se exprimă și în poeme ample, haiku-ul pare să i se potrivească mai bine autorului, cel puțin în etapa de acum a scrisului său.

Stilizarea stărilor lirice, încremenirea lor într-o poză poetică esențializată, formulările cu mărci proprii țin de orgoliul creatorului ce-și dorește să fie unic, să șocheze prin juxtapuneri neașteptate și imagini insolite. Se întîmplă însă ca, în căutarea cu orice preț a originalității și a paradoxului, expresia să fie forțată, artificială, iar în textele ermetice încifrarea să golească poezia de sens, să rămîna doar o sonoritate, primejdia dintotdeauna a ermetismului. Între un poem ca acesta: "a început să curgă putredă luna pe antenele/ fluturilor/ umbra ei de pasăre/ pe aripi se dezlănțuie toamna" sau: "lumina prafului de pușcă are riduri călărind un/ armăsar alb/ viața și moartea rod întunericul și plăcută viguroasă femeia taie aerul cu

pieptul/ cu privirea în alergare. o rugă de sinaxar în roua/ de august. femeia nici nu bănuiește tulburarea apei/ de ospățul întemeietorilor de anotimpuri/ prin floarea cu ghimpi și ferestre un aer/ semn de iubire (plăcută viguroasă)" diferența e de valoare estetică. Ca să nu arate ca un simplu joc de cuvinte, ermetismul trebuie să fie și purtător de sens poetic.

Textele concepute într-o astfel de manieră nu-l obligă pe poet să explice prea mult, să facă sensul foarte vizibil, seamănă cu orice artă abstractă, de altfel, unde linii simple sau mai complicate invită la interpretări sofisticate și presupus înalte chiar și atunci cînd autorii nu sînt neapărat mari artiști, dar indică un cod ermetic privitorului. Gheorghe Vidican este însă un poet autentic, care se lasă fermecat de cuvinte și, doar uneori, amăgit de ele. În general imaginile sînt memorabile, metaforele, neașteptate și rafinate ("înauntru sapă în sîngele meu tranșee/ praful de pușcă miroase a mirodenui/ împerecherea fluturilor dărimă lumina/ prin ochii holbați ai adolescenței soarta ne strigă pe nume/ degetele ferestrei ne ating pînă și rănile.")

Din realitate, autorul decupează secvențele care îl fac să trăiască poetic în lume. Nimic nu-l scoate din starea de poezie. Angoasa nu există. Nici nefericirea sau tristețea, iar iubirea, întrezărită, pare să facă parte din aceleași secvențe care sporesc frumusețea. Gheorghe Vidican este un poet al clipei, cronica ei se încheie repede, lăsînd în urmă doar reveria: "pustietatea tranșeelor se urcă în pom/ amiaza se zvîrcolește într-un proiectil".

Din tot ce îi oferă postmodernitatea,



scriitorul alege grațiosul și sublimul, într-o perioadă în care textul poetic țintește duritatea, brutalitatea și vîrtejul schimbărilor, dintr-o perspectivă descurajată, depresivă. În tranșeele postmodernității mai zboară deci cîțiva fluturi ai modernității tîrzii, modernitate care își dovedește încă viabilitatea prin poezii fideli unei viziuni lirice asupra lumii și discursului despre ea. Amprenta culturală a postmodernității se simte, fără-ndoială, în scrisul lui Gheorghe Vidican, dar ea nu e decisivă, cum spuneam, nu face decît să umanizeze puțin suavul modernism și recele ermetism.

Fluturi în tranșee este a opta carte a poetului orădean și ea arată, printre altele, curajul autorului de a nu se repeta de la un volum la altul, de a-și înnoi tehnica și de a evita locurile comune, de a reduce la esență metafora, semne de maturitate, dar și de mică frondă.

CRONICA MĂRUNTĂ

ANEMONE POPESCU

■ Marta Petreu. *Ionescu în țara tatălui* (Polirom, 2012, 296 p.) Specializată în disecțiile, când tandre, când brutale, după un algoritm greu de anticipat, ale membrilor de vază ai "Generației '27", scriitoarea clujeancă propune o investigație (și ca în presă, și ca la psihianalist) a complicatei relații a dramaturgului cu părinții. În realitate, nu e neapărat o carte despre felul în care, oedipian ori anti-oedipian, artistul își "smulge" din confruntarea cu genitorii propria identitate. E un fel de răfuială cu țara-mamă și țara-tată, cu idealurile tinereții și spaimile vârstei senectuții. Această ediție nouă, în "Seria de autor Marta Petreu", cuprinde și o addenda care face toți banii: o analitică, implacabilă demontare a mistificării la care s-ar fi datat fiica marelui scriitor, Marie-France Ionesco, care a declanșat un război cu "ceea ce crede și ceea ce vrea să dea impresia autoarea că aș fi scris eu în cartea mea, iar nu ceea ce am scris eu cu adevărat". Măcelul e deplin. Citiți, dar luați-vă măsuri de precauție: domnițele care încrucșează încrâncenat și floreta, și ditamai toporul, sunt primejdioase! ■ Umberto Eco. *Confesiunile unui tânăr romancier* (Polirom, 2011, 264 p.) Ar fi meritat scris mult, apăsător și admirativ despre această mică bijuterie a marelui semiotician și a mai puțin marelui romancier. Ea cuprinde seria de conferințe de la universitatea Harvard și a fost tradusă cu promptitudine de oamenii lui Silviu Lupescu. Am văzut-o, chiar la apariție, pe podeaua editorului, Lindsay Waters, și m-a fascinat coperta cu nuanțele sale de verde-smarald. Conținutul depă-

șeste cu mult nivelul unei suite de expuneri în fața studenților. E un adevărat tratat despre arta romanului și despre (auto)fascinația de a fi autor. Capitolul al treilea, "Câteva remarci despre personajele de ficțiune" ar trebui să devină studiu obligatoriu în seminariile din facultăți — nu neapărat doar la Litere. Recomand cartea și pentru că, plăcut surprinsă, am descoperit-o citată admirativ de unul din participanții la ancheta noastră de la paginile 10-11. ■ Emil Brumaru. *Opere III. Cerșetorul de cafea* (Polirom, 2012, 656 p.) Altă carte "de autor" — de data aceasta, un autor din categoria *clasicizaților în timpul vieții*. Parcurgându-i cu nesăț sutele de epistole, mi-a venit să exclam: "Avem un Sade!" Mai rar, într-adevăr, atîta plăcere de a curta visceralul, de a te împodobi cu murdarul și de a da o dimensiune poetică scabrosului! Emil Brumaru e "indecent" în mod natural, inocent și iresponsabil totodată. Indiferent de destinatari, vocea e aceeași și obsesiile recurente. Citind-o, ai impresia că ești un voyeur nimerit la un *peep show* în care acest "înger cu aripile muiate-n oțet" se dedă celor mai de neînchipuit exhibiții ligvistico-sexuale. Și totuși, lucrurile despre care scrie poetul exilat la Dolhasca sunt grave, dramatice, tragice. Doar ochiul e unul "spurcat", de clau care nu se băscălește pe sine pentru a-i distra pe alții, ci pentru a-i atrage în propria, inepuizabilă dramă. Iată două fragmente din una și aceeași scrisoare, către cel ce pare a fi destinatarul său ideal, poetul Florin Mugur: "Ti-am dat telefon. Erai suferat că porți ochelari! Te și vedeam cu ei

pe nas, citind cu sîrguință. O să te obișnuiești, n-ai grijă. Uite, mie mi s-a rupt un dinte chiar din față, sunt știrb, nu pot rîde că mă văd damele, dar o duc înainte, ca mama dracului! Plus că sîsăi, dom'le!" Și: "Cred că voi scrie, mai corect, mă voi apuca de scris. Nu știu ce. Dar am sentimentul că trebuie să o fac neapărat. Deocamdată am terminat de recitat iarăși *Idiotul*. Nu mi-a mai făcut impresia extraordinară de altădată! Ciudat, fiindcă îmi place la fel de mult: îl știu aproape pe de rost." Sucit om, minunată carte! ■ Amélie Nothomb. *Să-ți ucizi tatăl* (Polirom, 2012, 162 p.) Ce idee! Oricît aș cânti eu, d-na Nothomb își va păstra cititorii. Mă număr printre cei care, întrebati despre cărțile ei, va contraataca pe loc: "Din ce an?" Nu de alta, dar această scriitoare indus-trioasă a început ca un mare talent și a virat, mult prea repede, în identitatea comerciantului de succes. Unul ajuns sus de tot, încât își permite să ne persifleze încă de la prima pagină a cărții: "Inspirată deghizarea ta în Amélie Nothomb!, îmi spune cineva." După care adaugă: "Dacă porți o pălărie enormă într-un club de magie nu înseamnă neapărat că ești incognito." Mie personal, mi-au plăcut deghizările, pălăriile și "incognito"-ul din cărțile de început. Acelea aveau, într-adevăr, un fel de magie. Astăzi, la braț cu Paolo Coelho, e doar o irezistibilă furnizoare de pretexte conversaționale pe marginea piscinei. Sau a sălii de masaj pentru reumatici, după caz. ■ Vlad Zografi. *Infinitul dinăuntru* (Humanitas, 2012, 204 p.) Când un autor e cu adevărat, nu doar conjunctural, sau ca spoială, inteligent, se vede imediat — indiferent de genul pe care-l practică. Iată cum Vlad Zografi, dramaturg de succes, editor de gust, ne convinge și că e un eseist strălucit. Cele șase capitole ale cărții (plus suculețele

Note de final) propun abordări neconvenționale (chiar ușor "ușchite") ale unor chestiuni care ne preocupă, sau, dimpotrivă, nici nu ne-ar trece prin cap vreodată. Ele sunt: *Cuvîntul*, *Infinitul dinăuntru*, *Nebunia*, *Scena lumii*, *Bufoni și knuki*, *Istoria*. Ilustate cu exemple din teatru sau din proza universală, ele urmează același *pattern*: identificarea unui unghi de atac neobișnuit. Cu alte cuvinte, "mesajul e chiar sensul". Culmea e că trucul funcționează de fiecare dată: și când demonstrează incongruența, chiar incoerența, dintre cuvînt și tăcere la Shakespeare, și când se întreabă "Ar putea fi animalele sensibile la literatură?", și când ne propune să citim *Hamlet* ca pe-un roman. Pentru că lui îi reușește cu ușurință ceea ce posomorâților critici și analiști de texte s-ar putea să nu le reușească niciodată: să provoace o fericită, fermecătoare și seducătoare "rupere a simetriei". Dați acestei sintagme din fizica cuantică orice sens doriți, și apoi citiți-l pe Vlad Zografi! ■ Mihai Murariu. *Mare nostrum* (Hestia, 2012, 214 p.) Nu e o carte de geografie. E o coborâre în "marea din noi", datorată unui tânăr prozator. Mihai Murariu nu se sfiește să calce în terenul minat al miturilor și eresurilor, propunînd un discurs grav, meditativ-istoric. Stilul, în schimb, e poetic și fragil, plin de un freamăt cu atenție reprimat. O lume stranie, barbară și vulnerabilă în același timp, se ivește sub ochii noștri. S-o privim cu atenție: acele năluci s-ar putea să fim chiar noi. Iar Mihai Murariu — una din vocile viitorului nu prea îndepărtat. Cu o condiție: să nu-și respecte atât de mult modelele. Și Sadoveanu, și Lundkvist, pe care-i identifică sagace Paul Eugen Banciu, trebuie să piară de mîna lui!

TUR DE ORIZONT PRINTRE FIERĂSTRAIE, PILE ȘI CIOCANE: NICOVALEA

"Operația pe cord deschis m-a făcut și mai optimist" este titlul dialogului pe care Ana Maria Onisei l-a purtat cu criticul literar Dan C. Mihăilescu, pentru **Adevărul** ● Sincer, dezinvolt și cu umor, criticul dă răspunsuri din care se țese un vibrant portret al său ● Pentru cei care nu-l cunosc foarte bine pe "omul care aduce cartea", dar și pentru admiratorii săi, iată două tușe: "Sar putea ca o mare parte dintre ne-prietenii mei să aibă dreptate: sub aparențele mele de băiat cumsecade, de bufon histrionic, sunt un maximalist etic, un absolutist care-și joacă relativismul. Sau, cum mi s-a spus, un bursuc veninos. Eu nu mă simt așa, dar când văd că mi-am intitulat un volum «Idei cu zimți»... Mă gândesc că atitudinile și ideile mele, deși sunt exprimate prietenoș, sunt tranșante, casante, cinice." ● La întrebarea Cum vă păstrați optimismul?, interlocutorul răspunde: (...) Efectiv, am o natură duală. Iar acum câțiva ani am avut parte de celălalt lucru care m-a făcut optimist, o experiență bătrânească, tristă și minunată în același timp: operația pe cord deschis din care am ieșit cu trei bypassuri. Mi-am luat atunci adio, în gând, de la soția și fiica mea, convins că n-o să le mai văd. După două, trei zile de la operație, când mi s-a scos ultimul dren, m-a năpădit înțelepciunea dinspre Patericuri și Filocalii. Mă gândesc zilnic la moarte ca la unicul lucru sigur din viață. Mă bucur de toate cele, indiferent că-i soare sau ploaie, că am sau nu bani, că plec la Florența sau la Stroești. Vorba bunică-mii: seara spui «Doamne, ajută!» pentru ziua care ți s-a dăruit, iar dimineața «Doamne, ajută!» pentru ziua care începe."

FICTIUNE SAU... PE BUNE?

În **Luceafărul de dimineață** (nr. 11/ 2012), prozatorul Dan Stanca publică un fragment din romanul la care lucrează, *Craii și morții* ● Se anunță o carte explozivă, fiindcă ea începe așa: "Numele meu este Horia Stanciu, dar oamenii mă cunosc mai degrabă sub celălalt nume de Dan Stanca, gazetarul simpatic de odinioară, dat afară de la ziarul unde lucra din motive neprecizate." ● Pare a fi un roman autobiografic, plin de întâmplări și personaje din realitatea... recognoscibilă. Ca să vă stărnim curiozitatea, redăm o bucată din textul din **Luceafărul**: Am închis calculatorul și m-am întrebat dacă am vreun program pentru acea zi. De când e dată peste cap, viața mea, logic, nu se mai structurează în niciun fel. Din fericire, am un loc de muncă. După pîruete jalnice prin lumea gazetăriei, lucrez – ha, ha! – la oficiosul Bisericii Ortodoxe Române. Ceea ce fac e cât de cât decent, dar nu munca are importanță, ci atmosfera de acolo din redacție. Mă izbesc de atîta ipocrizie sau, Dumnezeu să mă ierte, pioșenia lor e totuși sinceră și din perversiune o socotesc prefăcută, așa încât eu, păcătosul, bețivul, oropsit de o nevastă nebună, am tot timpul dorința să mă închin și să cer iertare de la Imaculata. De ce mata, prea curată, prea binecuvîntată, stăpîna slăvita noastră, de Dumnezeu născătoare și pururea Fecioara Maria, nu mă ajuți și pe mine să fiu ca ei, mîeros, onctuos, să bolborosesc

smerit și să pășesc în vârful picioarelor pe lespezile Bisericii indestructibile? De ce nu mă înveți și pe mine lecția minunatei prefăcătorii? De ce mă lași să mă dezagreg dintr-un prea plin de sinceritate, iar inima mea, permanent jupuită, să fie lăsată la vedere, pe caldarâm, în praf, ca să sângereze inutil? În fiecare dimineață când ies din casă înalt rugăciuni fierbinți Maicii noastre. Ajung la ziar, acolo, într-un bloc nou-nouț, termopanat și faianțat, de pe Dealul străvechi, și intru într-o cameră supraîncălzită unde văd fețele colegilor mult mai tineri decât mine. Odată, unul dintre ei, vorbindu-mi cu dumneavoastră, fiindcă, nu-i așa?, sunt respectat, mi-a pus o întrebare oarecum caraghioasă. Domnu' Stanciu, de multă vreme vreau să vă întreb. Credeți că între «Scînteia» de pe vremuri, despre care eu nu știu mai nimic deoarece m-am născut în 1984, și ziarul nostru există vreo asemănare? Evident, am negat din răspuneri și chiar am precizat că așa ceva e de neconceput, întrucît organul acela odios al CC al PCR slujea o ideologie criminală, pe când aici, la noi, ehe, totul e orientat spre Cer, spre Sfînta Treime, nu îmi mai aduc aminte ce i-am îndrugat puștiului care a încuviințat și a plecat mulțumit. De fapt, nici nu pot spune care dintre noi doi a fost atunci sincer și care a jucat teatru."

PUTEREA NARATIVĂ A LUI JACOB

Romancierul Cătălin Dorian Florescu a răspuns astfel întrebării "Ce înseamnă titlul nou lansat la Gaudeamus în creația dvoastră?" adresată de Stelian Țurlea, pentru **Ziarul de Duminică**: "Jacob se hotărăște să iubească este al cincelea roman al meu, și primul cu totul ficțional. În primele m-am ținut de propria biografie sau de viețile bogate și pline de peripeții ale unor personaje reale. În noul roman am făcut un pas decisiv spre o viziune cu totul personală a existenței umane. Fantezia s-a dezlănțuit în totalitate. Toate personajele mele din cele cinci romane sunt în căutarea unei vieți mai demne, sunt naufragiați ai unei vieți dramatice, ai unui secol nemilos. Dar Jacob este probabil comentariul meu cel mai puternic, despre omul care luptă și se sustrage pieirii. Cu acest roman se încheie un ciclu început acum 11 ani cu *Vremea Minunilor*, în care o familie încercă să fugă din comunism. În *Jacob se hotărăște să iubească* sunt toți într-o stare de permanentă căutare a unui loc mai bun, toți sunt pe drum pentru a-și clădi existența. În primul rând băiatul Jacob. Acest roman este și romanul care m-a consacrat în spațiul de limbă germană, și chiar dacă acest argument nu este unul literar, este desigur unul care contează într-o carieră de scriitor. A fost foarte bine primit și discutat, s-a vîndut în 50.000 de exemplare în 9 ediții în tot spațiul german și a primit premiul Swiss Book Prize 2011, deci a devenit cartea anului în Elveția. A intrat și în liceele elvețiene, fiind subiect de bacalaureat. De acum încolo, probabil că tot ceea ce va urma pe drumul meu scriitoricesc va fi măsurat cu puterea narativă a lui Jacob."

Roșiorii de Vede

Urmare din pagina 18

Aceeași nicovală din lumea fierului, a foalelor de la forjă, a barosului proptit amenințător într-un colț, animă *Basmul cu vraciul, capul din luna și paianjenul de aur* – un poem avangardist al lui Al. Dumitru-Păușești, în *Antologia* lui Sașa Pană din care nu lipsește nicovala: "O nicovală, meșteri făurari/ În fapt de noapte-ntoarsă și uscată, /O tot băteau pînă țipa în stele mari. /Ce, vai ! păleau ca floarea aruncată." (Dimitrie-Păușești, 1969, p. 208). O nicovală în care condotierul Tonegaru "fără spadă" pe care și-a tocit-o ascuțindu-și ultimul creion cu care scrie epitafe pe ferestrele adorăte, o nicovală peste care "Privirea fantasmei Scylla lucea ca o sabie / călită și ciocănită pe o nicovală" (Tonegaru, 1969).

Aceeași, într-o *Plantație de cuie* cu Sesto Pals, poetul congener de aspirații, rătăcind printre "oameni buni, oameni răi, oameni galbeni și slabi, oameni monștri, oameni bolnavi, oameni negri, galbeni și roșii", cu o sumendenie de întâlniri decisive, asemenea inventarului științific, și taxonomic, al lui Petică, un mixtum cu baroase, cu ciocane, cu forjă și sunetele ei, ale poemului visceral, neliniștit, răscutit alandala:

"*deodată scîrît de oase urletul cărnii desprinse din trup*
glasul lupului urlînd la lună se adună
cu toate împreună
multe ciocane se zdrobesc
în față apar un negru și un roșu
îmbrățișați
prima culoare urlă
și cealaltă culoare urlă
și eu nu mai am altceva de spus decît
că în noaptea asta s-a văzut un rege nebun
cu sabia scoasă munți prefăcuți în dulăi
un pom transformat în lup. cînd n-a mai
fost nimic noaptea ca prin minune s-a
schimbat
într-un dric
a doua zi cînd a venit soarele nu mai
putea intra era ceață." (Tonegaru, 1969).

Ciocanul care se apucă de coadă și cu care "*brusc se fărâmă un colț de-al cubului*" (Stănescu, 2002, p. 982). Ciocanul în ocnele cu sare într-un poem retoric și fanfaron, frumos prin patetismul surdului dureri, în bezna cu temperatură mereu la fel, sănătoasă pentru cei cu astm bronșic, pentru cei cu plămîni ferfeniți din te miri ce întâmplări nefericite, o lume care stă în lumina opaițului de seu, și este de înțeles de ce așa "C-aci, una lîngă alta, zac ființe vinovate, /Cu victime înfierate de destinul inamic! /Insă dacă chiar lumina pînă sus abia pătrunde, /Zgomotul abia s-aude ca un vuiet subteran, /Și multiplele ciocane căror stîncă le răspunde /Cad p-al sării stei de piatră și recad c-un murmur van." (Macedonski, 1966, p. 309).

O lume care încă din antichitate era la fel, fierarii la război în asediul din *Salambô*, pe când Flaubert așașă în ordine de bătaie personajele fantasmei sale epice în care "On arma les esclaves, on vida les arsenaux; les citoyens eurent chacun leur poste et leur emploi." (Flaubert, 1879, p. 260 ș.u.). Pe lîngă aceștia autorul covoacă epic meseriași dintre care fierarul nu lipsește: "les charpentiers, les armuriers, les forgerons et les orfèvres furent pétrés aux machines". Se înțelege care mașini, acelea de asalt din dosul cărora zâna din poemul eroi-comic *Țiganiada* "de-acolô privind corbi! la toate" vede "Gloatele țigănești înarmate/Cu săcuri, ciocane și baroase;/ Precepând apoi ce va să fie./ Mai că nu leșină de mînie!..."

(Deleanu, 2011, p. 67).

Securi, ciocane și baroase de acest fel găsești unde nu te aștepti: Dinicu Golescu stă în piață și să uită uluit la o biserică "cum tocmai în vârful aceștii zidiri fără de învăliș este clopotul ceasornicului, unde, de amîndoa părțile, stau doi draci mari de aramă, care țin ciocane în mînă și bat ceasurile. Iar la dreapta este o clopotniță mai naltă de 25 stînjini" (Golescu, 1963, p. 147). Toate sfîrșesc în reverie poeticească, scule modeste pe care nu le băgăm în seamă, fierul forjat al balustradelor despre care voi scrie căte ceva, dar și fierăria căreia i se spune în Banat covăcie, o încăpere, aceasta, stranie, luminată la vreme de noapte de sîngeriu focalui ca la cazanul de fier răchie, o poezie a reclusiunii cu care mă întîlnesc o clipită în poemul citat de Al. Cistelean din volumul *O nuntă de cenușă* de Petre Stoica. O reverie, o frumusețe de poem din care nu lipsește "ciocanul de aer":

"Camera mea fără ferestre / camera mea fără ușă / camera mea fără lampă și fără sobă / camera mea fără masă și fără solniță / camera mea fără pomieră și fără tapete / camera mea fără scrumieră și fără dantele / camera mea fără lavandă și fără mînuși / / camera mea fără fîntini subterane // camera mea / fără surîsul tău fără / căldura ta de portocală și de pui de pisică / camera mea invadată de trecut și golită de prezent // camera mea pe temelii de cenușă / camera mea cu tavan de ceață / camera mea din care nu pot ieși / mă strînge un cerc de iarbă / mă lovește un ciocan de aer / mă cîntă o gură de pleavă" (Cistelean, 1987, p. 102).

Aderca, F. (1945). *Revolte*. București: Fundația culturală regală regele Mihai I. Callimachi, S. (1924). Marcel Iancu. *Punct*, 1.

Cistelean, A. (1987). *Poezie și livresc*. București: Editura Cartea românească.

Deleanu, I. B. (2011). *Opere*. București: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă.

Dimitrie-Păușești, A. (1969). *Lanternă magică*. Parcul. În S. Pană, *Literatura română de avangardă* (p. 205). București: Editura pentru literatură.

Faulkner, W. (2003). *Zgomotul și furia*. Iași: Editura Polirom.

Flaubert, G. (1879). *Salambo*. Paris: G. Charpentier, Editeur.

Golescu, D. (1963). *Însemnare a călătoriei mele*. București: Editura Tineretului.

Holban, M. (2000). *Călători străini despre țările române* (Vol. 10). București: Editura Academiei Române.

Iorga, N. (1929). *Istoria românilor prin călători* (Vol. IV). București: Editura Casa Școalelor.

Macedonski, A. (1966). *Opere. Poezia* (Vol. 1). București: Editura pentru literatură.

Petică, Ș. (1938). *Opere*. București: Fundația pentru literatură și artă Regele Carol II.

Preda, M. (2003). *Viața ca o pradă. Imposibila întoarcere. Convorbiri cu Florin Mugur. Articole. Interviu*. București: Editura Academiei Române

Sălcudeanu, P. (2001). *Biblioteca din Alexandria*. București: Editura Biblioteca Bucureștilor.

Tonegaru, C. (1969). *Plantația de cuie*. În S. Pană, *Literatura română de avangardă* (p. 430). București: Editura pentru literatură.

SCURTĂ RETROSPECTIVĂ A FILMULUI ROMÂNESC ÎN 2012

ANGELO MITCHIEVICI

Acum câțiva ani, una dintre întrebările-cheie privitoare la Noul Cinematograf Românesc era cât de departe va putea continua cu același stil minimalist-mizerabilist, cu decupajele naturaliste dintr-un cotidian cenușiu, fie el al unei crepusculare societăți comuniste, fie cel al unei nebuloase societăți de tranziție. Să ne amintim că primele succese înregistrate la Cannes, culminând cu *Palme d'Or*-ul lui Cristian Mungiu, ne situau sceptic în fața aceleiași dileme privitoare la suflul noii cinematografii, căreia, în scenariile cele mai rele, i se preconiza un viitor mizerabilist potrivit cu caracterul accidental al acestui curent. Alte scenarii vehiculau manierizarea rapidă a rețetei și căderea ei în desuetudine după ce Occidentul, instanța supremă de validare pentru "culturile mici" și timide, s-ar fi plictisit de formula prea des încercată.

Retrospectiva acestor scenarii catastrofice nu constituie doar o simplă radiografie a eșecului criticii de a privi pozitiv, detașat, un fenomen cinematografic pentru care nu exista o tradiție propriu-zisă — spuneam că această tradiție nu trebuie căutată în film, ci în experiența literară a generației '80 — ci și parte din genomul Noului Val, devenit notoriu pentru anticalofilismul său, pentru viziunea postapocaliptică, postumană, însă nu în cheia grandioasă a unui pedagogic redemptionism din cenușă și diamant, sau cea expresionist-isteroidă a filmului din primul deceniu postrevoluționar, ci în cheia minoră a unei dizolvări sulfuros-călduț-absurdiste în nimicnicie, în trivial, în superficialitate.

Feliile de viață servite spectatorului occidental păreau extrem de apetisante, în mod paradoxal, tocmai acolo unde spectatorul român vedea petele de pe farfurie, rânzeala și adulmea mirosul suspect de viață mizeră aseasonată sărăcăcios cu compromisuri mărunte. Părea imposibil să o ții tot așa și să ai succes în continuare, să te guste lumea pentru aceeași poveste dintr-un Far East sălbatic și ilizibil, unde dramele păreau născute dintr-o agonie fără sfârșit, nu atât dureroasă, cât monotonă ca o boală de piele cu necurmte mănărimi.

M-am întrebat la rândul meu de unde vine expresivitatea acestei cinematografii, din ce își trage seva, ce impresionează, dincolo de ceea ce, tehnic, părea lecția bine învățată a grupului Dogma 93, deși tinerii cinești români nu au făcut înalte școli, ci au învățat enorm la clasa austerității, a pecarității mijloacelor. Cred, în continuare, că expresivitatea acestui cinematograf provine din înregistrarea cu minimum de mijloace a faptului divers rubricat adesea cu un senzaționalism circăresc-carnavalesc de ziarele de scandal. Ceea ce nu a mai înțeles vechea generație care paștea cu succes (rareori) după Tarkovski, Visconti, Antonioni etc., dar și după măștrii școlii cehoslovace sau poloneze, cât se putea, era că realitatea de zi cu zi avea propria sa expresivitate, că românii trăiau suprarealismul întâlnirii dintre o mașină de cusut și o umbrelă pe masa de operație în multiple ipostaze în propriul cotidian și că era suficient să găsești unghiul potrivit și să lași camera să-și facă datoria și să povestească ceea ce vede.

Ceea ce apărea ca accident, succesul lui Mungiu la Cannes, se vedea confirmat prin pauza de respiro pe care regizorul și-

o acorda printr-o comedie, *Amintiri din Epoca de Aur*, pe care o împărțea cu tinerii cinești ai generației sale. Un film neîndoielnic bine făcut, fără pretenții însă, venit parcă pe linia unui Milos Forman sau Jiri Menzel, jucând pe cartea gag-ului, a poantei cu tâlc, a momentului cu nuanțe caragialești. După *dealuri*, noul său film premiat la Cannes, socotit de către o mare parte dintre criticii occidentali ca fiind "genial", a deraiat pronosticurile pesimiste și a aruncat din nou în discuție nu doar longevitatea și amplitudinea acestui fenomen cinematografic, cât pertința estetică sale, forța care-l impune, sensibilitatea care-i este proprie.

Evident, *După dealuri* este noul mare succes cinematografic românesc al anului și el este important din două puncte de vedere: 1. conferă Noului Val atributul vechimii, cu alte cuvinte, clasicizează un fenomen cinematografic; 2. "canonizează" un regizor, scoate din sfera accidentului reușita pe care o reprezenta 4,3,2 și oferă măsura unei permanențe. Mungiu s-a inspirat din romanele-reportaj scrise de către Tatiana Niculescu Bran, dar și din felul în care Andrei Șerban a construit o piesă plecând de la cazul Tanacu, un fapt divers care a stârnit curiozitatea prin aceea că aducea în prim-plan o lume uitată, arhaică, funcționând în temeiul unei ordini cutumiare. Mungiu a folosit cazul real doar ca pretext pentru a declanșa o reflecție mult mai nuanțată asupra propriei noastre umanități, asupra limitelor și tabuurilor care însoțesc existența, asupra coliziunii dintre o lume arhaică, a unei spiritualități care s-a conservat cu tot cu rituri și mituri în enclavale Europei de Est și una secularizată, tot mai dezvrăjită, pentru a folosi termenii lui Max Weber.

Avem în filmul lui Mungiu mare parte din lecția de cinematografie pe care o oferă pionierul Noului Val, Cristi Puiu, cu *Moartea domnului Lăzărescu*, același crescendo lent al unei situații triviale, banale, corelată unei inerții instituționale generalizate, a unui absurd care nu apare dintr-o dată, ci crește în intensitate pe măsură ce înaintăm pe panta evenimentială. Nimic spectaculos în cazul de exorcism pe care-l relevă filmul lui Mungiu, regizorul rămâne dezinteresat tocmai de ceea ce un regizor "profesionist" ar fi pus în prim-plan, și anume senzaționalismul posedării și al exorcizării ca erzaț al unei religiozități reziduale, cu preotul în chip de challenger chemat la trântă cu diavolul. Eșecul nu-i incriminează, așa cum nici nu-i absolvă pe principalii actori ai dramei, povestea rămâne suspendată la Mungiu ca și în 4, 3, 2, morala nu se citește în concluzie pentru că nu există una.

Probabil că acest fapt are în sine o forță de sugestie mai mare decât orice răspuns indus spectatorului. Noul Val a creat o cinematografie a suspendării judecăților morale fie prin cădere în derizoriu, fie prin relativizarea vinovățiilor pentru a căuta adevărul într-un generic om de prisos al unor *petites histoires* locale și evident provinciale. În 2012 apare poate și mai bine acest fapt printr-o resurecție a comediei cu un comic problematic, neliniștitor, reflexiv, kunderian. Acest fapt se poate vedea la fel de bine și în *Oameni și melci* al lui Tudor Giurgiu, o comedie pe care dacă o privești mai cu atenție îi vezi dramatismul conținut și caraghiolul tragic care-ți înecă râsul într-o neliniște



plină de tristețe. Cred că Tudor Giurgiu a reușit cel mai bun film al său de până acum și a preluat din Noul Cinematograf un fond tragic hibridizat cu derizoriu.

Muncitorii unei fabrici pe cale de a fi demontată bucată cu bucată de un investitor străin găsesc prin liderul sindical soluția salvatoare a capitalizării virilității fiecărui angajat la o bancă de spermă și a reinvestirii acestei plusvalori întru privatizarea întreprinderii. Socoteala de acasă este departe de cea din târg și muncitorii încolonați într-o adevărată falangă macedoneană sunt respinși la examenul final din lipsă de pedigree, aflând că pe piața donatorilor cota unui estic se apropie de aceea a unui maimuțoi, fiind net inferioară raselor ariene. Faptul culminează pentru tânărul lider, totodată și amantul latin al întreprinderii, cu aflarea veștii că este steril, cu toate că are un copil. Nu poți viziona dialogul de o tristețe irepresibilă dintre el și medic fără un fior, așa cum finalul mioritic de un happyendism ironic nu reprezintă altceva decât reflexul unei iluzii.

Visul lui Adalbert este unul dintre filmele voit "retro", unde retro înseamnă o încercare de recuperare muzeal-documentară a spiritului timpului cu reflexe buñueliene ale unui realism socialist deformat până la grotesc și o vivacitate ludic-ironică tipică pentru cinematografia cehă, în special Milos Forman, cu al cărui *Bal al pompierilor* mi se pare că filmul lui Achim emulează discret. Ce este trecutul anilor '80 dacă nu o frumoasă și eteroclită colecție de obiecte pierdute care, așa cum sunt expuse de regizor, dobândesc ceva din prestigiul absurd și nota crud-comică a obiectului *ready made* ca obiect suprarealist.

Video-party-ul organizat de eroul poveștii va degenera într-o catastrofă, însă un loc important în film este ocupat de discuția "filosofică" între cei doi colegi de fabrică, unde temele laute în dezbatere dobândesc o turnură de un comic carnavalesc, povestea vorbei fiind aseasonată antonpannesc cu delicia unei flecăreli gnomice. *Toată lumea din familia noastră* al lui Radu Jude este o comedie mai puțin convențională, pretextul fiind acela al unui aranjament de divorț civilizat, prin care actualul și fostul partener să poată întreține o relație cordială. În teatrul de cameră pe

care-l pune în scenă Radu Jude prin intermediul unui actor ratat, fostul soț, de un histrionism aproape isteroid, fiecare dobândește un rol pe scena mică a familiei. Psihodrama lui Jude aduce în scenă nu neapărat individualități, cât un cabotinism amestecat cu prostie, răscumpărat poate doar de o vitalitate care împinge într-o direcție aleatorie personajul.

Jocul acesta dobândește pe alocuri accente carnavalești, dar la capătul lui nu există nici cea mai mică scânteie de luciditate, nici cele mai mici reflex al unui examen de conștiință, ci doar o intemperanță de sumă vidă, a bășcăliei, a isteriei, a cinismului, a autocompasiunii, a revoltei împotriva tuturor. În schimb, spiritul nuanțat al comicului inteligent se pierde cu *Undeva în Palilula* al reputatului regizor de teatru Silviu Purcărete, o expresie a unei tardive distopii alegorizante în linia Pița-Danieliuc din anii '90, cu cruzimi pintiliești peste stilizări de tablou postapocaliptic. Din păcate, este genul de comedie care vrea să-și arate mușchii atât prin exploatarea unui neoașism cu cruzimi lexicale acompaniat de note absurdiste, cât și prin o înaltă notă intelectual-filosofică, o meditație profundă asupra disoluției societății comuniste și a condiției umane. Undeva prin grotescul total al personajelor, niciunul nu face excepție, normalitatea fiind exclusă în Palilula, căci altfel s-ar pierde gustul parabolei antitotalitare. Avem aici o încercare de expresivitate felliniană, unde urâtenia abisală reflectă o măsură subtilă a creației, însă resimți ca total aleatorie sau alandala bricolată colecția de curiozități umane pe care o reprezintă populația aflată într-o eternă stare de ebrietate și fiestă a Palilulei.

Cred că și eșecurile, gen *Ceva bun de la viață* al lui Dan Pița, au propria lor elocvență și relevă mai bine ecartul pe care Noul Cinematograf Român l-a realizat între un film ca o sumă de convenții rigid aplicate, excesiv stilizate, explicative și pedagogice și un autenticism al unei cinematografii care își găsește forța într-o expresivitate neconstrânsă aprioric de un mesaj către popor și care respiră normal prin infinitezimalele și imponderabilele nuanței, fără a preda lecții de etică unui spectator lăsat la final singur cu el însuși și acele întrebări pe care doar singur le poate formula.