

Aurel PANTEA

Unii o poartă drept blazon,
alții o duc adînc în suflet,
ca pe o țară ce niciodată nu i-a renegat,

unii, ieșind în lungi plimbări,
o înfățișează ca pe-o fatalitate,
alții o obligă să vorbească despre viețile lor exemplare,

dar nici unul nu se întreabă
cîte pustiuri a străbătut,
și pe toate le poartă în ea, oferindu-le,
nici cîte vieți a lăsat în urmă,
pradă melancoliilor nemiloase,

așteptată ca o mîntuire,
refuzată în adunări zgomotoase,
se mulțumește cu un ungher al sufletului
sau construiește imperii
singurătatea, solitudine, soledad

Petru CIMPOEȘU



Antrenorul de tenis și antrenorul literar

Mai întâi, ce înseamnă un bun antrenor de tenis? Nu trebuie să fi fost un mare campion, să fi câștigat nu știu câte Grand Șlemuri, e suficient să fi ajuns la un oarecare nivel de performanță, la care *înțelegi* ce este tenisul. Sunt unii mari campioni care nu au înțeles asta niciodată - Ilie Năstase, de exemplu. Alții, mai degrabă jucători de pluton, n-au fost prea bine înzestrați de la natură și, ca să facă performanță, a trebuit să gândească tenisul mai mult decât cei așa-zis talentați, care doar l-au intuit. Abia aceștia ar putea ajunge buni antrenori. Nu le poți spune: dacă ești așa deștept, poftim racheta, joacă tu în locul meu! Antrenorul *știe* că nu poate lovi mingea mai bine decât jucătorul, dar, din tribună, citește mai clar jocul, gândește mai lucid decât elevul său din teren, vede mai bine greșelile pe care acesta le face și punctele slabe ale adversarului. Îi poate da sfaturi utile, pentru că îl cunoaște mai bine decât jucătorul însuși se cunoaște, și îl poate ajuta să câștige. Sub rezerva că și adversarul jucătorului său are un antrenor poate la fel de bun, își dorește la fel de mult victoria.

Acum, să ne mutăm de pe terenul de tenis pe terenul literaturii. Echivalența pe care aș dori să o fac este aceea între antrenorul de tenis și redactorul (sau lectorul) de carte. Oricât de talentat ar fi un scriitor, dacă nu are un bun antrenor/redactor, își poate rata cartea, va să zică, pierde partida. Purtat de aripile inspirației și prea încrezător în această superstiție, poate să facă greșeli de care nu e conștient și pe care doar un lucid ochi exterior le poate sesiza, eventual îndrepta. Din păcate, de vreo treizeci de ani încoace, meseria asta s-a devalorizat, iar meseriașii ei aproape că au dispărut. Fie-mi îngăduit să aduc, în rândurile ce urmează, modestul meu omagiu câtorva dintre ei - mai precis, ele.

Pe vremea când, timid, făceam primii pași în literatură, lucrau la Editura Cartea Românească redactori de carte deveniți între timp veritabile mituri - Florin Mugur, Mircea Ciobanu sau Magdalena Bedrosian, ca să nu-i amintesc decât pe cei pe care i-am cunoscut personal - care luptau nu numai cu cenzura (jucătorul din terenul advers) ci și cu ego-ul propriului jucător, talentatul autor român de poezie sau de proză. În sensul că, în primul rând, îl apărau de el însuși.

E un truism să spui că un bun redactor de carte este un bun cititor. Și totuși, voi risca truismul, cu mențiunea că acel redactor citește nu numai cartea pe care o redactează, ci și mintea (poftim, sufletul!) celui care a scris-o. Îi trebuie, pentru asta, o anumită vocație pe care puțini o au, aceea finețe psihologică care înseamnă ea însăși talent, uneori geniu. Îmi amintesc, bunăoară, cum am lucrat cu Magdalena Bedrosian la romanul "Firesc", a cărui primă ediție a apărut în iarna anului 1985 - unul din cei mai crunți ai regimului ceaușist. Cu câtă discreție îmi semnală greșelile (inclusiv gramaticale), cât de bine sesiza pasajele inutile ("burțile") sau excesele de limbaj care nu adăugau nimic expresiv textului.

Bine, acum să vă mai spun ceva: nimeni nu-i perfect. Nici măcar Magdalena Bedrosian. Am avut ambiția prostească să propun eu însumi coperta cărții, pe care, în condițiile de atunci, am improvizat-o împreună cu un prieten care lucra la Casa de cultură a sindicatelor din Bacău. Am pus pe carton o poză cu un copac, iar titlul romanului aș fi vrut să-l scriu cu S-ul întors șmecherește, adică, mă-nțelegi, firescul care e nefiresc. În cele din urmă, mi s-a părut o extravaganță inutilă și am renunțat. Dar nu asta e problema. Problema erau literele, care pe atunci, neexistând computere și imprimante, se găseau sub formă de autoadezive, acum li se zice stickere. Am lipit literele, am pus coperta în plic și am trimis-o la București, apoi am așteptat. O săptămână, două, trei... După a treia săptămână, m-a sunat doamna Bedrosian ca să-mi spună că, gata, romanul a ieșit de sub tipar! Felicitări!

- Numai că, știți, e o mică problemă cu coperta, adăugă.

- Ce problemă?

- Unele litere s-au dezlipit în timpul transportului și a trebuit să le dezlipim și pe celelalte, iar la tipografie au uitat să le pună la loc, așa că...

Încă în stare de euforie, nu prea înțelegeam ce vrea să spună.

- Ah, nu e nicio problemă! Important e că a apărut.

De fapt, cred că am spus “nici o problemă” – fiindcă așa se spunea corect pe atunci.

- Vă mulțumesc, e foarte important ce mi-ați spus. Vom scoate câteva exemplare de semnal cu coperta reparată, pe care apare și numele dumneavoastră, mă consolă doamna Bedrosian.

Abia în clipa aceea am realizat despre ce era vorba. Era deja prea târziu (printre altele, doamna Bedrosian a observat că folosesc cuvântul “deja” prea des și în circumstanțe care îl fac inutil, cum e și aceasta de față). Îmi dădusem *deja* acordul, promisem și mulțumirile de rigoare - care astăzi ar suna un pic altfel: vă mulțumim pentru înțelegere. Cum îmi spune de fiecare dată robotul de la Deranjamente, când sun ca să reclam că iar s-a întrerupt curentul electric.

Astfel se explică de ce exemplarele primei ediții a romanului “Fireșc” nu au numele autorului pe copertă. Hazardul găsisese de unul singur soluția problemei pe care mi-o pusese inițial.

Nu mai puteam da înapoi. M-am suit în tren și m-am dus la București. Făcusem rost, prin niscăi relații, de un baton de salam de Sibiu, pe atunci o delicată, cu intenția de a-l dărui doamnei Bedrosian, ca să-mi exprim în acest fel recunoștința, precum și speranța că vom colabora în continuare etc. Îmi spusese unii scriitori din Bacău că așa se procedează. Erau, țineți cont, anii foamei! Mulți redactori, redactori șefi și chiar directori de pe la alte edituri îi așteptau pe autorii din provincie cu brațele deschise, pentru a-și primi damigenele cu vin ori straițele cu carne, mezeluri, brânzeturi, țigări, pălincă, whisky și alte bunătăți din același registru.

Pentru cine eventual nu știe: biroul dumneai se afla la etajul clădirii de pe strada Nuferilor, în fața căreia trona, pe atunci, statuia lui Caragiale. Se spunea (mie mi-a spus Mircea Nedelciu, care aflase de la Pavel Șușară) că statuia ar fi fost de fapt a lui Lenin, dar i-au schimbat capul. Se poate să fi fost doar o legendă, inspirată de profeția lui Belu Silber, cum că socialismul din România va sta sub semnul a două genii: Stalin și Caragiale.

Am urcat treptele până la etaj, cu salamul învelit într-o pungă de plastic pe care o ascunsese sub braț, ca să nu-și dea nimeni seama ce duc acolo, am bătut la ușă, am intrat. Magdalena Bedrosian dobândise de-a lungul anilor acea înțelegere a psihologiei autorului, care îi permitea să citească nu doar ce acesta scria, ci și intenția de dincolo de rândurile scrise. Am discutat puțin despre cartea mea, a lădat-o cu moderație, apoi despre ce va urma, apoi alte câteva fleacuri din lumea literară... Eram din ce în ce mai stingherit, fiindcă nu știam cum să trec la

fapte și să-i ofer ploconul într-un mod cât mai puțin penibil, convenabil amândurora. Am suficiente motive să presupun că ea mi-a ghicit frământările interioare, pentru că, la un moment dat, m-a întrebat:

- Dar în punga aceea de sub braț, ce aveți? Un alt manuscris?

- Ah, nu... Cum să vă spun... Da, un fel de manuscris... N-aș vrea să mi-o luați în nume de rău... Adică, m-am gândit, o mică atenție, un baton de salam foarte bun... de Sibiu... Ceva deosebit, se produce la noi, la Bacău, nici nu știu ce să fac cu el, hi, hi!

Magdalena Bedrosian a zâmbit numai atât cât să-mi dau seama că ghicise de la început despre ce e vorba. Ca o mamă îngăduitoare al cărei copil tocmai a făcut o poznă, m-a îndrumat către subsolul clădirii, unde își făceau veacul Florin Iaru, pe post de magazioner, librarul Mircea Nedelciu, ajutorul de magazioner Dan Stanciu și alții care treceau toată ziua pe la ei, ca să pună literatura la cale.

- Vedeți că a venit cineva din Ardeal cu o sticlă de pălincă, cred că băieților le-ar prinde bine și ce le-ați adus dumneavoastră...

Cam în acest fel m-a conectat doamna Bedrosian la spiritul Generației ‘80.

Adina Kenereș e cu totul diferită. Sau era, în urmă cu vreo douăzeci de ani, când am lucrat împreună la redactarea romanului “Simion liftnicul”. O mamă foarte exigentă, care își ceartă mereu copilul, iar uneori îl și mai pocnește. Vorbesc de redactorul de carte, nu de ce fel de mamă o fi în viața privată. Ea însăși fostă jucătoare de performanță (ca să păstrez comparația de la începutul acestor rânduri) și care abandonase prematur competiția, pretindea autorului să fie, dacă nu genial, căci asta e cam greu, cel puțin perfect. Întoarsă de puțină vreme de la Paris, înființase, împreună cu Petru Romoșan, o editură mică, dar drăcoasă, cu care își făcuse imediat loc pe piața de carte. În ce mă privește, veneam după o experiență cât se poate de neplăcută cu o editură din Cluj, care îmi publicase “Povestea Marelui Brigand”. Am impresia că persoana care se ocupase de redactarea aceluia roman nici măcar nu îl citise. Acum îmi vine să-i dau dreptate, e o carte greu de citit. Atunci, însă, mi se părea că scrisesem o capodoperă. Asta numai până când am luat în mână cartea tipărită și am citit câte o pagină, ici și colo. Plină de greșeli!

În orele de singurătate, aflat în fața unei foi albe de hârtie sau a tastaturii calculatorului, o mai iei câteodată razna. Nu găsești un cuvânt, te lași păcălit de altul, te repeți, uitând nu știu ce detaliu din urmă

cu douăzeci de pagini, pui câte o virgulă aiurea sau te lași prea ușor sedus de o formulă retorică inutilă și de mulți fumată... Oricât ai reciti și corecta manuscrisul, rămâi cumva prizonierul propriilor intenții, ca șahistul înaintea unei mutări decisive. Abia după ce a făcut mutarea, vede că adversarul o să-i ia regina. Trebuie să vină cineva din afară, un ochi proaspăt și, pe cât se poate, exersat, care să vadă cum stau de fapt lucrurile. Adina Kenereș nu numai că avea ochi de șoim, dar mai păstra și ceva ambiții, rămășițe de prozator. Înclin să cred că ideea romanului îi plăcuse atât de mult încât ar fi vrut să-l rescrie ea însăși. Oricum, rezultatul final a fost cel puțin onorabil. O partidă câștigată, ca să zic așa.

Dacă într-adevăr există, Mădălina Ghiu e unul din ultimii redactori de carte de la noi care își cunosc meseria și o fac atât de serios încât o transformă în artă. Dar eu nu sunt sigur că există ca persoană concretă, fiindcă nu am întâlnit-o vreodată în realitatea așa-zis empirică. Dacă totuși am întâlnit-o, am trecut pe lângă ea fără să o văd. Relația mea cu Mădălina Ghiu confirmă aproape toate ipotezele curentului ficționalist din filosofia contemporană. Nu-i exclus să fie doar proiecția mea mentală sau un produs virtual căruia i s-a atribuit identitate. Și eu pentru ea, așijderea. De la o vreme, tehnologia asta a inteligenței artificiale face tot felul de nebunii. Ar trebui să mă încred în câteva mesaje primite pe email, în câteva fotografii și referințe găsite pe internet? Sunt singurele dovezi palpabile, deși nu-s palpabile deloc. Ar mai fi și dovada că am lucrat împreună la cartea intitulată "Bărbați fără degete", dar asta s-a întâmplat, de asemenea, într-un mediu virtual, în cyberspațiu. Prin urmare, ce pot spune despre Mădălina Ghiu sunt doar presupuneri și deducții pe cont propriu, nicidecum atestări ale unei realități obiective.

Când am depus manuscrisul la Polirom, domnul Lupescu mi-a promis că îl va încredința unui redactor foarte bun, cu experiență. Ca și cum ar fi strâmbat nițel din nas – pesemne că manuscrisul era atât de slab încât îi trebuia un redactor foarte bun și experimentat ca să-l transforme în carte. De fapt, nu mi-a spus, ci mi-a scris, într-un mesaj pe email. Așa că, oarecum nedumerit, mi-am pus ceva catrafuse într-o valiză și am plecat, împreună cu soția mea, la Eilat, unde iernile sunt mai blânde, ba chiar călduroase de-a binelea. Dar știți ce cald și bine e acolo? Poți să faci și plajă, dacă ai chef. Atâta doar că e cam scumpă cazarea, de fapt toate sunt scumpe, iar după ce avionul intră în spațiul aerian al Israelului, nu mai ai voie să mergi la toaletă.

Acolo, întins într-un într-un șezlong, am citit primul mesaj primit de la Mădălina Ghiu. În esență, mesajul confirma, o dată în plus, faptul că sunt aproape genial, iar în câteva rânduri de final eram întrebat dacă n-am putea schimba câte ceva, pe ici, pe colo. Pesemne că lucrând cu atâția scriitori plini de ego, Mădălina Ghiu a suferit la un moment dat un traumatism psihic sau, în fine, o mutație genetică. Altfel nu-mi explic de unde atâta spirit prevenitor și atâta răbdare. Am compus chiar și o scurtă poezie pe această temă, pe care am recitat-o soției mele, la cină: tovarășa învățătoare are cu noi foarte multă răbdare. Într-adevăr, Mădălina Ghiu se purta cu mine ca o învățătoare căreia tocmai i s-a impus să primească în clasă un copil problemă. Poate că totuși e vorba de educație și influența mediului în care s-a format? Atâta politețe din partea ei să mă făcea să mă simt prost, iar asta începuse să mă enerveze. Lucra ca picătura chinezească. Schimbul de mesaje a continuat și după ce m-am întors acasă, cam în același sens. Acolo unde eu aș fi spus: băi boule, iar ai făcut burtă, vezi că pasajul ăla e în plus!, Mădălina Ghiu căuta cele mai subtile formule didactice ca să mă convingă să o simplificare a textului ar fi în favoarea cui, credeți? A cititorului! Pe care, nu-i așa, îl slujim împreună!

Acum, că mă apropii de final, îmi rog prezumtivii cititori, rugându-le totodată și pe cele trei doamne despre care am scris, să nu ia tot ce am spus aici la modul propriu. Sunt formule retorice, figuri de stil mai mult sau mai puțin izbutite, cu ajutorul cărora încerc să le transmit recunoștința și aprecierile mele. Partea proastă e că, de data asta, nu am la îndemână un redactor care să mă tragă de mânecă, atunci când o iau prin bălării. E ca și cum aș juca tenis la perete. Peretele câștigă întotdeauna, toate punctele.



Spectacolul "Consiliu de familie". Regia Theodor-Cristian Popescu

Ion MUREȘAN



Apocalipsa

Nu știu dacă este alt verset din Biblie pe marginea căruia să fi curs mai multă cerneală decât versetul 18, capitolul 13, din Apocalipsa Sfântului Ioan Teologul. Până și faptul că e vorba de Capitolul 13 a fost comentat în fel și chip. Versetul sună așa, în traducerea mitropolitului Bartolomeu: „Aici e înțelepciunea, cine are pricepere să socotească numărul Fiarei; căci e număr de om. Și numărul ei este: șase sute saizeci și șase.” Nu cred că mai e cazul să spun cuiva, astăzi și copiii știu de pe Internet, că Fiara e răul suprem, e Antichristul. Destul să adaug că anul de naștere al Fiarei a fost calculat în fel și chip de-a lungul vremii. Nu a scăpat nici o zi de 6 a lunii a șasea, adică iunie, din anii care au avut terminația în 6 ca să nu fie declarate anul, luna, ziua și ora cele afurisite. Pe calculul acesta a crescut o întreagă literatură, numită escatologică, adică dedicată sfârșitului lumii și accesibilă doar inițiaților

Ei, bine, în secolul 21 prima dată luată în calcul ca zi de naștere a Fiarei a fost 6 iunie 2006. Din câte îmi aduc aminte din rețetarul acelei zile, ea nu e recomandată pentru nici o activitate, că nu știi ce poate ieși. Așa că eu, sistematic nu am făcut nimic. Atâta doar că am fost mai atent la ce scriu ziarele și ce spun televizoarele și radiourile. Apocalipsa din 2006 a fost mult sub așteptări. Chiar și la rubricile de Horoscop ziua a fost trecută în anonim. Dacă avem încredere în cititorii noștri în stele, se pare că și astrele au pierdut la vremea aceea din vedere momentul istoric, au uitat să se așeze în formațiuni prevestitoare de rău.

În schimb, jurnalele și talk-show-urile au inventariat o seamă de semne lugubre: a rulat filmul

The Omen, Profeția; s-au înregistrat câteva crime, sinucideri și un înec; gripa aviara a ajuns la 125 de focare; victoriile legislative ale Răului au fost insignifiante: s-a admis ca adulterul și vagabondajul să nu mai fie socotite infracțiuni. Au mai fost câteva semne, dar nu le-am notat.

Cum de nu am uitat evenimentul din 2006? Păi, o Apocalipsă ratată se uită greu!

Nu ști când cade data următoarei Apocalipse. Probabil prin 2106. Cum nu o să o mai apuc, aş putea să-i fac un tablou negru, înspăimântător, căci asupra lucrurilor la care nu avem acces avem puteri nelimitate. Tot ce nu putem atinge este la dispoziția noastră.

Totuși, nu o să-mi risipesc imaginația pe o construcție spăimoasă. Seismograful meu interior e setat (cred că din naștere) să înregistreze doar iminența producerii binelui. Adevărul este că televiziunile îmi netezesc calea spre bine, fac din mine un omuleț iremediabil optimist. Să zicem că mă uit la un fim trist, să zicem *Orele*, după Virginia Woolf. Și tocmai când personajul e pe cale să se sinucidă, filmul se întrerupe pentru reclame care te înșeninează, îți dau un tonus pozitiv: afli că Slaboficatslim te scapă de colesterol și îți asigură o siluetă de invidiat, că gripa și răceala se răstoarnă ca rădașca în fața produsului Nurofen, că diabetul, că gonartroza, că prostatita, că artrita, că papiloanele, că petele de pe piele, că impotența, că osteoporoza, că reumatismul, că ulcerul, că icterul, că diareea, că constipația, că amnezia, că miopia, că gingivita, că psoriazisul, că pitiriazisul, că guta, că tuberculoza, că hipertensiunea, în sfârșit că toate bolile sunt pe cale de dispariție, lovite crunt de brava industrie farmaceutică.

Până la următoarea Apocalipsă omenirea va fi perfect sănătoasă. Cred că și Dumnezeu și-a dat seama că pentru o Apocalipsă serioasă e nevoie de oameni sănătoși.



„153 de secunde”, regia Ioana Păun

Ion POP



Fragmente de jurnal (9)

15 ianuarie [1975]

După cursul de literatură, alerg spre Place Clichy, să-i întâlnesc pe d-na Emilia Milicescu și pe Andrei Pandrea. Vom face împreună o vizită la Nadia Boulanger: miercurea e ziua ei de primire. Urcăm într-o casă de sfârșit de secol 19, monumentală, la 36, Place Lili Boulanger. Lume multă, înghesuită la sfârșitul unei lecții despre Sonata [opus] 106 de Beethoven [nr. 29]. Cuierul încărcat de haine, serviete pe jos. În odaia cu tavan sculptat, pe mobilele vechi - mulțime de obiecte de artă. Un bust de marmură albă, pe o consolă, al tinerei care era. Tablouri, icoane (și un Sfânt Gheorghe ucigând balaurul, pe sticla unei icoane românești). Fotografii de muzicieni peste tot: zăresc și pe Dinu Lipatti, pe un raft în apropierea pianului. O orgă imensă dă un aer straniu acestei încăperi năpădite de flori.

Bătrâna doamnă e o prezență impunătoare. Stă dreptă pe scaunul de lângă pian. Vorbește rar, cu o voce care se pierde înlăuntru. După ce a terminat cu întrebările convenționale, trece prin subiectele cele mai neașteptate, de la politică, de la spitalizarea lui Georges Marchais, anunțată astăzi, și Kissinger - la Valéry (*Eupalinos*, *Monsieur Teste*), evocat în legătură cu dispariția marelui actor Pierre Fresnay. Foarte rezervată în privința muzicii experimentale, despre care crede că greșește neglijând urechea în favoarea tehnicii strict formale. Lansează, din când în când, câte-o vorbă de duh: șefii politici, - un Marchais, un Brejnev - se îmbolnăvesc ca și cum ar vrea să simplifice trebile acestei lumi... Își amintește cu emoție despre România și români: Lipatti, Enescu, Cella Delavrancea. S-a întors

întotdeauna de la noi încărcată de daruri: „Ils sont tellement gentils, les Roumains”...

În jur, vreo șapte cucoane în vârstă, - una e, săraca, de-a dreptul dezarticulată, - fac conversație între ele pe teme foarte convenționale. Un singur tânăr, în afară de Andrei și de mine, - un compozitor finlandez - prezintă Doamnei ultima lui partitură. Secretarul Giuseppe apare din timp în timp, strigat de stăpână: aranjează covorul strâns în timpul cursului, pune florile în vase.

Senzația de a mă afla într-un nuzeu, în care nu puține figuri sunt de ceară. Una din cele vii, singura, de altfel, *prezență*, este Nadia Boulanger. Ar trebui însă condeiul unui prozator pentru a o fixa pe această femeie despre care poți crede că se apropie de suta de ani și care are totuși, în neclintirea ei monumentală, o energie teribilă ce o simt cumva stratificată în ființa ei, geologic. La câțiva metri de maiestatea orgei, e ca un tub al ei, detașată într-o singurătate solemnă, într-un fel de absență, în ciuda aparentei participări la murmurul din jur. Timp compact, pe un fundal de secunde în risipă.

16 ianuarie

Toată ziua la Universitate. Discuții destul de animate la cursul și referatele despre „mitologia românească”, - după Eliade. La sfârșit, în sala bibliotecii, continuu comentariile cu vreo trei studenți pasionați de tradițiile românești: satul maramureșean, degradarea civilizației rurale porovocată de lumea modernă. Aproape o oră, apoi, singur, uitându-mă la ploaie în cafeneaua Royal Mirbel, în pauza de amiază. M-am mai liniștit, după frământarea din ultimele zile. Durerea s-a înseninat în melancolie. Iarăși și iarăși, uitarea apără.

18 ianuarie

După-amiază la ora 2, sun la ușa lui Michel Giroud, pe 7, rue Villedo, în cartierul Operei. Mă primește la masa de lucru. Îi vorbesc despre planurile mele privind „dosarul avangardei românești”, pentru Editions du Champ Libre. Îmi spune că volumul ar putea apărea în primăvara lui '76, paralel cu un *Urmuz*, pe care l-aș prezenta tot eu. Să fie cu puțință? Voi mai avea, oare, răgazul francez necesar? Înainte de a ne despărți, văd numărul din revista new-yorkeză, *Shantih*, în care mi s-a tipărit articolul despre *Suprarealismul în România*. M-au botezat, însă, Ion Pop. Va trebui să-i scriu d-nei Gloria Orenstein, traducătoarea celor câteva pagini, să-mi trimită și mie un exemplar.

19 ianuarie

Ziua e prea însorită ca să pot sta închis în casă. O iau spre Muzeul de Artă Modernă. Ies, însă, la Trocadéro. Terasa de la Chaillot e scăldată de soare, și totuși e frig. Stau câteva minute sprijinit de balustrada masivă de piatră, privind spre Turn. Zgomotul mașinilor jos, Sena cuminte și, peste tot, Orașul respirând, uriaș. Cobor spre chei, iar apoi mă îndrept spre Muzeu. Intru mai întâi la expoziția de desene din fondul Muzeului Național de Artă Modernă. Sunt expuse și două desene de Brâncuși (*Buste de femme*, 1910, și *Le premier pas* – 1914). Apoi, la Raoul Hausmann, cu dadaisme nu prea surprinzătoare. Aproape, - atelierul lui Brâncuși. Intru, - e o lumină gălbuie, soare filtrat calm prin fereastra înaltă. Rămân mai bine de o jumătate de oră. Trec doar trei-patru vizitatori. E liniște de templu. Printre cocoșii în trepte albe, coloanele, păsările solemne, mă simt mai împăcat ca niciodată.

În cealaltă aripă a clădirii, - expoziția-happening a neamțului Vostel. Deja pe terasă se vede ce va urma. Lângă o mașină neagră, de lux, o grămadă de franzele împachetate în ziare se descopun. Înăuntru, o altă mașină, pe un sol acoperit de farfurii de faianță albe. Patru greble mecanice adună sub roți cioburi. Sus, pe mașină, șase ciocane atârinate de lanțuri se ridică și coboară automat. În locul farurilor, - două peruci. Într-un colț, jos, mulajele unor cadavre. Mai apoi, altă apariție, un „câmp” cu tacâmuri, între trei șiruri de gard din sârmă ghimpată, imitând lagărele de concentrare naziste. Privitorul poate călca pe linguri, trecând în mână cu o valiză din care se aud discursuri sau melodii de muzică ușoară. Și încă: o mulțime de lăzi cu salată putredă... Artă nouă!

25 ianuarie

„Regards sur l’Inde du Nord”, - proiecție de diapozitive, pe ecran triplu, în sala teatrului de la Maison Internationale. Mizerie și splendoare. Superbă încredere în Fluviu, - loc de purificare și înnoire, loc de mântuire și repaos de veci. Și muzica auzindu-se până în fibra cea mai ascunsă. Două ore de măreție, de întoarcere spre omul esențial.

27 ianuarie

Vizită la Jean-Louis Curtis, ca să-i dau exemplarul din *Tribuna* în care s-a tipărit interviul luat în noiembrie trecut. Mă primește elegant, distins, cu multă simpatie. Vorbim despre români,

despre cărțile lui. Îmi arată mai multe volume - traduceri în germană, engleză, italiană, din romanele proprii. I-ar face plăcere să i se mai traducă ceva în românește!

30 ianuarie

Fixasem, cu câteva zile în urmă, o întâlnire cu Yves [Abramovici, un prieten parizian], după cursurile lungi de joi. Ne vedem la Cluny, în colț, la șapte seara. Urmează să ne ducem la o conferință a lui Vladimir Jankélévitch despre „Ce este filosofia?” Trebuie să traversăm o bună parte din Paris, până dincolo de Operă, pe rue de la Victoire. Într-o casă veche, cu scări înguste de lemn și cu o înfățișare cam mizerabilă: sediul unei.. societăți sioniste (!), care l-a invitat pe profesor. Sala, destul de strâmtă, se umple încet. Lume ciudată, figuri tipice de evrei, cu barbă sau fără. Femeile sunt, în general, foarte urâte. Pe pereți, afișe în englezește despre Israel, Ierusalim, imagini-„remember” despre crimele naziste. Apare și conferențiarul, un domn cu trăsături fine, privire foarte blândă, sprâncene stufoase. Părul sur, dat într-o parte, cu o şuviță foarte bogată, despărțită de cărarea dreaptă, îi dă un aer de elev premiant, dar lipsit de orice orgoliu agresiv.

Conferința debutează cu probleme practice: reducerea sau chiar suprimarea orelor de filosofie din liceele franceze. De aci, - la apărarea filosofiei ca școală a contestării, a întrebării și îndoielii creatoare. Referințe la mai '68, când Profesorul a trecut de partea studenților. Filosofia ar fi prin excelență incomodă, inconfortabilă, căci se îndoiește până și de ea însăși, se autocontestă și se caută mereu. Filosofia pune „problema problemei”, este prin excelență act reflexiv. Observația cea mai interesantă și în multe privințe tulburătoare, o face în momentul când vorbește despre *violență ca anti-discurs*. „La violence est muette, un concept-limite, quelque chose qui n'existe pas”. Când apare dialogul, discursul, violența dispăre. Se naște *îndoiala*. Orice *doctrină* e constituită dintr-o parte de *violență* și o parte de *discurs*.

Mă gândesc la formule ca aceea care spune că intelectualul este mereu la „remorca” unei clase și a unei doctrine. Gândește prea mult, înainte de a acționa... De aceea a și fost lichidat sau s-a voit să fie lichidat într-o anumită perioadă. Violență sigură de sine, neîndoindu-se de nimic, suprimând „discursul”...

1 februarie

Am luat bilet pentru spectacolul lui Peter Brook cu *Les Iks*, la Bouffes du Nord. Cobor din metrou la Barbès-Rochecrouart. Zece minute pe sub linia metroului aerian, traversând cartierul murdar. Mirosuri pestilențiale. Într-o mare cutie de carton, un biet clochard și-a construit un culcuș. Pe străzile mizere ce dau în Bd. De la Chapelle - cozi de bărbați privind prin fereștrua pătrată spre femeile „de consum” din interioarele caselor igrasioase. (Unul din spectacolele cele mai dure pe care le-am cunoscut în acest Paris).

Regăsesc sala fantomatică a teatrului unde urmărisem altădată tragedia lui Timon din Atena. Spectacolul începe într-un târziu, după ce actorii au întins pe podea un strat de rumeguș pământiu și au presărat câțiva bolovani, în jurul unei scheletice colibe. Piesa e redusă la esențial. Englezul Turnbull anchetează pe teren, în Uganda, situația unui grup uman de foști culegători și vânători siliți prin hotărâre guvernamentală să-și schimbe modul de viață. Muntele locuit de zeități e abandonat, noii „agricultori” de destramă moral. Religie uitată, degradare a relațiilor umane, sclavia stomacului, egoismul, lenea, indiferența - materialismul vulgar, deformant. Totul spus foarte simplu, voit schematic, o demonstrație magistrală a unei stări de imensă actualitate pentru timpul nostru „modern”. Am în minte și suflet tot timpul spectacolului imaginea satului românesc, dispariția atâtor valori umane. Fiecare frază, fiecare mișcare are în mine o rezonanță pe care n-aș fi bănuțat-o atât de puternică, în fața unui univers aparent atât de îndepărtat. Nu contează nici erorile de pronunție franceză ale actorilor străini. Totul e o perfectă convenție, nudă, dură, necruțătoare. Poate momentul cel mai tulburător e dialogul dintre vrăciul Lolim și englezul anchetator despre moarte și pierderea semnificației ei.

Sunt toată vremea acasă, o nesfârșită melancolie va continua să mă apese toată seara.

8 februarie

Aud la radio că s-a suspendat cursul de sexologie de la Universitatea Vincennes. Se pare că noile libertăți au fost înțelese anapoda și că ultima rămășiță de umanitate a iubirii ar fi fost eliminată, în folosul unei imagini-tip: mașina fizică de îmbrățișat, excitat, împerechiat... Nimic nu mai e de mirare. Doar am auzit, cu câteva săptămâni în urmă, la France-Culture, un îndemn foarte clar, al altui liberal sexolog: faceți dragoste luând exemplul de la câinii care se miros și se ling. Totul, foarte „natural”! Suntem, nu-i așa, în lumea liberă!

11 februarie

Întâlnire la ora 9, la Sorbona, cu profesorul Etiemble, pentru interviul ce i-l propusesem mai demult. Deși am serioase rezerve față de felul cum scrie și cum concepe literatura (mai ales poezia, din care nu pricepe mare lucru), trebuie să-i dau dreptate când e dezgustat de comedia politico-lingvistică a maoiștilor de la *Tel Quel*. Idem, pentru refuzul de a interpreta libertatea cu absența oricărui criteriu de conduită și căderea în haosul anarhic...

19 februarie

L-am condus la Gare du Nord pe Augustin Buzura, la expresul de Bruxelles, după o ședere pariziană de șase zile. În rezumat, o recapitulare a principalelor noastre probleme de scriitori români încă în viață. Hoinăreală prin Paris, de la „Deux Magots” la Sacré-Cœur ; kilometrii de Louvre, Jeux de Paume, Musée d'Art Moderne. La Operă, pentru prima oară, *Trubadurul*, cu Viorica Cortez în rolul Azucenei. Revăzut *Le dernier tango à Paris*, cu alți ochi: am înțeles mai bine totul, șocurile de acum vreo doi ani nu mai sunt șocuri...

A.B. despre Paul Everac la Bruxelles (fusesse cu el în „delegație”): folosea mașina oficială ca să-l ducă de la un magazin cu solduri la alt magazin cu solduri (pasiunea pantofilor ieftini!).

21 februarie

La ora 8 și un sfert sunt la Spitalul Universitar pentru un examen cardiac. După frământările prin care am trecut după stingerea unchiului, după zilele și nopțile de lucru, cu somn puțin și multă cafea și fum de țigară, am simțit pentru prima oară în viață că inima mi-a obosit: o apăsare continuă, o durere surdă, însoțită de un fel de melancolie uneori senină și resemnată, alteori aproape disperată. Spun *aproape*, pentru că am probat încă o dată că gândul morții e atenuat la mine de un fel de inerție, de un *laissez aller* ce vine, poate, dintr-un scepticism fundamental cu privire la valorile existenței în general și ale vieții mele în particular. Se moare atât de ușor și în atâtea feluri, - câte morți aparente nu traversăm, siliți de lumile în care trăim? -, moartea de fiecare zi, biologică, dar și moartea de a nu putea spune tot ce crezi, amorțirea conștiinței rănite ceas de ceas, moartea de a nu te putea realiza cum te visezi, moartea iluziilor, moartea voinței de a muri... Și totuși, într-un cerc scris de ochiul intern, concentrat pe o suprafață îndurerată, inima îndelung ignorată striga înăbușit că există.

Traian ȘTEF**Cunună de sonete
pentru mersul cu trenul*****Cu trenul mergi, te-oprești, tot stai, tot mergi,***

E timpul, vai, și el, condus de arbitrar.
Afară stâlpilor se succed în mers contrar,
Zadarnic, nu-i mai prinzi, deși alergi.

Doi tineri sunt nerăbdători pe culoar,
Bătrânii dormitează întristați, nu-i trai,
E-o viață peste hârburi, nu una pe vătrai,
Bagaje, un rucsac, și îmbrăcat sumar.

Departa pleacă cei ce vin de-aproape,
Călătoria-i într-o carte recitită,
Există nevetiști atenți să nu le scape

Monezi între vagoane, legătura.
Mișcată-i cartea, când cobori, smintită,
De pe copertă sare semnătura.

Cu trenul mergi, te-oprești, tot stai, tot mergi,

Spre-o țintă-nscrisă sigur în tichete,
Poporul își ia locul pe banchete,
Priviri mai pe furie, tăcerile, prelungi,

Pentru bagaje, plase, și pachete,
Loc insuficient, picioarele mai lungi
Se-mpart pe la vecini, mai strânse-n blugi
De drumul lung, dar în mișcări discrete.

E țara toată în fotografie,
Cu mâini ce se-mpreună și se-agită,
Voind să pară ce nu pot să fie.

Dar trenurile pleacă fix după orar,
Când mai ajung la ora stabilită.
E timpul, vai, și el, condus de arbitrar.

E timpul, vai, și el, condus de arbitrar

Și relativ, cum toată lumea știe.
Și el e dintre cei ce te îmbie
Cu toate vrerile trecute-n calendar.

Sunt multe zilele în roșu scrise
Pe foaia agățată-n loc vizibil,
De stat acasă, într-un loc posibil,
Sau, ca pensionarul, cu permise,

În trenul personal, în lungă voiajare,
Biletul dus-întors, redus la jumătate,
Peisaje vechi în nouă aranjare,

Prin geamul ce-ți oferă timp agrar.
Năuntru sunt discuții democratice,
Afară, stâlpilor se succed în mers contrar.

Afară, stâlpilor se succed în mers contrar,

Au becurile sparte, rar sunt treze,
În vârf așteaptă cuiburi vechi de berze
La bază-adunătură, vesel furnicar.

Cei ce mai sunt din trunchiuri de foioase
Se sprijină-ntr-un cot, caustic și flecar,
Cei din beton armat au aer statuar
Și nu le-ajunge umezeala-n oase.

Rămas-a stâlpul rezistent măreț simbol
Al veșniciei omenești de la oraș.
El ține toate firele întinse-n gol,

Iar ele-s străbătute de zvonuri despre regi
Și prinți ce vor condițiunea de poștaş.
Zadarnic, nu-i mai prinzi, deși alergi.

Zadarnic, nu-i mai prinzi, deși alergi.

Aștepți în gară și ignori mirosul.
E-același, de cărbune și de grosul
Postav kaki, albastre salopete, cergi,

Parfumuri îmbinate cu frumosul.
Plutești ca-n baie de alcooluri, dac-ajungi,
De nu, sau e târziu, nimic nu poți să dregi,
Pierzi timpul prețios, sublimul și prinosul.

Cei ce coboboară-s așteptați în gară,
Sărută lung, cu drag se-mbrățișează,
Mai mult acestea toate-n timp de vară.

Dar, iată, stă să urce și un demnitar.
El urcă, ușa-n urmă-i se blochează,
Doi tineri sunt nerăbdători pe culoar.

Doi tineri sunt nerăbdători pe culoar.

Au de făcut drum lung până s-ajungă -
Băiatul e aistist iar fata nibelungă -
Vor să coboare preț de-o țigară, doar.

De-ar fi oprirea-n stație mai lungă,
Sau să se schimbe-al trenului orar,
La semnul ocupanților de număr par,
Sau dacă clopotele bat în dungă,

Că oboseală e să stai într-un vagon
Forțat de-o destinație impusă.
Plăcute-s, foarte rar, privirile sincron.

Se mai întâmplă lucrul ăsta și-n tramvai:
Doi ochi te sorb din lumea prea supusă.
Bătrânii dormitează întristați, nu-i trai.

Bătrânii dormitează întristați, nu-i trai

Să-ți scadă funcțiile, ba și gradul,
Să doară toate în culori ca jadul
Acum când cu speranță te gândești la rai.

Trec amintirile mai repede ca vinul,
În vis o jumătate, alta und' erai
Rămân. De tine se mai ține scai,
Bastonul ce de braț acum aninu-l.

De ce crede bătrânul în minciună,
Mă-ntreb, deși cunosc răspunsul,
De ce crede în spaime și le-adună?

E-o ploaie, viața asta, petalele de mai?
E lupta cu ajunsul, neajunsul?
E-o viață peste hârburi, nu una pe vătrai.

E-o viață peste hârburi, nu una pe vătrai

Și trece, fără să ți le-arate la-nceput
Pe-acelea care au și viitor, dar și trecut.
Limanul l-ai văzut pe când treceai

Pe lângă-un înțelept necunoscut,
Ce butona mesaje și vorbea pe skype.
Și-atuncea ți-ai dat seama că mai ai
De așteptat până să intri-n așternut.

Filosofia vieții nu-i chiar filozofie,
Morala ei nu-i scrisă pentru toți la fel,
Obişnuința vine tot din geografie,

Credința n-o primești în numerar,
Să cumperi vama, să treci mai ușurel,
Bagaje, un rucsac, și îmbrăcat sumar.

Bagaje, un rucsac, și îmbrăcat sumar,

Așa-i stă bine călătorului la drum,
Că asta ne-ntrebam nainte: cum
Naiba le-aranjăm pe-un gârbovit samar.

Ar fi de dus mai multe, primul, un costum
În folie de plastic, păstrat de la altar.
Ne-ar trebui o plasă mai mare, de pescar,
La tot ce vom lua ori vom lăsa postum.

Franțuzul zice foarte bine, par le train,
Vorbind despre acest transport mai lung,
Că mersul nostru-i altfel, mai prin tren,

Umblăm încolo și înapoi cât încape
În intervalul strâmt, dar pașii nu ajung.
Departate pleacă cei ce vin de-aproape.

Departate pleacă cei ce vin de-aproape -

Sunt complemente, iarăși, relative,
De timp sau loc, în planuri narative,
În cer, pe șine, pe pământ, pe ape.

De-aceea-i bine cu bagaje portative,
Nici grele, nici ușoare, pe aproape,
Ca niște îngerași văzuți în telescoape,
Împăturind mulțimea-n optative.

Dar mersul are simțul lui cinetic,
E singur, neîmpins de foc, de apă,
E o alunecare-n sens poetic.

Ne cheamă preajma încă ne-mblânzită
Și nu-i pe lume unul s-o priceapă.
Călătoria-i într-o carte recitită.

Călătoria-i într-o carte recitită,

Aici nu e doar mersul, e și-ntorsul,
Adică reîntoarcerea la rostul
Avut, gustarea gata, potrivită

De sare, zahăr și grăsimi, repaos
Duminical, menirea lustruită
Și altele, de la plăcintă la clătită,
Întoarcerii să nu îi cazi din haos.

Se schimbă tot când toatele-s în mers,
De stăm să judecăm ceva mai bine,
E-o lege veche, a rotației în vers.

Cuvinte rușinate-n ritmuri șchioape
Măsura-și cată în scandări latine.
Există navetiști atenți să nu le scape.

Există navetiști atenți să nu le scape
O față nou urcată, apoi alta,
Docilă, plasa cu merinde, halta.
Își vără tot avutul unde-ncape,

Purtat pe umeri sau lăsat în plata
Lui Dumnezeu, cum scrie-n carte,
Jurnale. Toate, cunoscute fapte
Cu personajele, cu loc și data.

E viața lor un fel de deșirare
A ghemului ce scapă printre șine.
Nu-l mai adună nimeni în mosoare,

Cum poate-ar aștepta literatura
S-o facă Minotaurul mai bine.
Monezi între vagoane, legătura.

Monezi între vagoane, legătura,
Cu cine, nu se știe, ca-n fântână,
Sau poate-i o vedenie bătrână,
Stea rătăcită urmărind ștersura

Veche, de creion, cu litere de mână,
Vrând parcă să ascundă semnătura.
E un caiet cu nume, nu scriptura,
Un Aide-mémoire, cu ce se mai amână.

Se-ntâmplă să te-ndrăgostești pe tren,
De-i o femeie tânără aproape,
Cu fustă pantalon și-atrăgătorul ten

Întins peste-o nserare povestită,
Un corp spre care treci printre pleoape.
Mișcată-i cartea, când cobori, smintită.

Mișcată-i cartea, când cobori, smintită
Și scrii sonete de vândut în șiruri,
Prin magazinele de suveniruri,
Pictezi cioburi de sticlă, ebonită,

Cu chipul ei ce joacă la pariuri,
Privirea de mireasă nenunțată,
Epifanie între gărzi pitită,
Artistă-n rol secund cu parti-priuri.

Dar ochii ei te-au absorbit cu-ncetul,
Și-ți mai rămâne-acum pe tine să te-nchipui
Pe cel de dinainte de-a fi scris sonetul.

E lucru-artizanal făcut cu partitura,
Finețuri, încântări ambigui, chipu-i.
De pe copertă sare semnătura.

De pe copertă sare semnătura.
Neterminate-s toate-n lumea asta,
Și morfologia, încă și sintaxa,
Se-ntinde somnoroasă și structura.

Și numele-s înlocuite, finalista,
Din carte-s rupte pagini, cusătura,
Cerneala-i diluată, pierit-a editura,
Pe scenă cântă doar violonista.

Dar trenu-i veșnic fără îndoială,
Iar șina veșnic paralelă cu-altă șină,
Plecarea lui e numai parțială.

La-ntoarcere, vagoanele întregi
Cunoașterea urmării o declină.
Cu trenul mergi, te-oprești, tot stai, tot mergi,

Dan CULCER



Complexele literaturii române (I)

De trei decenii, complexele de inferioritate în cultura română persistă prin sincronismul Restaurației, prin supralicitarea ca marfă de export protocronistă a „literaturii avangardei” și prin formulările prefixate de *post*-uri în „vocabularul intelectual” de bază.

Acum, când supralicitarea prin „genializare” a lui Călinescu nu mai este o armă într-o bătălie ideologică, am putea scrie că G. Călinescu a făcut un „pact cu diavolul”, pact care s-a dovedit păgubaș ca toate pactele de acest fel.

Acum, când denigrarea lui Lovinescu nu mai este o obligație comunistă impusă de Secția de propagandă a CC al PCR, am putea scrie că Lovinescu laudă excesiv uneori autori care produc o literatură mediocră, de genul lui Camil Baltazar sau Brăescu, fără, din fericire, să ignore scriitorii care nu vin la *Zburătorul*, chiar dacă nu le circumscrie sensibil specificul. Ce înscrie Lovinescu despre scriitori ca Arghezi, Blaga, Sadoveanu, Camil Petrescu, a căror opera era practic încheiată la data editării *Istoriei* (1937), sunt uneori formulări critice ajunse pe piața opiniilor literare-critice cu o întârziere de aproape un cincinal. Ele par uneori a fi opiniile unui mic burghez citadin, marcate de prejudecățile vremii. Totuși, această perspectivă desincronizată nu este corectă.

Funcția creatoare, formatoare a operei lovinesciene trebuie văzută mai ales din perspectiva pe care a formulat-o autorul în prefața *Istoriei literaturii române contemporane*.

„Dacă confuziunile de elemente eterogene nu se mai găsesc azi nici la scriitori, nici la critici, ele sunt la baza spiritului public format prin cărți de lectură mediocre, prin profesori formați ei înșiși

la aceste cărți ale trecutului, prin propagandiști culturali, naționaliști și ortodocși, și prin atâți compatrioți, bine intenționați, ce confundă etnicul, eticul sau culturalul cu esteticul, adică imensa majoritate a națiunii neliterare. Pentru luminarea și orientarea tinerimii rău îndrumate în materie estetică, am crezut de cuviință că trebuie să scriu această *Istorie a literaturii române contemporane* cu judecăți precise și fără controverse. Ea năzuiește la rolul de îndreptar literar al generației actuale. E. LOVINESCU mai 1936 — mai 1937”

Din păcate, idiosincrazia anti-ortodoxistă și rigiditatea raționalistă a lui E. Lovinescu, ca și a criticilor din promoția următoare (Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu), motivată atunci de contexte cultural-politice de criză, s-a extins asupra unor autori pe care E. Lovinescu îi eticheta astfel, deși opera lor literară, se va vedea nu foarte târziu, nu avea nimic de-a face cu spiritul dogmatic care li se atribuia, sau dacă milita pentru apropierea dintre etnic și estetic, o făcea ca o reacție față de „modernismul” strident al pseudo-avangardei și față de efectele devastatoare ale presiunii modernizării în marș forțat, a presiunii geopolitice a noilor tensiuni imperiale (kominterniste și naziste) de după Primul Război mondial, care blocau finalizarea construcției statului național, impuneau, paradoxal, disoluția identității etnice a statelor mici și mijlocii recent constituite.

Ca să dau doar câteva exemple, poezia lui Nichifor Crainic sau Vasile Voiculescu putea fi interpretată mai degrabă ca o versiune ortodoxă a spiritului „prerafaelit” sau ca o variantă românească a decorativului din Secesion, în continuarea poeziei lui Dimitrie Anghel sau Șt. O. Iosif, decât ca o ilustrare a vreunui dogmatism religios.

COMPLEXELE LITERATURII ROMÂNE

În perioada care corespunde activității de critic literar a semnatarului (1971-1986) în care ne-am plasat cu prioritate pentru a exemplifica limitele și îngăduințele cenzurii în relație cu manevrele autorilor, de ocolire și depășire a granițelor indicat de hotarnicii « Împărăției », se pot remarca studii care, sub aparențe benigne și teme limitate, atacă zone tabuizate, pe care le străbat și le rehotărnicesc cu excepțională inteligență. Ne aflăm într-o perioadă care a marcat,

pe toate planurile, încercarea culturii române de a se scutura, precum armăsarul din poveste, de dubla răpciugă a sechelelor dogmatismului jdanovist și de complexe de inferioritate pe care părea că le re-induc contactele cu cultura europeană occidentală de care fusesem izolați cu violență unei amputări impuse unor gemeni univitelini. Cum știm complexe sunt cel puțin de două feluri : de inferioritate și de superioritate. O anume proastă înțelegere internă, simplificată a *sincronismului* lovinescian introdusese ideea că am fi doar un soi de ecou întârziat al culturii europene occidentale, o cultură lipsită de originalitate, de personalitate. Ca o reacție de altfel normală, s-au produs la mic interval, în anii 40 și în anii 80 două reacții excesive, dar nu deloc nemotivate și de neargumentabile, uneori cu vagi ecouri paranoice, în direcția opusă. Este ceea ce s-a numit *protocronism*.

Cartea lui Mircea Martin, intitulată *G. Călinescu și « complexe » literaturii române* (Editura Albatros, 1981), venea să ne reamintească fondul disputelor ideologice antebelice, ilustrând prin analize pertinente modul în care s-au reflectat, resorbit și retușat contradicțiile în principala operă călinesciană, *Istoria literaturii române de la origini până astăzi* (1941), cum s-a ilustrat teza călinesciană într-o demonstrație în care coerenței și organicității i s-au sacrificat uneori amănuntele. În așteptarea mult promisei reeditări ni s-a oferit în 1981 o excelentă introducere, precum și o punere în context de mare utilitate. După 1989, problema complexelor culturii române a fost reactivată. Prin criticismul excesiv și superficial argumentat adesea al unor autori ca Lucian Boia sau Horia Roman Patapievici sau prin excesele etnocentrice ale unor naționaliști inculți. Toate aceste dispute stau sub cerul furtunos al globalizării, când identități naționale recent consolidate, cum ar fi cea românească, sunt amenințate cu dizolvarea și uniformizarea entropică impusă de noile utopii internaționaliste ale liberalismului imperialist. Echilibrul invocat de Ciprian Vâlcu, un cercetător recent al complexelor de inferioritate ale culturii române, văzute prin prisma criticii junimismului, cu teoria antipașoptistă a formelor fără fond, de către Ștefan Zeletin și E. Lovinescu, are puține șanse să se realizeze, fiindcă procesele organice au nevoie de timp, în vreme ce de aproape un secol România, dar și toată Europa de Est sunt supuse unui ritm de accelerare a modificărilor care

nu vine din interior, ci corespunde altor urgențe, occidentale sau extrem orientale. Din aceste pricini cercetătorii înfruntă dificultatea armonizării discursurilor paralele și asincrone.

Fără pretenția de a lumina sursele sociale sau psihice ale acestor complexe individuale care se pot aglutina pentru a deveni complexe de grup, comunitare sau naționale, mi se pare de bun simț să observ că cele două tipuri de complexe sunt interdependente și efortul de a depăși complexe de inferioritate poate genera echivalentul unui complex de superioritate. Cu cât complexul de superioritate va fi ironizat și tăvălit în noroi ca și purtătorul acestuia, cu atât revolta, auto-apărarea vor deveni mai agresive, mai iraționale. Pot aprecia că sub presiunea acestor factori, critica complexului de superioritate combinată cu presiunea de uniformizare derivată din religia drepturilor omului și, respectiv, din « liber-schimbismul » liberal extremist, complexe de superioritate se vor exacerba și manifesta sub forma politică deja cunoscută a naționalismului extremist. E paradoxul unui conflict provocat sub pretextul evitării și preîntâmpinării fenomenului.

Prologul cărții lui Mircea Martin a trezit un mare interes în publicistica critică. Nu e de mirare : în cincizeci de pagini ni se reaminteau motivele atâtor insuficiențe pe care evoluția istorică nu le-a eliminat, dimpotrivă, le-a accentuat ca urmare a izolării culturale de după 1948 (în raport cu Europa), a acțiunii corozive a unei aculturații forțate care a impus, până spre 1960, o dezrădăcinare, ale cărei consecințe se resimt până azi, niciodată integral recunoscută și reconvertită în efort reconstitativ de continuitate.

Dacă descoperirea insuficiențelor, limitelor unei culturi presupune luciditate critică, ea instalează uneori durabile complexe de inferioritate atunci când termenul de comparație este, după anumite criterii, declarat sau realmente superior. De aceea s-a întâmplat să i se reproșeze spiritului critic și autocritic în cultura română că este anarhizant sau capitular, ba chiar anticultural și antipatriotic, trasându-i-se limite și instituindu-se tabuuri. Dar spiritul critic poate avea un firesc efect stimulator dovedit, cu condiția de a se manifesta nedestructor și a se adresa unor publicuri pregătite pentru a-l suporta. Dacă palierele de decompresie nu sunt respectate, spiritul critic va acționa dizolvant și insuportabil. Se vor reactiva reacțiile paranoide.

Cercetarea unor reacții psihice, părți ale unei mentalități a cărei istorie urmează a fi scrisă, nu-l îndrumă pe Mircea Martin pe calea unei psihologizări excesive, de care se și ferește cu folos, căci aceste reacții sunt motivate prin « fapte verificabile istoric ». Iată, după Mircea Martin, o listă a complexelor literaturii/culturii române (de regăsit în texte începând de la cronicari încoace : complexul existenței periferice (în raport cu latinitatea), al întârzierii, al discontinuității, al ruralității, al începutului continuu, al imitației, al absenței capilor de serie (inovatori « absoluți »), al lipsei de audiență (limbă de mică circulație, traduceri externe insuficiente sau ne semnificative ca ecou), al izolării provinciale.

Mircea Martin va preciza că la originea unor « construcții teoretice cu largi implicații sociale și politice, dincolo de cele strict literare » se află « impulsul fie de a masca ori respinge asemenea „complexe”, fie de a le adânci în vederea unor depășiri ulterioare. „Formele fără fond” ale lui Maiorescu, evoluționismul organic și paseist a lui Iorga, „spiritul critic” regionalist al lui Ibrăileanu, sincronismul lovinescian nu sunt decât variantele mai reprezentative. » În ultimă instanță, organicismul romantic călănescian nu dorește altceva decât, prin impunerea unei coerențe analogice, să escamoteze soluțiile de continuitate, operând cu manipularea contextelor, cu *transferuri din câmpul expresivității involuntare în acela al intenționalității creatoare* ale unor elemente investite retroactiv cu valoare estetică. Precizând că, în slujba acestei demonstrații, adesea judecata de valoare este eludată, că analogiile sunt vagi, iar planurile de referință neangajate la ierarhizări, că sunt căutate « unghiuri favorabile » și « perspective recuperatoare » estetic, Mircea Martin relevă principalul paradox pe care se întemeiază proiectul călănescian : fundarea unei evoluții rapide pe o continuitate organică.

Tradiția literară se încheagă – ne demonstrează convingător autorul – în *Istoria călănesciană* nu prin « acumulări progresive, ci prin anexiuni regresive ». Toată strădania lui G. Călinescu nu-i poate transforma pe autorii de început în capi de serie, « cum ar fi fost firesc și organic, dimpotrivă, îi introduce în serii pe care le numește cu numele unor moderni ». « Analogia anticipativă » servește ca argument nu într-o judecată de valoare, ci într-o « judecată de existență ». Estetizând culturalul, G. Călinescu va

acorda statut de existență literară autorilor de până la clasicii secolului al XIX-lea, dar « decalajul valoric enorm » rămâne « argumentul cel mai puternic împotriva ipotezei evoluției organice ». Toate subterfugiile splendide și inteligente ale lui G. Călinescu, cum ar fi, cu termenii lui Mircea Martin, « continuitatea anacronică », descoperirea tradiției echivalând cu o inventare, « părăsirea realului pentru posibil » – analizate cu respect de autor – nu sunt suficiente pentru a reduce acest decalaj valoric, acțiunea călănesciană fiind sisifică. Astfel încât tezismul lovinescian, aplicat unei materii literare care rezistă estetic, ne apare mai lucid în raport cu voluntarismul romantic călănescian al cărui avânt retoric persuasiv mizează uneori pe naturala înclinare de a ne găsi ascendenți iluștri a căror valoare se va revărsa ca un mir și asupra-ne. Harul călănescian se pune în slujba unei întemeieri fiind un patriotism care merge până la fundarea obiectului de cult. Literatura română, « exista » până la « clasicii » secolului trecut, în cadrul culturalului. Decontextualizată, ea și-a definit autonomia prin gestul călănescian, ca și autarhia în raport cu celelalte forme ale culturii, cu celelalte fenomene ale vieții sociale a căror *ancilla* a încetat o vreme să fie până când, în perioada imediat postbelică, a ieșit din această stare paradisiacă.

Cartea lui Mircea Martin pune bazele unei *hermeneutici a complexelor culturale* pentru care cazul Călinescu devine un exemplu. Ilustrând cel mai coerent efort de până acum de depășire prin sinteză a extremismelor. Cercetarea comparativă a culturilor limitrofe, cu o evoluție istorică similară, ar putea să dea o valabilitate teoretică generală acestor demersuri. În cultura maghiară – de pildă – există un complex al izolării, precum și unul al excluderii din ecumenismul latinității tocmai prin eforturile de câștigare a identității naționale în epoca reformei lingvistice. Dintre coordonatele constructive ale *Istoriei călănesciene*, prima analizată de Mircea Martin este *ipoteza vechimii*. Prin ea, Călinescu va încerca înnobilarea ruralismului, sublinierea potențialului estetic al României, reabilitarea substratului traco-getodac. Fostul elev al lui Pârvan, ale cărui idei le radicalizează, nu cade în *thracomanie* (« fenomen de reînviere retorică a unei ancestralități abisale » – cum o definește Șerban Cioculescu). Dar folosind conceptul de *spirit getic*, Călinescu ne-a rămas dator cu definirea lui altfel decât metaforică.

Mircea Martin deduce că ar fi un martor de diferențiere în raport cu romanitatea, așa cum romanitatea este un factor de personalizare în raport cu slavitatea. Nu o dată Călinescu face *criterii de adevăr* din « coerența în sine a demersului său, din însăși rostirea impecabilă », emite verdicte la « un proces fără martori ». Un anume stil eseistic se manifesta astfel.

Spiritul călinescian se întrupează în materia Literaturii române, așa cum spiritul hegelian se întrupa în Istorie. E un argument în plus în favoarea tezei lovinesciene care susține efectul revoluționar al ideii, rolul formativ al ideilor în societate se opune determinismului economic, adică vulgatei marxiste. Dar apologia ruralismului, monumentalizarea etnograficului, clasicizarea tradiției rurale ca surrogat de clasicism se desfășoară în cadrul « adoptat și acceptat al culturii de factură citadină ». Călinescu se delimitează net de tradiționalismul paseist și reacționar. Demersurile sale se bazează pe sublinierea repetată a necesității unei viziuni în numele spiritului integral al literaturii române. Din această perspectivă națională vagă se privește « din prezent spre origini », fără vreo încercare de clarificare teoretică a ceea ce acționează aprioric și coercitiv, tezist. Conceptul are indeterminarea lucrurilor subînțelese și care se definesc tautologic. Reprezentarea călinesciană este înrăuită de contradicția între idealul unei viziuni a întregului, integratoare, și construcția care se realizează în bună parte cu fragmente decontextualizate.

Lectura lui Mircea Martin se bazează, în termeni lovinescieni, pe o « receptivitate complice » în spirit critic însă, cu o sensibilitate mărită care face verosimile atribuirile de intenționalități. Existența vechiului sindrom al lecturii inadecvate, de care suferă toți autorii, dovedește că atribuirea de intenții este inevitabilă. *Prezenteizarea* este derivată atunci când actul critic este în simbioză cu un text care nu are trecut, dar căruia i se atribuie trecut, în conformitate cu criteriile prezentului, singurele realmente cognoscibile. Formulări elegante, analize riguroase, tensiune ideatică, pasiune teoretică, opțiuni ideologice și culturale ferme, dar nuanțate prin necesare delimitări ne îndreptățesc să vedem în Mircea Martin unul dintre criticii contemporani care ne transmit nu doar o imagine plauzibilă a literaturii, ci și o atitudine – a unui observator care se situează « puțin deasupra și în afara » exceselor contrare.

Noul tradiționalism actual, care se revendică de la G. Călinescu și mai ales de la Nicolae Iorga, nu a depășit (cum voi încerca să demonstrez) *stadiul teoretic* la care se afla în urmă cu șapte decenii. « Pășind în toate domeniile de activitate, tradiționalismul științific trebuie să întocmească inventarul creațiunilor proprii ale poporului nostru, pentru a constata cu precizie ce a ignorat sau disprețuit pe nedrept prezentul. » – scria Eugen Lovinescu în *Istoria civilizației române moderne* (1924-1926) și îndemnul său e încă actual.

Așa cum este, purtând uneori masca ruralismului, alteori a unui legitimism pseudo-revoluționar, tradiționalismul la noi rămâne sau un fenomen de istorism, explicabil prin pasiunea cu care specialiștii studiază formele trecutului, sau de romantism social și poetic, prin prisma căruia scriitorii privesc de obicei formele vieții revolute, sau de evoluționism științific aplicat neștiințific la societăți ce au o altă dezvoltare, sau, mai ales, o puternică armă de luptă a « inadaptaților ». Sub flamuri « tradiționaliste » apar autori cultivând o neguroasă viziune vitalistă construită din reziduurile unui diletantism energetic. Stima pentru tradiție nu este însă proprietatea cuiva.

Trei decenii mai târziu — 2009, o reinterpretare a moștenirii ideologice lovinesciene, devine ocazia unui foarte interesant diagnostic al indeciziei funciare care marchează linia dezvoltării modernității târzii la români.

« Ambivalența paradoxală a mesajului concludiv din narațiunea lovinesciană — scrie universitara suceveană, Mariana Boca — vine dintr-o duplicitate a poziționării instanței producătoare de discurs : față de modernitate în general și față de modernitatea românească în special. Eugen Lovinescu este un revoluționar în judecata intelectual-rațională, dar este în același timp un reformist sceptic în mentalitate și în acțiune. »

« Se poate presupune că Lovinescu este în egală măsură o conștiință suficient de energică și clar-văzătoare pentru a concentra aspirațiile unei epoci și pentru a le da o direcție, la fel cum este și un reflector major al unei mentalități colective, pe care, verbalizând-o, găsindu-i discursul reprezentativ, o canonizează. Astfel nu se poate explica cum axul modernității românești, de-a lungul întregului secol XX, se compune din indecizia, transformată în coexistență structurală paradoxală, între nevoia de revoluție și opțiunea pentru reforma lentă și discontinuă a societății românești. Narațiunea

întemeietoare a lui Lovinescu a devenit cu ușurință canon, încă de la lansarea ei, și din acest motiv esențial : până și anti-lovinescienii sau anti-moderniștii s-au regăsit în ezitarea spiritului lovinescian în fața modernității, dublată de patosul reprimat al exprimării proiectelor moderniste. »

« Ceea ce remarcăm astăzi – continuă Mariana Boca, analizând narațiunea canonică a lui Lovinescu — este că el nu și-a depășit spectaculos epoca, dar a făcut sinteza unui potențial obiectiv. Nu și-a asumat responsabilitatea dramatică de a fi legiuitor în alb al modernității și al modernismului românesc. Chiar dacă ar fi putut-o face, este evident că și-a interzis să normeze revoluționar viitorul sau prezentul și să lase moștenire un proiect modernist copleșitor prin viziune și ideal. Practic și numai pe jumătate mărturisit, Lovinescu evită să ne lase moștenire convertirea necondiționată la modernitatea occidentală. El ne indică intra-textual alternativa unei linii mediene între revoluția modernă și reacțiunea anti-modernă. Iar această alternativă, rezultată tocmai din „adaptare” și „prelucrare” imitativă, se constituie de la bun început într-o subtilă deviere de la modernitate, într-un drum pieziș și totuși temerar. Ultima arie din narațiunea canonică lovinesciană ne confirmă ipoteza. Uimește, în această ultimă secvență a discursului, straniețea nostalgiei autoflagelatoare după o tradiție salvatoare care n-ar fi existat, fără să se indice însă natura certă a acestei tradiții absente : „Pentru popoarele formate pe cale revoluționară, fără un trecut cert, tradiționalismul, în sensul imitației acestui trecut inexistent și al dezvoltării în cadrele datelor rasei, este o imposibilitate sociologică. Tocmai lipsa unei tradiții puternice, unită de altfel, și cu lipsa unei autorități organizate au făcut posibilă o transformare atât de bruscă a civilizației noastre în sens revoluționar.” (BOCA. MODERNITATEA, 2009 : 480) Rămânem suspendați și fără aripi citind despre nostalgia dramatică a lui Lovinescu după o tradiție inaccesibilă, în timp ce afirmă, din nou, „sensul revoluționar” al mutației modernizatoare, sens ale cărui contradicții de fond tocmai le-am relevat. ».

De data asta dezbaterea poate avea loc liber, fără vreo intervenție opresivă, doar alegerea rămâne aparent imposibilă. E nevoie oare să alegem? Sau cele două proiecte se completează logic și ideologic? Modelul gândirii binare poate fi înlocuit în fine cu logica non-contradictorie propusă de Ștefan Lupașcu acum aproape un secol.

STRATEGIA SUCCESULUI : ACULTURAȚIA, DOGMATISMUL EXTREMIST

În anii de dinainte și de după centenar (1981), gândirea critică lovinesciană putea fi actualizată și activizată, printre altele, datorită naturii contextelor sociale și politice, analoage în anumite privințe acelor care au determinat opțiunile esențiale ale criticului. Opera sa critică, și mai ales *Istoria civilizației române moderne*, lucrare în sociologia culturii de interes major pentru cercetarea procesului formării conștiinței de sine a intelectualității române, fusese înainte de război subiect de polemici, iar după 1944 devenise generatoare de false tensiuni ideologice. Ea fusese și un răspuns personal, o reacție față de câteva dintre « complexe » culturii/literaturii române : « complexul existenței periferice », al « lipsei de tradiție », al « întârzierii », fenomene de psihosociologia culturii pe care criticul Mircea Martin le-a analizat cu pertinentță pornind de la opera lui G. Călinescu.

Nu este întâmplător faptul că, în etape istorice diferite, opera lui E. Lovinescu a fost întâmpinată cu o sumă de rezerve, unele frizând stilul proceselor de intenție și provocând tensiuni polemice insuportabile, cu afirmații prin care se încerca anularea autorului și a operei, scoaterea lor din circuitul cultural. Tezele *Istoriei civilizației*, nu infailibile, au fost negate violent de pe poziții atât de diferite cum păreau să fie cele ale gândirismului ortodoxist sau ale jdanovismului colonial sovietic.

Menționez, în anii de după 1981, reluarea polemicilor care păreau stinse, cu apariția pe acest nou teren al unei zelatoare mai mult decât improbabile, marxista Ileana Vrancea, emigrată în 1987 în Israel. Intervențiile sale au fost foarte binevoitor comentate și susținute de Monica Lovinescu, (pentru motive evidente) textele fiind publicate la finele anilor 80 în revista de exil, *Dialog*, a lui Ion Solacolu. Asta după ce o carte a Ilenei Vrancea, *Între Aristarc și bietul Ioanide*, studii critice despre George Călinescu, Ed. Cartea Românească, București, 1978, a fost punctul de plecare a unor polemici stridente, în care se insinuuau argumentele ideologiei stângii alogene, pentru a crea o falsă și prea radicală opoziție între ideologiile care subîntindeau operele celor doi istorici și critici literari.

Despre preistoria pseudo-opoziției impuse în anii 50-60 dintre E. Lovinescu G. Călinescu scrie Mihai Ungheanu în *Holocaustul culturii române*, carte stigmatizată și vinovat ignorată de critica actuală. „Asasinatul moral la care a fost supus G. Călinescu rămâne la fel de impardonabil ca și acela la care a fost supus Lucian Blaga. Monstruozitatea cazului G. Călinescu stă în recidiva celor vinovați de asasinarea lui morală : în 1978 apare cartea „Între Aristarc și bietul Ioanide” de Ileana Vrancea, unde se încearcă a se arunca în cărca păgubașului de Călinescu sălbatica devastare a literaturii române de după război, proletcultizarea ei programatică. Autoarea cărții lucrase la „Lupta de clasă” în anii cei mai sumbri ai acestei reviste și cumulate și o funcție de cadru didactic la catedra de unde fusese dislocat George Călinescu! Uzurpatorul îl învinovă-țea pe cel uzurpat, ilegitiul pe cel legitim. Ca și în cazul Arghezi, și în cazul Călinescu s-a încercat „ștergerea urmelor”. Faptul nu este de mirare : mistificatorii istoriei literare românești n-au în comun numai acțiunile „Luptei de clasă”, între Ileana Vrancea și Ștefan Voicu fiind mai mult decât o coaliție de clasă. Ei reprezintă, așa cum i-a acuzat un scriitor român, o conspirație politică.”

Explicația atacurilor la adresa tezelor ideologiei lovinesciene, în anii de după 1980, nu rezidă în presupusa lor « vulnerabilitate teoretică », în « lipsa de originalitate », în înfruntările de afecte pe care le provocaseră opiniile critice ale autorului, în inadecvarea la realitățile românești ale începutului de secol XX, în demonstrațiile inconsecvente, în raport cu premisele, cum se spusese adesea, pentru a masca adevăratele pricini ale incompatibilității. Negația atinge, în anumite momente, nivelul ridicolului și dacă nu am fi urmărit dificilul proces de restituire a realului, dacă nu am cunoaște consecințele tragice ale acestei vinovate schematizări ideologice, am fi tentați, ca de atâtea ori, să punem textele la colecția noastră de năzbâtii critice.

Într-un curs universitar publicat în 1964 se mai scria că : « teoria sincronismului reflectă foarte viu tendința cercurilor burgheze românești, interesate să faciliteze dominația puterilor imperialiste apusene asupra țării noastre, de a înfățișa procesul completei ei înfeudări ca un fenomen istoric firesc ». Într-un volum de critică literară, cuprinzând articole publicate în presă între anii 1954-1957, refăcute de autor, după ce

se combat, ca « abateri de la spiritul marxism-leninismului », atât « erorile de tip dogmatic », cât și cele « provocate de îmbrățișarea necritică a întregii literaturi trecute », definindu-se în treacăt gândirea dogmatică (despre care se spune că « pornește de la o afirmație la care, de fapt, caută să adapteze experiența potrivit faptele, alegând pe cele convenabile și ignorându-le pe cele stingheritoare », se fac totuși afirmații ciudate : « În condițiile istorice noi, odată cu pătrunderea țării noastre în orbita imperialismului, odată cu importul din ce în ce mai intens de formule artistice decadente (s.n. D.C.) și apoi cu teoretizarea acestui import (s.n. D.C.) – teoria sincronismului și a imitației formulate de Lovinescu – realismul critic încetează de a fi un curent literar continuu ». Sau : « Pentru dezvoltarea creației lui Rebreanu sau a Hortensiei Papadat-Bengescu, influența lui Lovinescu a fost favorabilă. Faptul nu schimbă orientarea generală retrogradă (s.n. D.C.) pe care impresionismul și autonomia esteticului preconizate de Lovinescu le-au avut în perioada respectivă » (Silvian Iosifescu, în *Drumuri literare*, ESPLA, 1957, p. 125).

Citatele anterioare nu mai aparțin « proletcultismului » ortodox, contextele din care le-am extras sunt mai degrabă normale sub aspect teoretic, ba par progresiste pentru momentul istoric, valorile trecutului nu mai sunt respinse în numele teoriei celor « două culturi » și selecția nu mai este determinată doar de prezența « ecourilor luptei clasei muncitoare », criteriile prin care se ridicaseră la rang de exponenți ai unei întregi literaturi doar simpatizanții socialiști, colaboratori ai *Contemporanului*, sau autorii care rezistaseră analizei biografice a cadrelor, eliminând valorile estetice reale sau trunchiind operele până la desfigurarea lor (D. Th. Neculuță, Ion Păun-Pincio. Al. Sahia).

Mai putem regăsi, chiar și acum, în unele texte raționamente sau dogme reziduale.

Sincronismul lovinescian este considerat o teorie care neagă specificitatea noastră culturală, **imitația** apare ca un fenomen mecanic care exclude orice originalitate, România devine o țară care nu mai este așezată la « răscruce de drumuri », ci în sfera de influență bizantină, ortodoxismul – un factor de civilizație. Incluse în contexte istorice, astfel de afirmații pot fi făcute, măcar în parte, plauzibile. Atunci când se aplică însă ideologiei lovinesciene, văzută tendențios,

ca un sistem de considerații teoretice anistorice, schematizările și aproximările devin păgubitoare cultural. Dacă pentru secolele anterioare epocii fanariote (aproximativ până la 1821) rolul modelator al culturilor orientale și al ortodoxismului poate fi considerat nu doar negativ, ci și pozitiv (și argumente se află destule pentru ambele opinii), începând cu prima jumătate a secolului al XIX-lea este limpede că reorientarea spre Occident nu este doar o fantazie a unor tineri bonjouristi, ci un program de supraviețuire națională, de reformă socială. În 1929, Nichifor Crainic susținea, fără prea multe argumente : « Cine preconizează orientarea spre Occident rostește un nonsens. [...] Și cum noi ne aflăm geografic în Orient, și cum, prin religiunea ortodoxă, deținem adevărul lumii răsăritene, orientarea noastră nu poate fi decât spre Orient, adică spre noi înșine, spre ceea ce suntem prin moștenirea de care ne-am învrednicit... O cultură proprie nu se poate dezvolta organic decât în aceste condiții ale pământului și ale duhului nostru : nihilismul europeanizat înseamnă negarea posibilităților noastre creatoare. Ceea ce înseamnă negarea principală a unei culturi românești. »

Este clară întoarcerea pe dos a tezelor lovinesciene, autorul procedurii situându-se pe o poziție paradoxală. Evocând o alianță politică cu Germania, care i se părea salvatoare peste un deceniu, Nichifor Crainic așeza însă România în sfera de influență culturală a ortodoxismului slav, unul din primele instrumente ale unei aculturații, ale unei orientocrații expansive.

Mai târziu, critica lovinescianismului (« definit » ca sincronism imitativ, modernism decadent, estetism, impresionism critic, occidentalism, apologetică a burgheziei) va veni din direcția unei « ideologii » prin care pașoptismului « franc-masonic » i se va anula / refuza caracterul de mișcare națională, păstrându-se ca pozitivă doar radicalizarea socială, revoluționarismul de import nemaifiind un motiv de hulă, cum fusese pentru antipașoptiștii de genul lui Nichifor Crainic sau Nae Ionescu. Critica tezelor lovinesciene din *Istoria civilizației* ascunde o incompatibilitate între opțiunile politice explicite sau implicite. Nu trebuie să uităm că dincolo de terminologie, în ambele cazuri, cultura română a fost invadată de dogmatism, de diletantism, cu operațiile de epurare invocând necesitatea « însănătoșirii » culturale și morale. Diversitatea dinamică a opiniilor și tendințelor nu mai era posibilă, persuasiunea era înlocuită

cu argumente de autoritate, dialectica ideilor cu dogma, prin citate de orientare și citate critice trunchiate. Tendințele acestea au avut, credem, sensuri capitularde în cultură, au pregătit terenul unor presiuni de aculturație care nu s-au manifestat în primul caz, al dreptei dogmatice, doar pentru că împrejurările politice le-au inhibat ecloziunea, în al doilea caz tezele « proletcultismului » fiind, de fapt, nu doar expresii ale unui stângism pseudo-revoluționar, ci instrumentele unei operații de estropiere a culturii românești, ale cărei efecte se mai simt în mentalitatea reziduală. România părea să fi fost reorientată spre un nou destin politic și cultural primind statutul ambiguu al dependenței de metropolă ; presiunea aculturației propunea, în locul culturii române, un sistem de valori plauzibil, dar străin de acea tradiție europeană pe care abia și-o construise, preconiza o falsă autarhie spirituală, o izolare de Europa.

SERII CONVERGENTE. *Revue française de sociologie*, 1981, (Tomul 22-3) grupează, sub titlul *Sociologies française au tournant du siècle. Les concurrents du groupe durkheimien*, câteva studii dintre care mi-au atras atenția, îndeosebi cele semnate de Yvon J. Thiec (*Gustave Le Bon, prophète de l'irrationalisme de masse*) și de Ian Lubek (*Histoire des psychologies sociales perdues. Le cas de Gabriel Tarde*). Autorii despre care se scria îmi erau familiari, prin intermediul textelor lovinesciene încercasem să mă apropiu de gândirea lor, Eugen Lovinescu folosind cu o



frecvență relativ mare argumente din aceste surse. În *Istoria civilizației* Gustave Le Bon e citat de 17 ori, Gabriel Tarde tot de 17 ori, contemporanul lor, Emil Durkheim, doar de 7 ori. Simplă coincidență? Gabriel Tarde și Gustave Le Bon reveneau în actualitatea cercetării sociologice franceze la aproape un secol de la apariția cărților care îi definesc, cărți cu care Eugen Lovinescu a putut lua contact în timpul studiilor sale pariziene, adică între 1903 și 1909.

Dar chiar Fălticeni fuseseră, pentru elevii gimnaziului « A. Donici », nu de orient aproape, ci de capitala culturală a Europei la începutul acestui secol. În afara cărților românești, biblioteca gimnaziului conținea zeci, poate sute de titluri de carte franceză, și nu orice fel de carte. Bogat reprezentată era Editura Felix Alcan (fostă Germer Baillière et Cie, actualmente Presse Universitaire de France, cu sediul tot pe Bd. St. Germain la numărul 108 (în al cărei catalog de la începutul secolului puteam găsi numele lui Vasile Conta, D. Drăghicescu, N. Vaschide sau, mai târziu, alături de Bergson, Herbert Spencer, Matthew Arnold, J.M. Guyau, Gabriel Tarde sau Gustave Le Bon, reeditați mereu, pe Liviu Rusu, estetician).

SINCRONISM. Cu o astfel de bibliotecă la Fălticeni, sincronismul numea nu un ideal, ci o realitate culturală.

Cărțile lui Gabriel Tarde (1843-1903) au fost publicate în Franța între 1888 și 1909 (câteva postume, editate de fiii săi). În 1910, la București, se tipărea în românește, sub titlul *Psihologia socială. Imitația din punct de vedere psihosocial și doctrina lui Tarde*, cartea lui Nicolae Vaschide, autor încă din 1904 al unui studiu despre psihologia lui Tarde.

În ziarul junimist *Epoca* apăruse traducerea articolului *Bazele sociologiei după Gabriel Tarde*, semnat de Henry de Varigny. În limba română, Tarde poate fi citit în 1924, când apare în traducerea lui M. Hodoș, broșura *Legile sociale*, în colecția Biblioteca socială, îngrijită de D. Gusti, a Editurii Cultura Națională, cu un Cuvânt introductiv semnat de Petre Andrei (p. 114). În prețioasa bibliografie *Reviste de filosofie și sociologie* (alcătuită pentru Editura enciclopedică de Grigore Traian Pop), care cuprinde, prin cele cinci publicații fișate, perioada dintre 1897 și 1944, numele lui Tarde e pomenit la indice de 5 ori, o dată în treacăt și de 4 ori prin intermediul serialului *Problemele sociologiei contemporane*, semnat de Eugeniu Sperantia

în *Revista de filosofie* (1933). Tarde pare că se retrage din actualitatea românească. În Franța, destinul psihologiei sociale / psihosociologiei, printre ctitorii căreia se aflase Gabriel Tarde, este destinul unei științe a cărei constituire se amână datorită rateurilor din funcționarea mecanismului economic-publicitar-epistemologic-succesual.

În 1927, la București, G. Călinescu scria pe marginea *Istoriei civilizației române moderne*: « Trecând peste faptul că teoria lui Tarde nu mai prezintă astăzi nici un interes, sociologia ca știință pornind de la Durkheim, după care manifestările sociale nu sunt propagări identice ale unor momente individuale, ci fenomene profund diferențiate, ne îngăduim să observăm că **imitația** e un concept valabil numai în domeniul purilor abstracțiuni, al formelor goale desprinse cu inteligență de conținutul lor. Din punct de vedere filosofic, al realităților în sine, imitația, adică tentația către identitate este o absurditate. »

Să observăm că imitația nu este o pură abstracțiune, că nici Tarde, nici Lovinescu nu vorbesc despre propagări identice, căci nu ignoră distorsiunea prin receptorul-imitator, iar tendința către identitate, prin uniformizare ca efect al *entropiei sociale*, sub influența mecanismelor, manipulării sociale / propagandistice, era / este o realitate concretă și la data când George Călinescu se afilia fără rezerve la durkheimieni, cu voluptatea de a-l putea contrazice pe proaspătul sociolog al culturii, Lovinescu. Personalitatea accentuată călinesciană preferă exercițiul colectiv al inteligenței, atunci când se hotărăște să se sacrifice pentru coerența unei demonstrații. Dar opera lui Gabriel Tarde revine în actualitatea sociologică în anii de la finele secolului al XX-lea.

E adevărat că după moartea lui Tarde (1903), tezele sale nu mai sunt reluate și Ian Lubek demonstrează cu argumente statistice scăderea interesului pentru aceste teze. « Tarde – ni se spune – este un sociolog autodidact, membru al unui grup marginal compus din personalități izolate, regrupate în jurul lui R. Worms și a revistei sale, *Revue internationale de sociologie*, creată în 1893 ». Studiul lui Ian Lubek analizează pricinile probabile ale acestui insucces. Ipotezele sale interesează însă și pentru a cerceta destinul operei lovinesciene, al ideilor sistematizate în *Istoria civilizației*, a impactului lor asupra sociologiei culturii la români. (va urma)

AI. CISTELECAN

Poemele Eclesiastului



Chiar dacă n-are de spus decât un singur lucru (de nu cumva mai ales atunci), poetul nu va isprăvi niciodată cu spusul lui. Și asta pentru că, de fapt, nu-l poate spune niciodată în chip definitiv și eliberator; nu-l epuizează, ci doar îl aproximează. Deși vorbește în limbajul cel mai definitoriu, poetul e un bîlbîit suveran care nu poate pronunța niciodată esența lucrului pe care-l are de spus. El e eroul propriei neputințe de a-și exorciza obsesia care-l definește și victima dependentă de ineputabilitatea acesteia.

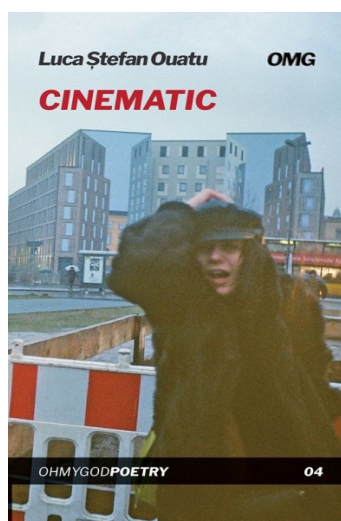
Ioan Moldovan n-a avut doar un singur lucru de spus, dar nici foarte multe și, mai ales, nu foarte diferite. Temele lui ordonatoare și imperative s-au manifestat congruent și coerent, alcătuind un fascicul de melancolie controlate de un discret, dar persistent, vector deceptiv. Deceptiv însă cu înseninare și detașare, ca și cum poetul n-ar fi vrut să le lase să alunece pe o pantă dramatică și le-ar rosti și el cu o străină gură. De câte ori atinge un fundal bacovian al deprimării, fandează cu un caragialism care deturneză drama în comedie de sine. Bacovia și Caragiale sînt reperele între care e fixat cadranul de stări, trecînd de la căderi în apostazia existențială la defulări sarcastice și reprimări/relativizări ironice. Arte melancolice, poemele lui au profesat un soi de umilitate umană, un fel de cîntare a marginalității și insignifianței, a inconsistenței și fragilității ființei. Ultimele volume - și îndeosebi cel din urmă, *Multe ar mai fi de spus* (Editura Cartea Românească, București, 2019) - sînt prinse de narcoza insignifianței și a zădărniciiei. Ioan Moldovan caută marginea diafană a insignifianței și vrea să dea consistență materială imetarialității ei. Traduce un spectacol al evanescenței progresive a ființei în tablouri domestice, de cotidianitate

imediată, fără anvergură și fără finalitate salvatoare. E grefierul acestei evanescențe, dar unul care, apăsător de zădărnicie, taie avîntul poemului, retezîndu-i orice pretenție de sens exorcizant. Tehnica abandonului în chiar mijlocul elanului compozițional e marca unui sentiment iremediabil al zădărniciiei: "Nici n-a-nceput această zi/ nici n-a trecut ziua de azi/ Ce cade-acum e/ poate fi/ zăpadă peste brazi// Tot mai pierit, mai oarecare/ mă pierd în sinea ei/ ca apa-n minele de sare// Etcetera e-hei!" (*Dragă*). O viață "doldora de insignifianțe" declină Ioan Moldovan, cu un sentiment existențial care e doar o incertitudine, *mainimic*. Nu "nimicul" cu marele lui prestigiu metafizic, ci inconsistența și insignifianța ritualice, peripețiile acestora constituie trama pe care se înșiră poemele. E un Eclesiast și Ioan Moldovan, dar unul pentru care nici măcar faptul că toate sînt doar deșertăciune și vîinare de vînt nu mai contează: "Ce mai contează? Mă-ndemni să scriu citeț./ Cui îi mai pasă de pagina mea?/ Poate mîine în zori vei vrea/ să-ți amintești de mine, să fii mai isteț./ Dar tot străin îți voi fi. Tu ești/ studentul cu studii superioare/ care mă vezi rătăcind pe coridoare/ întunecate, fără de uși și ferești./ Fără ferești - este un fel de a spune,/ un fel de licență. Corect ar fi/ fost ferestre. Așa că, pe bune,/ eu sînt un vis al tău./ Ei, și?" (*Dragă*). Insignifianța nu e o dramă, e doar un fapt. Tocmai de aceea insinuanța ei e mai atroce: pentru că nu produce alte efecte decât o pură tautologie. Chiar toate sînt, la Ioan Moldovan, "povești", vorbe de clacă; pînă și dialogul cu moartea, ecuația dezastruoasă a iluziilor, nu reprezintă altceva decât vorbe goale: "Cu dinții ăștia îndoliați/ cu gingiile astea înmuiate de folosință/ mă prezint eu în fața ta, Doamnă Atroce, și/ mormăi: nu-nu-nu// Nici vieți visate/ nici morți trăite n-am petrecut/ Numai în afară mi-am aruncat privirile/ și încă niciodată în viitorul trecut// Miracolul acesta cu ferestre mici/ e o casă albă pe mal între urzici// Marea de sînge face văturele/ ca să ridice către stele meduzele de cenușă// E o casă albă fără ferestre și fără vreo ușă/ Poți visa cît poțestești din ea n-ai cum să ieși/ și Doamna Atroce: astea-s povești./ Mă leși!?" (*Cu dinții*). E o lume fără dramă, căci toate lucrurile și gesturile au devenit irelevante de vreme ce deasupra tuturor "filfii și pocnește/ *mainimicul*". Nimic din ce s-ar petrece ori s-a petrecut n-are nici o importanță și poetul pare a se fi postat într-o nepăsare definitivă, într-un cinism de supremă insensibilitate, de unde radiografiază vidul existențial cu detașarea unui spectator. Pentru a-și autentifica această nepăsare folosește o sintaxă cît mai dezlinată, fără ceremonialitate în derularea monotoniei domestice și mereu gata să abandoneze ironic orice ar fi început. E o tehnică de irelevare a discursului care pare deprinsă de la Mircea Ivănescu, astfel încît sentimentul zădărniciiei să se vadă în chiar felul de a rosti zădărnicia. Dar tot ca la Mircea Ivănescu, și la Moldovan insignifianța e sabotată de un imaginar care

tresare adesea în flashuri expresioniste, pe care poetul se chinuie să le facă inoportune și irelevante. Ele sînt însă supapele prin care izbucnește substratul dramatic al acestei viziuni ce pare consolată cu lipsa de importanță a oricărui fapt. Într-o tonalitate tonică, mereu colorată de umorul zădărniceii, Ioan Moldovan e, de fapt, cel mai deprimat - și deprimant - poet român de azi. Ei, și cel?

Mihnea BĂLICI

Proiecții identitare



Încă de la sfârșitul deceniului 2000 (prin nume ca val chimic și Gabi Eftimie), în poezia română contemporană a început să fie cartografiată o zonă pe care critica foarte tânără a numit-o „postumanistă”. Ceea ce trebuie remarcat este că, pentru acest postumanism local, tematizarea tehnologiei și a digitalului nu e importantă decât într-un plan secundar. Ceea ce contează mai mult este noul rol pe care îl primește textul poetic. Poezia nu se mai dorește a fi un document de mărturie ale autorului sau un act cu importanță socială/existențială de mare gravitate, ca în generațiile anterioare. Textul devine în mod programatic o comoditate estetică, în stare să simuleze funcția protetică a tehnologiei și Internetului. Cu alte cuvinte, textul devine recipient și transportor pentru „instalații” *posh* și înscenări exotice (la Alex Văsieș sau, mai târziu, Ovio Olaru), pentru efecte de atmosferă (vezi Andrei Doboș) sau chiar pentru o subiectivitate alternativă, „deteritorializată” (la Andrei Dósa, Cosmina Moroșan sau Vlad Moldovan). Conceptul-cheie care se află la baza acestor programe poetice este „proiecția” – de cadre, de stări, de scenarii ș.a.m.d.

Parțial, Luca Ștefan Ouatu antrenează o fascinație similară pentru tehnologie și simbiozele dintre uman și digital în volumul său de debut, *Cinematic* (editura OMG, 2019, 66 p.). Apetența pentru proiecții și

filtre este sugerată încă din titlu. Dacă acest calc lingvistic este intenționat sau un simplu accident este prea puțin relevant. Folosirea cuvântului „cinematic” cu sensul din limba engleză face referire la o atitudine generațională. O particularitate a esteticii milenialilor constă în simularea aspectului vizual de film și de regie în câmpul biograficului și mundanului. Realitatea este modificată astfel încât să corespundă unor cadre și imagini intens circulate în *media* globală. În acest fel, lumea lui Ouatu este adesea deformată de efecte speciale. Un scenariu erotic oarecare nu se desfășoară în planul cotidian, ci într-un peisaj hiperreal, exotic, cu coloratură *vaporwave*: „sub norii mov din san francisco / ne-am sărutat prima oară” (p. 26). Personajul urmărește constant distorsionarea realității prin filtre vizuale, atât de frecvent întâlnite în mediile de socializare *on-line*, prin „nevoia / acută de cadre / cu tripul meu polaroid” (p. 63). Având în vedere că experiențele personale sunt dependente de *gadgeturi*, unele fenomene psihologice sunt exemplificate prin metafore tehnologice: „toată candoarea concentrată într-un / start-up distrus de natură / un device fără căldură / numai pentru mine” (p. 40). Mai mult, divinitatea se afișează în „spatele unui computer”, de unde „ne iubește pe toți” (p. 45). Dar postumanul se oprește aici.

Deși le importă imaginarul, volumul de față nu are o anvergură conceptuală de tipul proiectelor menționate mai sus. Ouatu își asumă uzul de trimiteri tehnologice și din WWW doar la nivelul decorului și al analogiilor. De fapt, marele pariu al lui Luca Ștefan Ouatu constă în crearea (și promovarea) unei *persona* biografice cu un mit identitar recognoscibil: „sunt tot puștan de 2000 / pe focus slab și vise mari / cu fericire în colțul gurii ca băieții după șaormă / în trip pe viață și toată viața în trip” (p. 16). Profilul personajului relevă un adolescent care își poartă imaturitatea și originile ca pe un blazon: „sunt tot copil mă întreb ce mai rămâne / când tot ce e frumos dispare” (p. 15). Tot caracteristice îi sunt și tulburările de comportament, de tipul OCD-ului: „într-un buncăr perfect izolat / nu pot să dorm / ideile repetitive îmi fac rău” (p. 10). Personajul mimează ostentativ așa-zisul „*ennui*” milenial la petreceri: „în mijlocul unui rave / la margine pădurii / 2 fete și gagiul uneia caută un telefon pe jos / eu caut satisfacție” (p. 19). În același timp, el afișează un entuziasm exagerat față de lumea înconjurătoare, prin ecouri naiv-vizionare: „suntem doar oameni și plutim / când / oceanul ăsta / încearcă să ne vorbească” (p. 13). Se poate afirma că în volum intervine un alt tip de proiecție: nu una cu valențe virtual-tehnologice, ci una identitară. Subiectul poemelor se afișează ca un exemplar excepțional, dar totodată tipic pentru contemporaneitate.

Misiunea acestui personaj este de a *umaniza* postumanul. În viziunea lui, până și între străinii de pe *social media* ajunge să se creeze o comuniune genuină: „ne-am născut în simbioză / toți doar energii /

hybridați de procesoare / sub control termoc // la pieptul fiecăruia / am adormit vulnerabili // și am înflorit” (p. 59). În realitate, digitalul nu pare să afecteze raporturile afective, fie ele cu familia, cu persoana iubită sau cu prietenii. Crizele care bruiază aceste relații apar nu din cauza unei alienări virtuale, ci dintr-un fond traumatic personal.

Cu toate acestea, faptul că autorul joacă fățiș cartea sincerității și autenticității nu scuză volumul de unele formulări nefericite, uneori chiar ilogice. Într-un poem în care sunt enumerate ginsbergian scene stridente și melodramatice („am văzut băieți pregătiți / să sară de pe poduri / prinși de trecători clădiți din empatie / agățând ce ar fi vrut să salveze în ei” – p. 41), poetul decide să încheie memorabil printr-o frază cu pretenții aforistice, dar care enunță un nonsens: „nimic nu te lovește mai tare decât un tren / care pleacă din stație” (p. 42). La fel, o imagine la sfârșitul poemului precum „stelele au făcut implozie în noi” (p. 35) nu mai poate emoționa pe nimeni. Alteori, în momentele de confesiune, Ouatu are iluzia că simpla repetiție de clișee poate avea un efect expresiv: „am ajuns să iubesc / fără să mă mai întreb de ce / am ajuns să trăiesc / fără să mă mai întreb de ce” (p. 48), „de când mi te știu / sunt toate cicatricile mele / și de când nu mă știi / sunt toate cicatricile mele” (p. 57). În poemul din final, dintre toate truismele declarațiilor de dragoste („de când mi te știu / zilele n-au fost atât de lungi / nici nopțile / așa / de scurte” – p. 65), poate fi salvată o singură imagine reușită: „au fost seri în care fugeam de lângă ai mei / și vedeam viața ca pe un ponei de oțel / în care mă dădeam beat / la ora 4 / așteptând să-i sară siguranțele” (pp. 64-65). Mai mult, există o problemă stilistică generală a volumului. Poetul face uz de frazări ermetice și neologisme (precum mulți poeți tineri), dar ceea ce intenționează să exprime sunt, de fapt, idei comune și plate: „încerc să nu mai fiu competitiv / orientat către obiecte simt / simbioză” (p. 50), „toate au trecut și nu mai simt cum se repetă / am înțeles că sunt amintiri / și în lipsa unor stimuli / sunt capabil să nu le retrăiesc” (p. 65). În aceste momente, pare că Ouatu nu și-a definit încă propria poetică.

Atuul volumului nu este vizibil în umanitatea pe care poetul o afișează demonstrativ, ci într-un detaliu prea puțin exploatat din atitudinea personajului: e vorba despre melanjul subtil dintre exhibiționism și pasivitate, luciditate și indiferență. În acest sens, volumul se deschide extrem de promițător: „pornhub plantează un copac / pentru fiecare 100 de clipuri văzute râd / și mă gândesc că șansele ca un labagiu ca mine / să salveze vreun video sunt mici / șansele ca cineva să salveze planeta - / aproape nule // acasă am învățat că nu e frumos / să vorbesc despre / intimitatea mea în pulic / în public am învățat că nimic nu / e mai frumos decât intimitatea / expusă mama va citi și se va convinge / că sunt activist pentru natură” (p. 9). Tensiunea din

substratul proiectului constă în contradicția dintre elanul naiv-romantic proiectat de poet și insatisfacția din propriul stil de viață: „ușor apatic mă arunc în pat / 3 zile visez ce și-a dorit / dintotdeauna umenirea” (p. 20). Or, există aici o nuanță sensibilă a psihologiei actorului principal, care altfel risca să devină bidimensional. Din păcate, Ștefan Luca Ouatu nu atinge decât fulgurant acest aspect. Ce lipsește acestor proiecții identitare este tocmai o direcție. Figura de poet nu face un volum de poezie.

Ioana BOȘTENARU

Elogiul nedespărțirii*



Poezia de dragoste are o tradiție aparte în literatura română. De cele mai multe ori e legată de experiența autorilor, care se subordonează volitiv propriilor sentimente, reușind să scrie poate cele mai valoroase poeme despre ritualuri erotice, împliniri sau eșecuri și pierderi. În ceea ce privește postularea celor din urmă, nu e necunoscut faptul că trecerea în neființă a apropiaților a reprezentat o sursă de inspirație pentru poeți, un exemplu sugestiv fiind volumul publicat în anii '80 de Ileana Mălăncioiu, „Sora mea de dincolo”: „Privesc cum plouă prin geamul ușor aburit/ se fac mii de cercuri în balta de pe șosea/ nu se mai oprește, geme pământul de apă/ vai, Doamne, cum o plouă pe sora mea/ din ploaia asta rece nu mai scapă./ Cum nu mai scapă? îmi spune un glas,/ sora ta a scăpat pentru totdeauna/ de vremea asta rea și schimbătoare/ nu te mai teme, nu i se-ntîmplă nimic —/ dar eu mă rog smerită să fie iarăși soare.”

Tonul grav și sinceritatea sunt pregnante în astfel de poeme. Evenimentul morții sparge echilibrul și scoate la iveală o intensitate a trăirii fără precedent, izvorâtă din incapacitatea de a explica noua realitate în termenii obișnuiți. Eșecul generează, așadar, suferința,

Constantin Abăluță subliniind felul în care poezia de acest tip „capătă adesea un autentic suflu de dincolo, incredibilul acelei dispariții marchează poemele cu gravitatea și licărul luminos al metalelor aurifere atunci când le desprinzi cu mîna ta din ganga în care au așteptat milioane de ani.”

Volumul Anei Blandiana, intitulat sugestiv „Variațiuni pe o temă dată”, se înscrie în această categorie a poemelor de dragoste generate de pierderea ființei iubite, în cazul de față, de pierderea soțului Romulus Rusan, ilustrând capacitatea poeziei de a elimina până și bariera impusă prin moarte. Autoarea asociază amplul poem de dragoste, structurat în 59 de poeme distincte, ce urmează diverse strategii de organizare, cu „cea mai metafizică” dintre cărțile sale. Într-adevăr, asistăm la un volum care depășește granițele realului, încercând să explice acel dincolo de nepătruns și să mențină comunicarea cu cel captiv acum acolo. Interesant cum fiecare aspect al cotidianului îl aduce în prezent. Hainele, oglinda, baloanele de săpun, mersul la piață și toate automatismele vieții de zi cu zi sunt generatoare de amintiri. Sfera obișnuitului îl pierde pe el și devine brusc imperfectă, e spartă, iar ea încearcă din răspuțuri să îl caute în necunoscut și să refacă echilibrul prin poezie: „Ne întâlnim ca într-un balon de săpun/ Pe care reușesc din când în când/ Să îl suflu/ Strălucitor, transparent./ Cu noi doi înăuntru/ Fericiți și frumoși./ Conștienți/ Că totul e doar pentru câteva secunde./ Dar totul este atât de miraculos./ Încât cine știe dacă acolo/ O secundă/ Nu durează milenii...”

Totul devine posibil, efemeritatea e anulată, iubirea fiind atemporală și nemăitînând cont de repere. Îndrăgostitul rămas îl caută pe celălalt în universul mundan, îi vorbește, îi dă întâlnire în vis, cântă trecerea anotimpurilor, în speranța că schimbarea e percepută și dincolo și că singurătatea în doi va fi perpetuată pentru totdeauna: „Mereu/ am visat să fiu singură/ Pentru că întotdeauna/ erau prea mulți oameni/ în jurul meu./ Doar tu erai eu./ Doar tu renunțai la plural/ La multiplul din noi./ Doar tu știai să construiești o singurătate/ în care puteam încăpea amândoi.”

Absența iubitului e generatoare de viziuni. Deși nu își poate atinge iubitul, deși nu poate identifica elemente palpabile care să ateste existența acestuia, seria de viziuni revelatorii asigură persistența lui în spațiul comun și anularea oricărui semn al bizarului asociat cu menținerea comunicării între îndrăgostiți sub această formă. Astfel, iubitul de dincolo e asociat cu ursulețul imaginar din copilărie: „Când eram mică, asemenea multor copii, aveam un prieten imaginar. Nu-l vedeam decât eu (...) Faptul că era invizibil pentru ceilalți și că, în timp ce stăteam de vorbă, ceilalți auzeau doar cuvintele mele nu-l pune sub semnul întrebării, aproape dimpotrivă. Era numai al meu (...) De ce ar fi macabru acum ceea ce atunci era un joc minunat?”

Sunt viziuni ale împlinirii în doi, dar și viziuni care, prin apelul la ludic și la un ton inocent, anihilează aerul morbid asociat acum realității fără el, căci da, viața celei rămase e de-a dreptul un roman polițist, cu și despre morți, iar o dovadă elocventă în acest sens este reprezentată de pasajele narrative și confesive totodată, care subliniază tumultul generat de plecarea lui: „În ultimul timp, viața mea seamănă cu un roman de Agatha Christie. Totul părea să se desfășoare normal, când, deodată, ai dispărut (...) Tu ai fost primul. Sau poate că romanul se desfășurase și înainte la fel, dar eu am început să-l citesc doar pornind de la tine.” Pierderea e resimțită doar odată cu dispariția LUI, căci candoarea iubirii este brusc substituită de moarte.

Indiferent de felul în care își organizează gândurile, variația stilistică fiind evidentă (pasaje narrative, sonete sau rondele), Ana Blandiana reușește să constituie o simfonie a iubirii, un amestec de tonuri grave, degajate sau senine, un volum despre frică, despre acomodarea fără celălalt. E o călătorie prin spațiile comune, o călătorie însoțită de simplitate și sinceritate, la capătul căreia revelația este nedespărțirea prin moarte, căci în „Variațiuni pe o temă dată” EȘTI nu poate fi anulat, noapte bună nu înseamnă adio: „Noapte bună, dulce Prinț. Măine dimineată va începe o eră în care numai eu voi ști că ești în continuare...”

* Ana Blandiana, *Variațiuni pe o temă dată*, Humanitas, 123 pag.



Călin CRĂCIUN

**Amintiri din copilăria lui Făniță
și alte aventuri**



Că în literatura „tânără” din zona mureșeană se întâmplă lucruri nu mai e de multă vreme o noutate. Și n-am acum nicidecum în gând a rosti vreun truism legat de activitatea, ba chiar de influența „Vetrei” în domeniul literaturii zonei și naționale, ci mă refer strict la segmentul tânăr din sfera creației literare mureșene. De un moment privilegiat al poeziei târgumureșene s-a mai vorbit în ultimul timp, de când au debutat Roxana Cotruș, Gabriela Feceoru, Crista Bilciu, Hristina Doroftei și, mai nou, Marion Bold, cărora li se adugă Flavia Adam. Și încă alte nume își așteaptă momentul de grație al intrării în poezia demnă de luat în seamă. Având în vedere că suntem, geografic măcar, în cercul cel mai restrâns, și de aceea mai privilegiat, al influenței lui Al. Cistelean, eferescența poetică apare numaidecât firească, inevitabilă, așa zice. Dacă mai punem la socoteală și activarea zonei cenacliere, putem fi mulțumiți; avem indicatorii unei dinamici literare autentice. Cât despre teatru, situația nu e nicidecum mai prejos. Cu toate acestea însă, proza a cam rămas în suferință. Tocmai de aceea, e de salutat numaidecât apariția romanului *Rugină** al lui Valentin Covaciu, care mă îndreptățește să spun că în sfera creației tinerilor, iată, își anunță revirimentul și proza. Căci nu e vorba de o apariție care să consolideze naivitatea, autosuficiența și stima de sine provinciale, ci de una care să revendice demn și întemeiat un loc în ierarhia națională a romancierilor debutanți. De altfel, debutul românesc al lui Valentin e câștigătorul Concursului de proză Casa Cărții de Știință, 2019, jurizat de Alex Goldiș și Horia Corcheș, fiind apoi nominalizat la Gala tinerilor scriitori / Cartea de poezie a anului 2019 (Muzeul Național al Literaturii Române din București și Asociația Euro CulturArt).

Valentin Covaciu se remarcă în primul rând printr-un apetit povestelnic ce duce gândul – fără să fie o enormitate – înspre voluptatea narativă a lui Creangă. Nu e aceasta singura legătură ce determină asemenea asociere. I se adaugă „amintirile din copilărie” dispersate în întreg romanul printre cotidiane când mizerabiliste, când dominate de optimismul funciar al boemului, rostite cu cea mai neaoșă oralitate, doar că, de această dată, graiul e ardelean din zona Mureșului (din Râciu mai ales), întâlnindu-se un pic cu cel moldovean, pe lângă Bicaz (la Telec). Dacă ardelenii au fost mereu acuzați de un stil „bolovănos”, Valentin Covaciu aruncă ocară în desuetudine, de nu chiar în gratuitate. E un grai al prezentului și al trecutului, în sensul împletirii tușei urbane contemporane cu cea rurală, aliaj care stârnește cititorului la tot pasul tentația gloselor ce duc spre profunzimi socio-culturale. Dacă tot suntem la capitolul afinități sau influențe, de remarcat sunt neapărat ecourile din Salinger și, cum bine spunea Alex Goldiș pe coperta a patra, din Jack Kerouac. Deasupra tuturor afinităților, fie asumate, fie intuitive (căci înspre ele bate autorul structural, nicidecum convențional), tronează stilul propriu. Valentin Covaciu vine în lumea romancierilor cu un stil marcă proprie, așa zice încă de pe acum inconfundabil și, mai ales, savuros. Pasajele cu adevărat memorabile nu sunt deloc puține, având o imensă forță de-a emoționa. Impactul emoțional e distribuit cu generozitate în tot romanul. Iată – fie și cu riscul lăbărtării cronicii – și o mostră, dintre multe altele, pe cât de intens dramatică, pe atât și de bogată în puncte de plecare hermeneutice, mai ales în direcție psihologică:

„Da era fain la moșu’ și la buna și de moșu’ îmi plăcea cel mai tare, după aia de tati, da... tati era... pe undeva... nu știu pe unde și... și mami... nu știu... aveau ei treaba lor și nici bebe-surioara mea nu mai era... nu știam de ce, cum, care-i faza, ce se-ntâmplă și eram oricum prea mic să-mi bat capu’.

Tare bine mă-nțelegeam eu cu Garincea, povesteam, ne jucam... după-masa, mă ducea buna la el, el stătea cu buni lui și nici el nu prea știa pe unde-s mami și cu tati lui, da... uai, mama-mia, avea o grămadă mare-mare de jucării, mai multe și mai faine ca la grădi, roboței, mașinuțe, avioane multe-multe și faine-faine zici că erau adevărate, numa că erau de jucărie. Era al doilea cel mai bun prieten al meu după Mirciu. Garincea voia să se facă fotbalist când o să fie mare, eu nu știam nici dacă vreau să mă fac mare... Mă, nu cred că-i așa bine să fii mare, toată ziua cu năcazuri, cu gânduri, supărat... nu știu dacă vreau, nu-i chiar așa bine... da el, nu că-i fain, că ai bani, că ai lucruri adevărate, nu de jucărie, că poți să mergi cu mașina pe stradă și să stai la volan și că el, oricum, vrea să se facă fotbalist și ca să se facă fotbalist trebe să se facă și mare, altfel nu se poate. Cu asta eram de acord, am văzut și eu la televizor, când mă uitam cu tati la meci, fotbaliștii erau oameni mari toți-toți... numa că, mă, Garincea, tu ești sigur că poți să te faci fotbalist? Da, mă, îmi cumpăr artex și mă antrenez, după aia mă duc la școala de fotbaliști, la oraș, nu aici... bine, mă... și

atunci începeam să mă uit la piciorul lui... [...] Avea o hîbă la unul dintre picioare, totul era ok până la gleznă, numai că de acolo, în loc să continue normal ca la toți copiii și la toți oamenii, piciorul lui se-ndoa ca o cîrjă, nici măcar nu călca cu talpa ca toți oamenii, ci cumva într-o parte, la el talpa venea perpendicular pe pămînt. Și-i ziceam, mă, Garincea, îi cam greu cu picioru ăsta... Da el zicea că nu-i așa mare bai, că este operație, că la oraș sunt spitale mari cu doctori care o să-i taie piciorul și o să i-l pună înapoi la loc cum trebe, drept, nu cum îi acum... și-ncepeam să povestim că ce fain o să fie după operație și cum o să fie fotbalist mare și io o să merg cu tati meu și cu tati lui la meci și o să strigăm... Goooool, Garincea! Gol-gol-gol! Și toată lumea o să sară și o să strige Garincea-Garincea!”

În destule alte fragmente din scrisorile electronice din care e constituit romanul domină, când strident, când cu mare subtilitate, umorul, ironia și autoironia. În ansamblu, autorul e trecut de faza alchimiei în dozajul gravității și comicului. Notele umoristice nu alterează nicidecum intensitatea dramaticului atunci când li se suprapun. Din această perspectivă, nimic artificios. Dimpotrivă, efectul e cel al naturalității și-al amplificării estetice a tensiunii.

Altul dintre atuurile lui *Rugină* este tocmai acumularea deja amintitelor deschideri hermeneutice în secvențele de viață povestite. E drept, nu avem o construcție romanescă în sensul clasicizat. Poveștile adresate prietenei din Londra nu vizează ceva „totalizator”, după cum avertizează foarte exact Alex Goldiș, vorbind despre „o mică parabolă a reificării în societatea contemporană, în care individul e disputat de întâmplări de suprafață, obiecte, scene și «faze»”. Poveștile se împart în trei categorii ce se întrepătrund, și anume, cele ale prezentului tânărului narator, când le scrie pe toate în e-mail, apoi copilăria la Râciu și Telec, iar a treia categorie cuprinde aventura londoneză. Toate se amestecă cu o rezeziune năucitoare, dând uneori impresia improvizației specifice exercițiilor de *creative writing*, mai ales în partea finală, când apar secvențe cu iz suprarealist. Toate supuse, din fericire, gestiunii auctoriale, astfel încât suspansul e păstrat mereu intens, unul ivit nu din dozarea *in crescendo* a tensiunii faptelor, ci inclus în însăși „substanța” felului de a povesti și în punctele de fugă ale gloselor hermeneutice.

Firese atunci să vorbim de o paletă tematică anevoie de epuizat chiar și într-o analiză cu miză ceva mai amplă decât cea a unei cronici. Romanul evidențiază degingolada anilor postdecembriști, intruziunea ei distructivă, alienantă până inclusiv la nivelul paradisului infantil. Lumea lui Nică e transformată aici în cea a lui Făniță. Realitatea din ochii copilului e într-un fel; aceeași realitate în ochii și-n sufletul adultului e altfel. Procesul reîmburghezirii societății românești se desfășoară după aceeași rețetă dezumanizantă cunoscută de la Slavici, lovind în indivizii inadptabili lumii noi ori nepregătiți pentru ea, în familie și, inevitabil, în copii, forțați acum să-și mute atenția de la (re)cunoașterea

lumii idilice, la construcția idilicului în imaginar, fugind astfel, instinctiv, de o realitate ostilă. În contextul ce a iscat mizerabilismul – din care se regăsesc și aici doze consistente – se formează cel care povestește în acest roman, omul „de tinichea” (o primă versiune a titlului a fost tocmai aceasta, *Omul de tinichea*). E vorba de un mizerabilism cât se poate de autentic, ivit direct din transcripția experienței, nu unul convențional ori manierist. Pentru „eroul”, acestui roman, *acasă*, cu tot ceea ce implică ideea (iubire de nezduncinat, părinți mereu împreună cu copiii, armonie, comuniune, empatie, echilibru, eliberarea de măști ș.a.m.d.), rămâne un ideal vag, căutat inconștient și, desigur, neatins. De aici vin, în anumită măsură, nu exclusiv, vigoarea substratului psihologic și contradicțiile reflectate în comportamentul personajului narator. Întreaga carte, care se anunță a fi prima piesă dintr-o trilogie, e o deconstrucție a lui *acasă*, în care biografia și ficțiunea se întrepătrund. Și, paradoxal, este o construcție ori măcar o căutare a lui *acasă* în ficțiune.

* Editat de Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2019, în colecția „Prozoteca”.

Cristina TIMAR

Elegie pentru Reghina



Comentatorii ultimului roman al Ioanei Nicolaie au observat, fără să insiste însă asupra ei, dimensiunea implicit ideologică a *Cărții Reghinei**. În plină ofensivă a feminismului militant, ea cotește pe lângă tentația unui roman tezig, înălțându-și discursul în zona poeticului și a simbolicului, eliberându-l de tonul vindicativ al feministelor prezentului, fără ca prin aceasta romanul să fie mai puțin feminist, în fond. Tonalitatea cărții, deși atacă tema sensibilă a victimizării femeii într-o societate

patriarhală și profund misogină, cum era cea a comunismului din deceniile 8 și 9 ale secolului trecut, nu scuză și nu acuză. Ea spune fără echivoc povestea unui Iov feminin, a teribilei Reghina, o mamă—eroină a perioadei comuniste, căsătorită, după cutumele vremii, la 16 ani, ruptă brutal din spațiul idilic și protector al unei copilării fericite, petrecută în vârf de munte și aruncată în infernul existenței conjugale, alături de un soț agresiv și infidel, panicat de capacitatea de zămislire a soției. Fără echivoc, spuneam, căci această pistă de interpretare e chiar ostentativ oferită cititorului prin moto-ul preluat din *Plângerile lui Iov* în debutul romanului și celelalte versete, din aceeași carte vetero-testamentară, plasate în fruntea majorității capitolelor, dar nu fără ocolișuri. Iar ocolișurile „blurează”, citând expresia lui Bogdan Crețu, din cronică apărută în *Observator cultural*, nr.992 / 2019, ”Între răul din bine și binele din rău”, ocultează nivelul narațiunii propriu-zice, infuzia generoasă de lirism rupând fără regrete firul succesiunii cronologice și introducând discontinuități discursive, dilatând la maximum imaginile, reducând la minimum acțiunea și pulverizând-o, astfel încât cititorului i se cere destul efort hermeneutic pentru refacerea acestui puzzle biografic. De fapt, după surpriza primelor pagini, cititorul își dă seama că a intrat în mintea Reghinei, o femeie paralizată, lovită de orbire și muțenie, care-și privește retrospectiv existența de aproape șapte decenii, căutând să dea un sens anilor de suferință maritală.

Tensiunea întregii cărți rezultă din sublimarea lirică a stărilor eroinei, din transfigurarea poetică a acestei suferințe la fel de nedrepte și greu de înțeles precum a biblicului Iov. Dar nu exclusiv suferința e transfigurată, ci și rarele clipe de beatitudine, trăite, mai ales, în anii idilici ai copilăriei, și ei umbriți de moartea accidentală a sorei mai mici, Valeria, cum e episodul simbolic și mitologic al eliberării vulturoaicei. Există, fără îndoială, un puternic filon autobiografic din care-și trage seva ultimul roman al Ioanei Nicolaie. Modelul eroinei e chiar mama prozatoarei, ea însăși mama a 12 copii. La nivel strict referențial, Văralia unde-și duce cu demnitate exilul conjugal Reghina are drept corespondent orașelul nord-transilvan natal al Ioanei Nicolaie, Sângeorz-Băi. Există chiar și un punct terminus, un moment existențial de cotitură ce declanșează, oarecum fără voia autoarei, explorarea filonului traumatic autobiografic având în centru figura împovărată a unei mame arhetipale, mărturisit, de altfel, într-un interviu (v. <https://putereaacincea.ro/ioana-nicolaie-am-stiut-ca-nu-mai-pot-lasa-nespusa-povestea-fantasta-si-incredibila-a-mamei-mele/>). E vorba de boala mamei, de atacul cerebral care o aruncă pe

patul de suferință, paralizia ei solicitând regrouparea filor risipiți prin lume în jurul suferinței, refăcând, astfel, ”trupul de 1000 de kilograme”, metafora centrală a cărții, al acestei martire a maternității.

Pentru Ioana Nicolaie, suflarea rece a proximității morții accelerează ardența scrisului iar cartea se naște ca un ultim tribut adus sacrificiului matern, o datorie filială de onoare, până la urmă. Iar această datorie, care trebuia onorată fără preget, o aduce în fața unei confruntări evitate timp de două decenii, cu propria biografie, cu propriile traume și prejudecăți și, nu în ultimul rând, cu o culpă difuză, preluată generațional. Nu întâmplător, în interviul amintit, ea vorbește despre ”nucleul incandescent care se regăsește în *Cartea Reghinei*” și de care nu s-a putut apropia la începutul carierei. A fost nevoie de 20 de ani ca ea să-și confecționeze ”un costum de protecție extraordinar de bun” care să-i permită să se apropie de acest centru al ființei sale fără a fi pârjolită de el. Prin urmare, celelalte cărți cu filon autobiografic, *Cerul din burtă* sau *Pelinul negru*, dau târcoale acestui centru incandescent, dar abia în *Cartea Reghinei* prozatoarea are curajul să plonjeze în el: ”Filonul autobiografic a fost foarte greu de decojit. A fost complicat pentru că rupe cojile unui miez traumatic, foarte greu de rostit, căci trebuie dezvelit dintr-o sumedenie de clișee, de prejudecăți și de condiționări: cât spui din ceea ce ți se întâmplă rău, cât spui din suferințele tale, cât lași să se vadă. Dacă ești femeie, nu lași să se vadă aproape nimic, trebuie să taci, să înduri, pentru că dacă află vecinii, află întreaga comunitate și intri într-un fel de dizgrație.” Ioana Nicolaie nu practică o confesiune colțuroasă, complet denudată, care să lase la vedere cicatricile, să șocheze, să scandalizeze și, dacă se poate, să agreseze vizual și auditiv. Costumul ei de protecție, perfecționat în timp, ține de crearea unui stil. Deopotrivă scut și filtru, stilul acesta construit cu migală este tocmai mixtura inedită, atent dozată, dintre prozaic și poetic, dintre real și suprarreal, contingent și fabulos, temporal și atemporal, comun și excepțional. În *Cartea Reghinei*, Ioana Nicolaie ajunge la deplina măiestrie a artei sale. În final, tocmai fiindcă e atât de subtil grefată pe autobiografic, cartea e atât de universală.

Mai rămân de clarificat două aspecte aduse în discuție de doi comentatori ai cărții. Bogdan Crețu, în cronică din *Observator cultural* se întreabă, spre final, cui îi aparține vocea narativă, căci dacă perspectiva e a Reghinei, o femeie totuși simplă, vocea nu pare să fie în permanență a ei. Din când în când intervine încă o instanță, care supraestetizează discursul, făcându-l necredibil, căci fraza îi aparține, indubitabil, autoarei. Dar n-aș zice că e un derapaj sau o infatuare stilistică, ci sunt pur și simplu două

voci, a protagonistei-mamă și a autoarei-fică, căci acordajul, în această carte, se face la două conștiințe, iar distanța dintre ele nu e atât de mare. E vorba, ca în muzică, de un diez, fiica doar continuă, ramifică și cizelează imaginarul și discursul mamei. Tot cu intenții omagiale. Chiar și când ni se descrie teroarea stârnită în sufletul Reghinei de apariția soțului furios, la fel de intensă chiar și retrospectiv, tocmai când fierbea „sâlvăița”, resimțim acest duet stilistic, care adaugă dramatism scenei, brutalitatea soțului fiind cumva stilizată ca într-o coregrafie din baletul unei opere. Rostul dublei estetizări este de a face mai suportabilă durerea fizică și, inevitabil, umilința: *Porcii au început să grohăie, câinele, Novac, s-a tras pe lanț până în cușcă. Prunele au sărit din căldare și-au sărit în toate părțile. Iar în gâtul meu s-a ivit un nod care-a crescut, de mi-a înțepenit capul. Harbuzul de sub rochie a început să se zbată. Doamne, să nu crape tocmai acum! (...) Încremenesc. Stropii de sâlvăiță sar ca năpârcile și mă mușcă zdravăn de mână. Brațul mi-a amorțit din senin, pielea îmi sfârâie. În ce cotlon să mă ascund? Cum să ajung departe de tot, poate chiar aici unde zac paralizată? Ca să nu văd cum lopata hăpăie din pământ, o halcă zdravănă din care sare gunoi și praf. (...) Apoi totul se învâртеjește, niște sâmburi mai mari ca dosul de palmă îmi lovesc fața(...).* (p. 20) Pe de altă parte, Tania Radu, în cronică din *Revista 22, Vocile Ioanei Nicolae*, din 18 iunie 2019, vede în cel de-al patrulea roman al Ioanei Nicolaie un alt roman al vocilor, un ”descântec disperat și un bocet în surdină”, care se vrea implicit un rechizitoriu al lumii în care cruzimii iraționale, gregare, i se poate riposta doar mesianic, prin întoarcerea celui alt obraz și iertarea cristică. Aceasta e valoarea fundamentală pe care o întruchipează Reghina. În final, chiar paralizată, oarbă și mută fiind, capacitatea de a ierta îi conferă o statură impresionantă și o demnitate greu de egalat. Pierderea vocii mamei dă glas vocii fiicei cu o intensitate sporită, iar romanul Ioanei Nicolaie se propune, în cele din urmă, ca un roman autobiografic cu rol terapeutic și expiator, și nu în ultimul rând ca un excepțional roman faulknerian, străbătut de o freatică elegiacă, ce devine portavocea Reghinei și, prin ea, a atâtor femei care ”au urlat încontinuu, în tăcere” (p.213) de atâta vreme.

*Ioana Nicolaie, *Cartea Reghinei*, Editura Humanitas, București, 2019, p.219.

Nina CORCINSCHI

Clătinări de lumini, amenințări ale umbrei



Ana Rapcea publică rar poezie. După *Dulceață de coarne* (Chișinău, Lumina, 2011) revine editorial abia în 2018 cu volumul *Când lumina se clatină* (Chișinău, Arc). Ambele cărți sunt o confirmare a faptului că poezia ei ține de combustia existențială, de momentele liminale care își caută expresia poetică. Ceea ce nu înseamnă că pentru Ana Rapcea poezia ar fi doar o defulare. Este vocație și destin, cu o miză a simbiozei textului cu acutizările existențiale, cu marile întâmplări ale vieții. Nu e un „capriciu”, cum scrie ea într-o *ars poetica*, este un *dat* care își configurează formele când poeta acumulează stări, emoții, gânduri, adică materie umană ce caută să se decanteze poetic.

Despre aceasta suntem anunțați în chiar primul poem care deschide cartea, *Clubul poezilor anonimi*. Clar, onest, ca pe o bancă a acuzațiilor: „Mă numesc Ana./ Am patruzeci de ani și sunt poet./ Am negat douăzeci de ani acest fapt./ Chiar din momentul când am înțeles/ Că poezia este un viciu./ Sunt aici, printre voi./ Deloc din capriciu”. Și urmează „o istorie a bolii” de poezie, cu luptele, înaintările, înfrângerile, derutele și utopiile, care dau măsura fragilității și vulnerabilității condiției de poet. După exerciții și tatonări, adevărata poezie se probează pe firele de înaltă tensiune ale stărilor-limită: „Apoi a venit dragostea,/ a durut,/ Și mi-a trebuit o poezie mai tare ca moartea,/ Mi-a trebuit să mixez venin de cobră și de albini,/ Ierburi de leac smulse noaptea pe lună,/ Zeamă de spini și unt de lumini”. Poezia, la fel ca și erosul, este experiență fundamentală, „boală nevindecabilă”, după traversarea căreia cale întoarsă nu mai există („De asta sunt aici, sunt cu voi./ Suferinzi ca și mine”). Dar „boala” e cu dublu revers, efectele ei sunt în egală măsură tristețe și bucurie, astfel că, în final, poeta detensionează această biografie dramatică a pasiunii

prin insertul ludic: „Am 40 de ani, mă numesc Ana/ Și sunt un poet ajuns la ananghie./ Știu deja că nu se vindecă./ Dar ajutați-mă măcar să mă opresc./ Altfel, voi devora întreaga rezervă mondială/ De poezie!”.

Poezia este pentru Ana Rapcea act fundamental de cunoaștere și instanță morală care operează cu arma lucioasă a lucidității. Poeții „aduc în lume luciul/ De oglindă al cuvântului, dar și luciul său de cuțit”. De aceea, atingerea poeziei lasă urme în creier și pe cord, transformă, edifică. După primul ciclu de versuri care definesc esențele tari ale poeziei și condiția specifică a poetului, cel de-al doilea ciclu, *Mama mea avea ochi albaștri*, e despre tributul pe care viața îl plătește creației. Suferința din care se hrănește poezia nu mai este o trăire metafizică, ci e viscerală și organică, în sensul concret. Moartea ființei dragi, mama, e un accident fizic, o realitate cât se poate de precisă. A îmbrăca în cuvinte durerea aceasta oarbă și necuprinsă ține de curaj artistic, dar și de talent. Doar poeții autentici reușesc să coboare în adâncimile suferinței pierderii și să concentreze în expresii memorabile tensunile maxime ale viscerelor. Tema morții e prezentă și în volumul precedent, *Dulceață de coarne*, dar acolo moartea era o realitate onirică, o vedenie albă, ninsă. Ideea de moarte pândește după perdeaua de somn. Se arată drept o doamnă distinsă, cu mâini albe și trup plâpând „înfășurat în giulgiuri de olandă”. Eliberatoare de viață, moartea era în acele poezii o reverie dureroasă, un amurg cald („a venit târziu și noaptea/ și-mi strâng moartea la piept/ ca pe-un drag înviat”). Instalarea ei în realitate însă nu mai ține de proiecție onirică, nu mai e scenariu cultural, ci e realitate fizică, e cruzimea sfâșietoare a naturalului, a elementarului, a esențelor aflate în cumpănă. De aceea, poezia morții nu mai ține de cultură, ci de natură și elementaritate, nu de joc, ci de instalarea gravă a eului în trăirea-limită. Poezia se situează sub semnul urgenței, limbajul ei e de bocet, e acut, tăios, stringent, disperat: „Stau cu tine în sala de așteptare a morții./ Ea întârzie, mamă, și eu mă înfurii și-mi blestem/ Viața asta, pe care tu mi-ai dat-o./ Stau și-ți aștept moartea./ Așa cum aștept uneori dimineața./ Așa cum tu, agonizând,/ Aștepti dimineața./ Ca pe o rimă la îndemână/ Pentru cuvântul «viață»”. Poemele suferinței au o acuitate de nerv dezgolit, sunt scrise în același regim al sensibilității hipertrofiată de pulsul precipitat al trăirii, ca poemul *acolo, sus*, de Mariana Codruț, sau *Masa tăcerii*, de Andrei Țurcanu. Zvârcolirea neîmpăcării, deruta, durerea acută a pierderii, concentrate în vers, fac din recviemul destinat mamei *de dincolo* compartimentul cel mai valoros al cărții. Trăirea intimă și dramatică a *limitei* nu mai ține de rațiune, ci de visceralitate. A găsi expresii care să „conceptualizeze” tot ce e neînțeles, adânc și mistic, cum e moartea, e marele pariu al acestei poezii.

Versurile scapără de asocieri percutante, expresii de maximă intensitate emoțională și vigoare poetică. „Un fluture alb nu poate să iasă/ un fluture negru ezită să intre” sunt metaforele morții care esențializează într-o singură imagine realitatea terifiantă a mării treceri. Puntea dintre lumi o semnalează imaginea liftului: „Te speria liftul, / Când se închideau ușile, cu clămpănitul/ Acela lugubru, pornindu-se./ Îți făceai, toate opt etaje, urcând./ Semnul crucii./ Ca un copil, te temei/ Să nu se închidă pe veci.../ Oare, acum, în liftul acela/ Care până la tălpile lui Dumnezeu urcă,/ Până pe acoperișul Zidirii./ Ce faci?.../ Urci și urci, iar sufletul meu aleargă/ După al tău, pe scări nesfârșite,/ Fără balustrade./ Și n-am ajuns, Mamă,/ Și n-am ajuns nici măcar/ La primul palier.../ Liftul se zdruncină groaznic./ Eu plâng în hohote./ Speriată de moarte,/ Iar scările se năruie/ Către cer...” (*Liftul*). Aici poezia Anei Rapcea capătă o autenticitate și o profunzime ontologică, dramatismul ei senzorial suscită o lectură vie, cu empatia pe care puțini poeți o mai pot trezi.

Urișul din pădurea de pixeli și celelalte cicluri care urmează aduc o poezie mai aerisită de dramatism, cu accente potolite, atenuate. Meditațiile, reflecțiile țin de o distanță și de un post-factum al simțirii. Existențialul succede sau e atenuat de cultural. E o revnire la *unelte*, la tonul melancolic-ironic din prima carte, la insertirile mitologice, la relativismul perspectivei. Obosită, poeta „își trage sufletul”, face bilanțuri: „Ai ridicat mulți pereți la viața ta./ Ca să ai de ce da cu capul./ Ca să ai cu cine lupta./ Cu cine vorbi./ De ce să te sprijini și ce să dă râmi/ La ore apocaliptice./ Se împacă bine pereții cu hergheliile tale/ De cai verzi./ Pusă la zid, faci planuri de evadare/ Știind bine că nu vei mai reuși./ Într-un târziu, capitulezi./ Te lipești de perete/ Și-i simți cu toate oasele răceala —/ Se cheamă că-ți tragi sufletul” (*Pereții*).

Visceralitatea e anulată, „Și nici chiar cuvântul sânge/ Nu mai are alt sinonim decât Cuvântul mișcare”. Poeta își dorește consolarea și împăcarea necondiționată: „În vârful degetelor tale subțiri/ Și atâția neuroni uciși de tristețe./ Ajungă-ți frumusețea/ Acestei dimineți/ Și uită de restul!”.

Îmbinând accentele sacadate cu tonul confesiv, versul clasic cu cel liber, poeta face o carte a contrastelor, dar și a armoniilor. Nu toate se întrețes fără fisură, poemele sunt inegale ca factură și ca tensiune poetică. Împreună însă configurează imaginea unei poete adevărate, de o surprinzătoare acuitate a percepției și viziunii, de o autentică vibrație artistică. Fără îndoială, Ana Rapcea este una dintre cele mai importante voci ale poeziei de după '90 încoace, poezia ei e încă de descoperit.

Sonia ELVIREANU

Menuetul menestrelului morbid

Preliminariile cărții lui Ara Alexandru Șişmanian, *Menuetul menestrelului morbid* (Repro Rapid, 2019) aruncă o lumină asupra volumului recent apărut în Franța, în limba română, în care autorul își scrie toate poemele. În ciuda celor 36 de ani petrecuți în limba și cultura franceză, inspirația poetică curge firesc în limba de origine, nu în cea adoptivă, așa cum s-a întâmplat cu Mircea Eliade, a cărui literatură e scrisă în română, limba în care cei doi locuiesc profund.

Volumul este expresia căutării de sine, o dezvelire a meandrelor vocii poetice între multiple preocupări (critică, filozofie, religie) în căutarea vocației. Deturnat de circumstanțe istorice de la poezie, Ara Alexandru Șişmanian nu o abandonează, filozofia îl face să înțeleagă apropierea ei de metafizică, îl determină să reflecteze, să facă o alegere târzie, să-și urmeze predestinarea.

O privire retrospectivă asupra începuturilor sale poetice, îi readuce în memorie o experiență trăită: poemul *Orfeu sau în sinele*, dictat “într-o stare de semi-transă”, notat fidel de soția sa, mărturie a dicteului inconștientului, generator de reflecții asupra poeziei, percepută ca “anamneză” și “autorecuperare psihologică”, de natură bergsoniană.

În câteva pagini introductive, care îmbină confesiunea cu eseul, autorul dezvăluie caracterul eteroclit al cărții, “un fel de cronografie intimă”, mărturisind că miza ei nu este “un proiect euristic și estetic”, ci “expresia unei mirări”, rodul unei vocații, adăugăm noi, care se manifestă într-un straniu traiect existențial. Volumul reunește, spune poetul, grupajul “orfic” și grupajul “optzecist”, scris sub influența Cenaclului de luni.

Menestrelul din titlu e însuși poetul, care își orchestrează versurile într-un veritabil menuet, într-o neobosită căutare de sine. “Cărarea pierdută” pe care o caută poetul, asemenea lui Alain Fournier, e poezia, un vis îndepărtat din tinerețe, întrerupt brutal de ideologia de stânga, omniprezentă și omniscientă în România postbelică.

Cartea se deschide cu un straniu poem în proză, *Iubire*, o îmbinare între narativ/ liric, litanie și blestem totodată, în care vocea interioară vorbește metaforic despre calea predestinată (“*Făptuiește ce ți-e dat*”), obstacole existențiale, milă, iertare, curățenia inimii, înțelepciunea gândului, mierea cuvântului, despre iubirea aproapelui. Textul pare inspirat de învățăturile biblice, are inițial seninătate, pare o poveste. Narativul e substituit cu liricul, care curge precum

lava vulcanică într-un discurs insolit despre *iubire*, paradis/ infern, înălțare/ cădere, binecuvântare/ blestem, apocalipsă. Clocotul disperării explodează în imaginile cutremurătoare ale fiarei distrugătoare, leviatanul biblic, întrupat în cuvântul poetic.

O viziune similară regăsim în *Nuntă*, o pervertire a simbolismului nunții, într-un dezmăț de cuvinte deșănțate, un limbaj licențios, cu imagini denaturate, grotești, de vulgară orgie erotică, frizând pornograficul.

Exhibarea eului în degradingolada cuvintelor, o revărsare de venin și disperare, ia forma satirei în *Cezarului*, de o extremă virulență și inovație lingvistică, ținta fiind “cezarul”, alias Nicolae Ceușescu, și consoarta sa. Scris probabil în tinerețe, nepublicat până acum, textul l-ar fi costat viața pe autor înainte de 1989. Epitetele caustice se succed într-un iureș nebun, se aglutinează în cuvinte extrem de lungi, inovații lingvistice denigratoare, într-un limbaj licențios inimaginabil, încărcat de mânie furibundă.

Sub haina psalmului ori odei, prin inversarea polilor, *à rebours* cu natura acestora, Ara Șişmanian satirizează, nu elogiază, într-un limbaj liber de constrângeri formale, sfidând canoane, cu imaginarul poetic amprentat de filozofie, într-un joc lingvistic insolit, demolator ca un uragan. Astfel e ciclul de *Psalmi*, satire ale cotidianului postbelic sub „*terorea revoluției albastre*”, “*demonologiei*” stângii, civilizației industriale, sufocată de producție, betoane, furnale, lozinci, cu spaima de „*aristocrația*” spiritului, prohibită.

Există și *Psalmi* care interoghează iubirea divină, relația poet-divinitate prin intermediul metaforei copilului, în psihanaliză imaginea lui Isus, sub forma unui basm inedit, versificat, *Povestea Risului (Psalm-basm)*. Stările copilului – plânsul, râsul, uimirea – sunt ipostaze ale lirismului: elegiacul, satiricul, reflexivul.

În melodrama cotidiană, sub automatismul gesturilor, conștiința poetului e dublu agresată: de fantomele războiului, deportărilor, execuțiilor; de vidul mascat de sloganul de “înălțare” a omului nou prin muncă. Imagini suprarealiste și expresioniste se succed în versuri înveninate care explodează într-un „*Nu*” auctorial, urlat cu disperare împotriva „agoniei”, “amurgului bestial”, similar cu *Țipătul* din pictura lui Edvard Munch.

Paranoia fricii, a morții, angoasa, inoculate de “*demonii stângii*” în mentalul și psihologia mulțimii e sugerată vizionar în *Odă demonilor stângaci*. Metafora „*corbului negru electrocutat*” are sensuri multiple: „*clișeul vidului ciudat*”, „*masca de carnaval a unui Ianus firav*”, poetul ca efigie a spiritului, sufletul (principiul vieții), absolutul, desemnate prin concepte de filozofie indiană: *ātman*, *brāhman*, reunite în *ātman=brāhman*. Am putea spune că acest corb

carbonizat e spiritualitatea, transcendentul, metafizica pe care o anulează pragmatismul marxist denaturat.

Unele poeme, cu trimiteri intertextuale mitologice, religioase, respiră nostalgia poeziei, „această limbă albastră cu care ne gustăm dispariția”, a frumuseții și elanul tinereții (*Quid, Endymion, Gamă minoră, Balans*), contrastând cu „urletul mării”.

Versurile iau forme diverse: curg asemenea unui suflu vulcanic în ample poeme-cascadă în proză (*Iubire*) ori în versuri (*Cezarului, Psalmi, Oda demonilor stângaci, Nuntă*); în poeme scurte, alcătuite din câteva catrene (*Aleatorie, Endymion*) ori insolite, prin înlănțuire de sintagme, provenite din fraze contrase în construcții nominale, adjectivale, adverbiale ca în *Neștiutele*, un fel de esențializare semantică prin abstractizarea reprezentării, ca în pictura cubistă (*Deng Dang, Indiferență, Variante, Derută cu iz galben, Fragilul* etc.). Iată o mostră din *Deng Dang*, o posibilă figurare a poetului: „*el e neștiut de umbră * nicăieri – nicigând – deliruri contrastive * Till cu tichia de cioburi în mână – el, arlechinul de cioburi * în mîna de cioburi * [...] aceste desgânduri * dincolo de cum – totuși prin * disjunctii continue cu note trase în tîmplă * primordial atît – fugind printre neverosimile lecturi nevermoreice * marmorean nevermoreene **”

Poetul interoghează ontologicul, bântuit de monștrii rațiunii, elanul juvenil al cunoașterii, scrisul, divinul, destinul. Pune într-o stranie ecuație poetică căutările, interogațiile, revelațiile, frustrările, deziluziile, într-o tentativă de înțelegere a interiorității macerate de limite, bariere, deviații, ostracizări, exil, anxietate, îndoieli. Creează o lirică din multiple negații, inclusiv ale eului care crește din distorsiuni, ciocniri, elanuri, exasperări, disperări, intertextualitate biblică, mitică, literară, filozofică, surprins în imagini frapante, suprarealiste ori expresioniste, uneori în simple

metafore: „*Sînt închis într-un cilindru de frig/ clădit din cuvintele mele/ Eu sunt zidarul/ eu sunt altarul/ jar, jar înăbușit/ jar otrăvit/ jar veninos și-nghețat/ mi-am mînjit săgețile mele cu tine/ cu tine leprosule și fără odihnă drumețule/ cîrciumar al inimilor mele pustii*” (*Nedumerire III*).

Poetul e „*păianjen orfeu*”, „*șacalul mistic*”, „*Iason și Ionas*”, „*Euphorion*”, „*o cale vidă de neîntîlniri cu Sfinxul*”, un ghem de migrene, frustrări, nervi scurtcircuitați, căruia i se refuză cuvintele, silabele fluieră disperat și demential în mintea poetului, bântuit de tenebre, morbiditate, singurătate, deznădejde, revoltă, greață existențială, prin care trece ca un laser melancolia luminii poetice. Pe scara parcursului existențial, treptele urcă ori coboară în vid, la capătul lor e neantul și neagra disperare.

În ciclul orfic de la finele cărții se distinge tulburătorul poem *Orfeu sau în-sinele*. E tânguirea lui Orfeu-poetul, care pierde prin exil un spațiu geo-afectiv, țara-Euridice, cântul lui melancolic.

Ara Șişmanian tinde spre o poezie ermetică, cu sensuri încifrate, spre concentrarea imaginilor suprarealiste ori onirice într-o formă insolită, de șir ori fir cu noduri, de gânduri și stări confuze, dând impresia de poem în proză. Însă poemele din *Menuetul menestrelului morbid* nu sunt omogene formal, insolitarea versului alternează cu forme clasice (oda, satiră, balada, psalm) în care e turnată interioritatea morbidă, uneori în versuri rimate cu melodia lor uitată. Diversitatea de forme, motive poetice, intertextualitatea, criptarea semnificațiilor trădează vârste și surse poetice diferite, meandrele traiectului ontic.

* Ara Alexandru Șişmanian, *Menuetul menestrelului morbid*, Repro Rapid, 2019



Orfanul Zhao, în regia lui Alexandru Dabija

Andreea POP

Un *misfit* sentimental

Anastasia Gavrilovici

Industria liniștirii adulților



Industria liniștirii adulților, volumul cu care Anastasia Gavrilovici debutează recent la Casa de Editură Max Blecher, e orice în afară de unul al jumătăților de măsură. Are, adică, tot ce îi trebuie pentru a da un inventar poematic cu o combustie dusă până la capăt; obsesiile lui, ușor de identificat și bine conturate, în general reduse la câteva teme mari pe care poeta și le explorează cu o atenție scrupuloasă – indiferent dacă e vorba de distanțele din cuplu, afective sau fizice, de sondarea propriilor teritorii personale, ori a sensibilității contemporane ultragiante –, se consumă într-un ritm pe cât de febril, pe atât de lucid, ca-n poemele lui Roberto Bolaño.

Că textele Anastasiei Gavrilovici sunt, mai mult decât orice, o arheologie a trăirii, e, deci, o certitudine a acestui debut și poate cea mai exactă definiție a sa. „Înregistrate” la cote înalte, „vestigiiile” pe care le descrie, însă, indiferent că și le sustrage dintr-un fond intim, sau le sesizează în fragmentarul vizual al lumii pe care îl recompune în câteva episoade cinematice, sunt departe de modelele poetice mai recente, vehiculate în rândul ultimelor debuturi; Anastasia Gavrilovici scrie niște versuri aproape *old-school* prin consistența stărilor și a imaginilor pe care poemele ei le captează, preferând notațiilor eliptice, *cool* & epurate de niște confesiuni prea evidente un mod aproape maximalist de aproximare a spațiilor afective pe care le invocă. La granița dintre o teritorializare a neliniștii difuze și plenitudinea simțirii,

cartografia esențială a *Industriei liniștirii adulților* e una profund personală, cu un numitor recognoscibil și asumat peste tot. Anastasiei Gavrilovici îi reușește un adevărat inventar al precarităților și al fascinației discrete pentru complexitatea lumii (prelucrată, însă, ca rechizitoriu și nu ca adulație, e prea lucidă ca să îi iasă altfel), indiferent de perspectiva din care o privește – ca femeie, iubită, (viitoare) mamă, credibilă în toate. Nimic din umorile sentimentalismului, aici, însă, pentru că și în cele mai confesive pasaje se păstrează între limitele unui regim cerebral, pe fondul căruia orice linie dramatică e trasată cu o febrilitate a observației temperate, ce rareori se pretează unor inflexiuni ceva mai aprinse. Istoria mică, așa cum se citește la firul ierbii, e pentru Anastasia Gavrilovici mai mult o pistă de lansare a unor anxietăți sobre și disperări mute, una care mai mult implozează decât să producă efecte general vizibile. Tensiunea poemelor sale se citește în câteva locuri în imagini și stări pe care le suprapune geometric, așa cum se întâmplă în *Berlin*, un poem încărcat de proiecții vizuale, care în pulverizarea lor surprinde niște mișcări tectonice decisive, chiar dacă încă volatile: „Pe malul lacului, la apus, cele două/ pahare și cele două țigări aprinse, iar în scrumieră grămăjoara de scrum,/ sâmburii de măsline, fâșiile de grăsime de pe prosciutto/ și micile ghemotoace/ de păr roșcat, resturi organice și/ anorganice, ultima seară acolo, demnă de un tablou mediocru de Van Gogh./ În depărtare se auzea trenul de noapte, vara noastră se pregătea/ să explodeze,/ gheizerul ăsta defect, care avea să ne împoaște cu mâl împuțit și vietăți/ mutante când ne era lumea mai dragă și toate în jurul nostru/ creșteau și scădeau în ritmul cursului valutar, mai puțin// dragostea, doar ea proliferă ca o tumoare harnică, hotărâtă să-și/ facă treaba repede și bine, și planurile de viitor dispăreau unul câte unul,/ așa cum dispar avioanele de hârtie într-un ventilator performant,/ luând cu ele pe rând vinul californian, geografiile, iepurii mici și diformi,/ stabilopozii, S-Bahn-ul, Berlin Berlin.” Fondul conflictual al poemelor urmează peste tot, în astfel de texte personale cu trimitere biografică, niște structuri ale crizei ce cresc simfonic și lasă la vedere desenul delicat al fricii și neputinței.

It's what she does best, „Micile și marile bucurii/ nuanțele emoționale” au de fiecare dată la Anastasia Gavrilovici ceva din consistența unor tușe fine; difuze, liniile identitare ale poemelor își demontează mecanismele de funcționare cu o alertețe senzorială gata mereu să capteze subtilități; decisiv e, de fiecare dată, unghiul, dimensiunea fotografică

a lucrurilor, pe care volumul le recuperează cu un soi de hedonism vizual. La fel cum, și-ntr-un plan ceva mai larg, acuitatea de acest gen a textelor sale structurează câteva „studii” contemporane extrem de percutante prin sfera lor de atenție; perspicacitatea vizuală de care vorbeam mai sus și care cred că e arma cea mai puternică a poemelor acestui debut, se traduce într-o serie de secvențe în care schițele intime amintite anterior fac tranziția spre o plajă ceva mai largă, aceea a alienării civilizației și a decadenței lucrurilor pe care volumul le colectează cu multă maturitate și cu o intuiție militantă. Cu multă revoltă – fără ieșiri vulcanice, însă – și o compasiune vag lăsată la vedere, dar mereu reperabilă în subsolul textelor, poeme ca *Ce știi tu despre foame, domnule Patrimoniul*, sau *Natural Born Digital*s sunt o osmoză coerentă a semnificațiilor negative postumane pe care le captează versurile, o *elegie pentru uman* derulată în surdina care face din Anastasia Gavrilovici o poetă cu conștiința fragilității umane & a pericolului latent al robotizării sociale tot mai accentuate. Miza morală e evidentă aici; fără să enunțe pe un ton declamativ, însă, toată configurația prost înțeleasă a lumii, textele din *Industria liniștirii adulților* o semnalează în punctele ei cele mai nevrotice. N-are loc aici ricoșeul provocator; furia poetei se citește mai degrabă printr-un calm discursiv, de dezamorsare, care scoate în fața careului, totuși, tentativele distructive ale vremii: conveniențe de orice fel, inechități sociale și clișee ale gândirii contemporane, Anastasia Gavrilovici le trece în revistă pe toate cu înțelepciunea & detașarea unui septuagenar.

Ceea ce întărește și mai mult impresia că poezia ei are un aer de misionariat. Demitizează, oricum, orice nostalgie futuristă și condamnă

globalizarea și tehnologizarea din jur cu o vocație aproape apocaliptică și fără ambiția adevărului absolut, de pe margine, dintr-o poziție de *misfit* sentimental. Rămâne, peste toate, un scepticism funciar, „trădat” pe alocuri de câteva pusee salvatoare – „și poate că frumusețea va salva lumea/ și frumusețea te ține departe de zonele turistice/ și tot în frumusețe îmi va cădea capul când se va lăsa/ noaptea cu ghilotina coșmarului cu draperiile trase până la sufocare/ peste tot ce nu înțelegem și nici n-o vom face vreodată”, și tot în frumusețe îmi va cădea capul” –, dar care rotunjește un debut ce vibrează stimulat de deviații și tipare disfuncționale.

Altfel, ar merita spus că nu de puține ori stenogramele crizei pe care le descrie rămân suspendate în aer la finalul poemelor în „poze” cinematice („Uite, praful ăsta argintiu care ți se împrăștie în jurul gurii/ din șervețelul mototolit cu care te ștergi e/ corpul unui superb fluture de noapte.” vs. „când stau pe spate prin cap îmi trec imagini cu tine –/ telegondole/ în care e cald & frumusețea derutantă a unui gest salvează// telegondole ca niște păianjeni tineri împinși spre/ flacăra aragazului” etc.), că Anastasia Gavrilovici își gestionează peste tot materialul poetic cu o politică minimalistă a tehnicilor, dar rafinată mereu la maximum, și că toate fricile, depresiile, tandrețurile și alienările sentimentale de aici, extrem de empatică cu cititorul contemporan, au de-acum un drum propriu.

Un debut care, de altfel, nici n-are nevoie de prea multe pledoarii, se recomandă în sine ca o „mostră” de primă mână a ceea ce poate fi o poezie autentică.

* Anastasia Gavrilovici, *Industria liniștirii adulților*, Casa de Editură Max Blecher, Bistrița, 2019



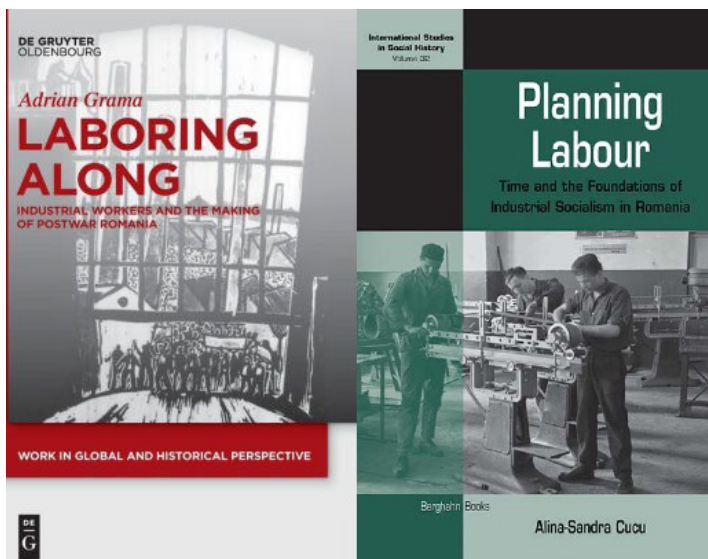
Alex CISTELECAN

Futur antérieur et passé à venir

Nu cu foarte mult timp în urmă cercetători avizați deplâneau situația sociologiei muncii din România¹: aceasta părea să lipsească cu desăvârșire, și asta tocmai în condițiile în care, în realitatea socială, departe așadar de (ne)atenția cercetătorilor, transformările din domeniul relațiilor de producție și a forțelor de producție au agitat ultimele decade de la noi și au trasat practic direcțiile majore ale reconfigurării structurii social-politice din postcomunismul românesc.

În timpul care a trecut de atunci, situația pare să se fi schimbat considerabil – și măcar în ce privește sociologia muncii de demult (i.e. zorii comunismului). În ultimii cinci ani, o serie de lucrări remarcabile, produse de tineri sociologi și antropologi autohtoni – chiar dacă majoritatea în limbă engleză – au venit să umple acest gol. Astfel că, după niște prime investigații consistente semnate de Mara Mărginean, cu *Ferestre spre furnalul roșu. Urbanism și cotidian în Hunedoara și Călan 1945-1968* (Polirom, 2015) și Ștefan Guga (cu megateza sa de doctorat, încă nepublicată, despre relațiile de muncă de la uzinele Dacia din Mioveni), anul trecut a mai adus două lucrări solide, de maximă referință, cum se spune, despre un același subiect – reconfigurarea relațiilor industriale din România în primul deceniu de după război: Adrian Grama, *Laboring Along. Industrial Workers and the Making of Postwar Romania* (De Gruyter, Berlin/Boston, 2019) și Alina-Sandra Cucu, *Planning Labor. Time and the Foundations of Industrial Socialism in Romania* (Berghahn, New York-Oxford, 2019).

Nu e deloc întâmplător că atâtea lucrări de sociologia muncii (trei din cele patru de mai sus) se bulucesc pe un același subiect, sau, mai exact, pe un același fenomen într-o aceeași perioadă istorică, i.e. relațiile industriale (ca dinamică a raporturilor și forțelor de producție) din prima decadă comunistă de la noi. Subiectul însuși, prin chiar însemnătatea sau semnificația sa, este o combinație perfectă de



empiric și structural, detaliu și plan de ansamblu: el nu este doar o felie particulară, concretă din realitatea socială a comunismului românesc, ci dimpotrivă promite – și are toate șansele – să ofere cifrul de înțelegere istorico-politică a acestui întreg sistem social. Pe scurt, în peripețiile politicilor și relațiilor industriale din zorii comunismului românesc putem citi, paradoxal, tranșarea istorică a unui destin parcă predestinat al comunismului sovietic, jocul dramei sale de neconcordanță cu istoria și propriile sale condiții de posibilitate.

Ceva mai limpede acum: ca toate regimurile sovietice din secolul trecut, comunismul românesc a fost, după cum se știe, un regim care, din punct de vedere marxist și, deci, al propriei sale legitimări și justificări ideologice, și-a anticipat condițiile de posibilitate: el nu a apărut în societăți puternic industrializate, ca o depășire aproape firească a unui capitalism pe deplin matur și deja în tendință de auto-depășire; dimpotrivă, el a apărut în societăți preindustrializate, cu niște forțe de producție (un proletariat) care, departe de a fi ajuns la maxima sa vigoare și a amenința să rupă chingile proverbiale ale relațiilor existente de producție, abia de se mizea prin interstițiile acestora. Această răsturnare a opticii sau ordinii marxiste clasice – întâi dezvoltarea (până la limitele obiective) a modului capitalist de producție și, implicit, a forțelor de producție, abia apoi depășirea firească întru socialism – pe care regimurile sovietice au trebuit să o realizeze pentru a se putea institui a impus, din nou după cum se știe, un întreg lanț de răsturnări strategice ale teoriei clasice a marxismului: practic, în toate aceste societăți, partidul politic – chiar și atunci când devine stat, ba tocmai atunci în modul cel mai dramatic – nu este expresia și

avangarda unei imense baze economico-sociale care e deja, în sine și pentru sine, cvasi-socialistă și doar așteaptă de sus puțină mobilizare și direcție politică; dimpotrivă, și aici, ceea ce ar fi trebuit să fie efectul bazei sociale – partidul – trebuie să-și asume rolul de cauză originară a propriei sale geneze: partidul – și chiar aceasta e misiunea sau șansa transformării sale în stat – trebuie să-și producă retroactiv condițiile sale sociale și economice de posibilitate. Ceea ce nu-i tocmai simplu. El trebuie, pe de o parte, să ducă mai departe munca de industrializare, abia începută și lăsată la nici jumătatea drumului de capitalismul interbelic, să dezvolte așadar la maxim relațiile industriale de producție, pentru a putea fi cu adevărat altceva decât obișnuita socializare a mizeriei în care sfârșeau de obicei socialismele utopice; pe de altă parte și în același timp în care duce relațiile de producție la maxima lor intensificare „capitalistă” – în sensul de maximă extragere de plusvaloare, și deci de supraexploatare, necesară reinvestirii masive în industrializare și dezvoltarea continuă a mijloacelor de producție –, el trebuie să creeze, cât mai rapid și în bună parte de la zero, acele forțe de producție proletare care, practic și teoretic deopotrivă, ar fi trebuit să-l susțină și pună la putere de la bun început: o clasă muncitoare care să tindă să devină întreaga societate și care se auto-înțelege pe sine deja qua clasă universală, socialistă și loială regimului care nu doar că o reprezintă, ci practic o descătușează conjurând-o la ființare – chiar dacă aceasta din urmă nu are decât gustul amar al supraexploatării.

Și poate că această încercare – nu neapărat unică în istorie – a unui regim politic de a-și realiza retroactiv propriile sale condiții de posibilitate nici nu ar fi chiar atât de fatal destinată eșecului dacă principalele două strategii prin care regimul ar putea (teoretic măcar) reuși așa ceva nu s-ar bate chiar cap în cap de la bun început: căci, concret, această încercare de a dezvolta la maxim totodată relațiile de producție (și productivitatea muncii) și forțele de producție presupune a crea un proletariat tot mai numeros, tendențial majoritar, care mai e și fidel, dedicat și atașat partidului său conducător, concomitent cu o maximă exploatare a muncii, necesară maximizării plusvalorii, necesară dezvoltării accelerate a mijloacelor de producție, conform binecunoscutelor chingi ale mult hulitei „acumulări primitive socialiste”. Această provocare istorică, curat insolubilă, de veritabilă cvadratură a cercului – cum să consolidezi la putere un partid și un stat al proletarilor în care proletariatul este structuralmente clasa cea mai exploatată, partea care trebuie nu doar să țină în spate întregul social, dar să-l mai și salte din

mers peste retardul istoric ce compromite în fond de la bun potențialul, maturitatea și forța proletariatului respectiv –, acest detaliu de sociologia muncii surprinde așadar perfect drama și dialectica specifică, de anticipare și întârziere istorică², a comunismului românesc și a celui sovietic în general³. În termenii cei mai plastici, pare tabloul supraréalist al unui vizitiu ce nu doar că ar pretinde că-și creează din mers căruța și caii necesari deplasării, dar s-ar mai și amăgi că bieții cai ar deveni în sfârșit cu adevărat înaripați abia odată ce se vor dedica și identifica întrutotul căruței, transformată în vapor, și vizitiului, transformat în comitet central, ce-i strivesc din spate.

Că lucrurile nu au mers chiar atât de *smooth* cum ne-am fi așteptat, că atelajul nu s-a resemnat imediat să devină scara docilă și solidă care să salte regimul și societatea prin etapele dezvoltării istorice direct întru socialismul abundenței, că însăși căruța și hamurile industrializării forțate au amenințat să deturneze întregul harnășament în șanțul falimentului economic sau al dezechilibrelor sociale – toate aceste peripecii, inevitabile într-o asemenea strădanie curat dialectică de reconfigurare socială majoră în care viitorul și trecutul, efectele și condițiile lor de posibilitate par să-și schimbe locul, sunt atent și detaliat surprinse și analizate în lucrările recente ale lui Adrian Grama și Alina-Sandra Cucu. (*va urma*)

¹ Mihai Varga, „An Anatomy of «Collective AntiCollectivism»: Labor Sociology in Ukraine and Romania”, *Global Labour Journal*, vol. 2, nr. 1, 2011.

² Pentru o analiză subtilă și în profunzime a acestei dialectici de anticipare și întârziere definitorie pentru comunismul sovietic vezi primul volum din trilogia stalinismului a lui Pavel Câmpeanu, *The Origins of Stalinism*, M.E.Sharpe, 1986, și în special conceptul de „necesitate antinomică”.

³ Din această perspectivă, a acestor provocări destinate de sociologia muncii cu care se confruntă regimul comunist proaspăt instalat, cazul românesc postbelic nu doar că repetă îndeaproape experimentul sovietic de după Revoluția din Octombrie, dar e chiar o variantă mai curată, de laborator a acestuia: nefiind, precum experimentul sovietic original, perturbat de un război civil și de intervenția țărilor occidentale, ci, din contră, având o susținere solidă dar totuși (sau tocmai pentru că) externă societății în care e aplicat (atât de solidă încât să se poată lipsi, măcar pentru primele momente, de necesara susținere populară din interior), ceea ce a permis așadar încercării de reconfigurare a relațiilor industriale din primul deceniu postbelic de la noi un aspect chiar de experiment *in vitro* – interferențe externe minime, forță (politică) aproape pură, rezistență socială minimă, model prestabilit. Că nu a fost, în fond, deloc așa, că a presupus și produs așadar forme de rezistență sociale, impasuri și schimbări de strategie politică etc., e chiar ceea ce demonstrează și documentează pe larg cele două cărți discutate aici.

Argument

Revista „Vatra” își propune, prin acest dosar tematic, să surprindă, prin intermediul textelor colaboratorilor săi din acest număr, reputați specialiști în domeniul teatrului, dinamica fenomenului teatral românesc contemporan, realizările, dificultățile și carențele acestuia. Ce s-a întâmplat, în ultimii treizeci de ani, cu adevărat semnificativ în teatrul românesc? Este acesta, cum s-a mai scris, captiv al unei gândiri nereformate, al stagnării, al crizei, al mentalităților blazate? Funcționează teatrul românesc în virtutea cercului vicios al anacronismelor de tot felul (scene demodate, lipsă de interes pentru finanțarea spectacolelor de calitate, descurajarea gândirii inovatoare sau a managementului teatral performant etc.)? S-a vorbit mult despre necesitatea unei mai bune comunicări, a unei promovări mai eficiente a evenimentelor teatrale, dar și de imperativul creării unei arhive a teatrului românesc contemporan, prin înregistrarea spectacolelor, prin arhivarea afișelor și a dosarelor de presă, relevându-se astfel nevoia unui apel mai pregnant la memorie, pentru configurarea unei perspective istorice, necesare și relevante.

Dosarul revistei „Vatra” despre teatrul românesc de azi se dorește a fi, astfel, o reflecție asupra împlinirilor și neîmplinirilor, asupra satisfacțiilor și insatisfacțiilor din care se alcătuiește tabloul fenomenului teatral. Se știe foarte bine că statutul teatrului a suferit, în ultimii ani, la rândul lui mutații, latura gravă, meditativă, inovatoare pierzând oarecum teren în beneficiul atracției pentru divertismentul facil, în condițiile în care există cu certitudine o latură spectaculară a existenței cotidiene, iar apetența noastră spre ficționalizare a biograficului pare să fie inepuizabilă. Teatralitatea socialității, mitologizarea derizoriului, perspectiva contrapunctică a resurselor spectaculare ale mass-media – toate aceste elemente trebuie să fie luate în calcul atunci când discutăm despre teatru, cu toate aspectele sale de indeniabilă relevanță: statutul și destinul actorului (cu diminuarea substanțială a funcției sale de reper, de model social), avatarurile și alternativele teatrului independent, față cu excesele centralismului cultural, conformismul aparent sau real al teatrelor de stat, cu limitările lor bugetare, cu jocul intereselor managerilor și cu întreținerea unor satisfacții facile ale publicului, dar și cu blocarea unor atitudini și gândiri experimentale. Între stagnare și experiment s-a ales, de multe ori, ipostaza stagnării, a limitării, a încremenirii nonșalante „în proiect” ca efect al nevoii de confort și prejudecată, diminuându-se tot mai mult linia de demarcație atât de fragilă dintre teatru și non-teatru. S-a mai spus, de asemenea, că teatrul românesc suferă și de un fel de vid al autorității creatoare, de absența tinerilor regizori sau dramaturgi care să imprime, prin exemplul personalității și creației lor, forță, radicalism și noutate limbajului teatral, a acelui limbaj capabil să creioneze experiențele umane cele mai convulsive - degradările, marginalitatea sau alienarea ca stări emoționale-limită, cu tensiunea lor, cu absurdul lor sau cu disconfortul lor ontologic.

Este tot mai rar, s-ar spune, spectacolul problematizant, provocator, care să predisună la dezbateri și care să pună sub semnul unei fertile interogații chiar condiția fundamentală a artei teatrului. Dilematică și simptomatică este, în egală măsură, condiția criticii de teatru, convențională, sterilă de multe ori, cu puține pârgii de influență sau de orientare asupra destinului spectacolului teatral, asupra tinerilor dramaturgi a căror condiție e definită, cum s-a mai spus, de efemeritate și insularitate. În privința raportării teatrului românesc la cel european, s-a remarcat tendința mimetică, absența unor abordări originale, care să imprime un relief identitar apăsător teatrului nostru, cu o neglijare a interogațiilor esențiale în aprecierea dinamicii fenomenului teatral, a rosturilor sale ideatice și expresive. Dosarul tematic *Teatrul românesc, azi* e structurat în câteva secvențe relevante (un interviu, o anchetă, un grupaj de articole despre teatru așezate sub genericul *Reflecții și refracții*, precum și trei piese de teatru, la rubrica deja consacrată a revistei noastre, *V-am dat teatru*). Le mulțumim tuturor colaboratorilor noștri pentru participarea la acest dosar tematic și îi încredințăm de întreaga noastră prețuire.

Iulian BOLDEA

I. VATRA-DIALOG

cu Mircea MORARIU

„În ceea ce mă privește, nu am nici cea mai mică îngrijorare în privința viitorului teatrului românesc.”

– *Stimate domnule Mircea Morariu, aș începe dialogul pe care l-ați acceptat cu amabilitate, prin a vă întreba care au fost, în timp, treptele, etapele, momentele pe care le considerați cu adevărat importante în formarea dvs. intelectuală?*

– Cred că am avut șansa de a fi absolventul unui liceu bun, cu profesori așa cum se cuvenea să fie. Eu sunt născut într-un oraș relativ mic, Cugir, care beneficia în perioada comunistă de o anume celebritate (era dată de acea Secție Specială care producea arme și armament și despre care se vorbea și în glumă, și în șoaptă), un oraș care avea pe vremea mea trei licee. Cel Teoretic, pe care l-am urmat, avea două rânduri de clase. Adică două secții. Real și uman. Deși, dacă îmi amintesc bine, încă din clasa a opta am luat decizia de a urma Filologia, am optat pentru Secția Reală. Acolo mergeau elevii buni, acolo se făcea carte adevărată, acolo din 36 de absolvenți, 30 intrau „din prima” la facultate. Am mai avut o șansă. Am făcut parte din ultima generație care a făcut liceul în forma lui clasică. Cu patru ani, fără trepte, cu atenția maximă acordată disciplinelor teoretice. Sigur, făceam și practică în producție, mergeam și la munci agricole, dar în primul rând făceam școală. Bine. În iunie 1977, când eu tocmai absolvisem ciclul liceal, Nicolae Ceaușescu a revizuit din temelii bazele învățământului. În 1978 a dat o nouă lege a Educației de pe urma căreia școala românească nu și-a revenit nici astăzi. Am dat admitere la Facultate, adică la Filologia clujeană, în iulie. Locurile fuseseră drastic reduse. Cifrele de școlarizare pentru Umaniști fuseseră înjumătățite. Am fost cu toții supuși unui examen dur. Am intrat al treilea la Franceză (Româna era a doua specializare), am terminat primul. Și aici, la Filologia clujeană, am avut profesori buni. Unii excepționali, care își făceau cu prisosință datoria. La ambele specializări. Maria Căpușan, Rodica Baconsky, Ioan Baci, Ligia Florea, Angelica Kalik, Voichița Sasu, Rodica Lasca-Pop, Romana Timoc la Franceză, Ioan Niculiță făcea cursuri tradiționale, dar era socotit suprema autoritate în privința corectitudinii limbii. Doina Curticăpeanu la Literatură română, Ion Vlad și Ioana Petrescu la Teoria literaturii. Când îi ascultam la curs, trăiam cu impresia că am devenit instantaneu mai inteligent. Catedra de Franceză era recunoscută



ca fiind cea mai severă. Nu am simțit-o. Dimpotrivă. Sigur, nu ni se dădeau note degeaba, învățam pe rupe, știam că mă dusesem la Facultate ca să învăț. Nu să fac naveta. Fac o mică o paranteză. Cred că guvernarea PSD-ALDE a greșit grav și acordându-le studenților gratuități nelimitate pe calea ferată. Eu, aproape în fiecare sâmbăta la ora 13, eram la Bibliotecă și luam cărți care aveau doar regim de sală. Care, teoretic, nu se împrumutau acasă. Cel puțin studenților, nu. Le restituieam luna dimineață. Eram în bune relații cu bibliotecarele. Cu doamna Mihu, cu doamna Datcu, cu doamna Rusu. Cumva deveniserăm colegi de breaslă. Cum asta? La un moment dat, lectorul francez din acea vreme, Patrice Martinet, mi-a propus să îl ajut la Biblioteca franceză. *Pro bono*, desigur. Suprema recompensă a fost că aveam cheia bibliotecii. Puteam să citesc orice și oricând voiam. Plus că așa mi-am perfecționat Franceza. Fiindcă, vedeți, nu știu cum se face, deși sunt profesor de Franceză de 38-39 de ani, din care 30 în învățământul superior, nu am descoperit metoda prin care studenții să învețe mai bine limba. Excepție fiind bursele în străinătate. Învățam la Facultate multe. Majoritatea utile. Dar nu facem progrese prea mari în perfecționarea instrumentului lingvistic. Cum eu nu am beneficiat în vremea studenției de plecări în străinătate, rolul lor a fost suplinit în studenție de Patrice, care nu vorbea cu mine decât franțuzește. La început mă temeam teribil de dl Martinet. Și asta nu fiindcă purta același nume cu un lingvist celebru. Era, de fapt, un actor. Un foarte bun actor. Cu umor, cu șarm. Nu degeaba a devenit mai târziu directorul unui mare Teatru din Paris. Succesorul lui la Lectorat, Gilles Bardy, mi-a cerut să continui. Am acceptat. Bardy știa românește. Așa că, din când în când, mă solicita să vorbim și românește. În 1981 am terminat facultatea am fost repartizat în stagiul la un bun liceu industrial din Oradea, orașul respectiv fiind accesibil. Adică nu era închis. Dar a fost un șoc întâlnirea cu școala. Cu realitatea ei. Cu colegii din Sala profesorală. La început nu m-am simțit tocmai bine. Deși am avut șansa unor colegi buni și a unui prim director extrem de corect. Care mă lăsa să îmi văd

de treabă. Știa că îmi fac datoria la ore. Nu mă presa cu PTAP, cu învățământul politic. În 1984 am scris prima mea cronică de teatru. Datorita dnei Mira Iosif de la revista *Teatrul*, care a publicat-o fără să mă cunoască, am devenit (și) critic de teatru. Au mai contat întâlnirile cu Dumitru Chirilă de la *Familia*, cu Mircea Ghițulescu de la *Steaua*, cu Ion Cocora de la *Tribuna*. Și, în fine, cu Valentin Silvestru. Când el m-a invitat să colaborez la *România literară*, am avut certitudinea că sunt critic de teatru adevărat. Fosta mea profesoară din Facultate, Maria Căpușan, cu care am păstrat legătură constantă, a reintrat în scenă orientându-mi lecturile și spre zona teoriei teatrale. În fine, în 1990 am intrat, prin concurs, la Universitate, Lector. Moment de răscruce. O nouă etapă. Cea mai consistentă. Și cea mai semnificativă. Cu bunele și relele ei, deopotrivă. Și tot în 1990 l-am cunoscut pe George Banu. Peste ani, am scris împreună o carte. El spune, și eu simt asta, că, deși ne vedem relativ rar, îl înțeleg, îl intuiesc perfect. Oricum, lectura cărților sale a însemnat enorm pentru mine.

– *Ce a contat cel mai mult în modelarea destinului dvs.: un om, o carte, o idee? Care sunt cărți modelatoare, acelea care v-au ajutat să înțelegeți lumea, istoria, timpul pe care îl trăim? Cum ați motiva fascinația lecturii, a cărții în contextul epocii și al vârstei dvs. de început?*

– Mi-ar fi greu, de-a dreptul imposibil să detașez doar un om, o carte, o idee. Cu fiecare nouă etapă din viața mea, am descoperit și oameni, și idei, și cărți care m-au îmbogățit și ajutat să descopăr și să înțeleg mai bine lumea. Pe măsură ce am înaintat în vârstă, mi-am diversificat aria lecturilor. După 1989, am citit mult cărți de istorie contemporană, de politologie, dar și mărturii ale celor care au trecut prin Holocaust sau prin Gulag. Cum să nu te întrebi atunci cât de „deștept” a fost secolul al XX-lea când în cursul lui s-au întâmplat atâtea grozăvii, iar omenirea a fost bântuită de astfel de demoni? Mai înainte am spus numele unor profesori. Toți buni. Dar să știți că nu am avut numai din această categorie. M-au marcat și ei. Aceia mai neinspirati, mai fără vocație, să zicem. M-au învățat ce să nu fac, ce greșeli aș putea comite. Mi-ar fi nespun de greu să spun ce carte aș lua cu mine în cazul în care aș fi surghiunit pe o insulă pustie. Oricum, mai multe. Amintiți-vă, vă rog, că și Prospero din *Furtuna* avea pe insula în care și-a trăit surghiunul aproape o bibliotecă. Ea reprezenta un pericol pentru spiritele primar-agresive. Nu voia oare Caliban să-i fie arse cărțile lui Prospero?

– *Sunteți profesor la Universitatea din Oradea. Care trebuie să fie, în opinia dvs., calitățile unui profesor universitar? De ce trebuie să se ferească acesta? Ce*

trebuie să facă, ce nu trebuie să facă? În opinia dvs. care sunt beneficiile și care sunt neajunsurile acestei profesii?

– Cred că orice profesor, indiferent de nivelul școlii la care lucrează (vă rog să observați că evit verbul *a preda*) trebuie să fie un constructor. Cel din învățământul universitar, indiferent de gradul didactic, construiește la etajele superioare. Așa că pentru a reuși are nevoie de o structură de rezistență bună. Or, din păcate aici e o mare problemă. Avem un învățământ preuniversitar în mare suferință. Sub tot felul de pretexte (evitarea suprasolicitării memoriei, reducerea supraîncărcării, reducerea timpului petrecut de elevi în școală, conectarea cu ceea ce e modern și actual) am renunțat la a clădi în preuniversitar temelii solide. Vin la Litere studenți care habar nu au ce înseamnă Istoria literaturii române. Ignoră secolul în care a trăit Delavrancea, de pildă. Cei de la Limbi străine se întreabă cu inocență de ce trebuie ei oare să învețe Literatura limbii pe care o studiază. Oricum nu vor face așa ceva când și dacă vor ajunge profesori. Am citit recent o luare de poziție a Academiei Române pe această temă. Subscriu. Și nu doar în numele vechii mele prietenii cu președintele respectivului for, academicianul Ioan-Aurel Pop. Vă asigur că am avut cu el și dispute, și discuții în contradictoriu. Nu îmi place chiar tot ceea ce face. Cu toate astea, am rămas prieteni. Uitați, cred că el, domnul Pop, este un adevărat model pentru ceea ce înseamnă să fii profesor la Universitate. E un adevărat șef de școală. Și aceasta nu fiindcă are o anume putere, gestionează fonduri, E rector și unul care nu a făcut din asta doar o funcție. Sigur, are avantajul de a lucra la o Universitate mare, de prestigiu. Cu mulți studenți. Chiar și din acest motiv a avut discipoli. Adică oameni pe care i-a pregătit să îi ia locul. În cercetare, la Catedră. Un profesor universitar nu trebuie să se considere veșnic. De neînlocuit. Dacă nu are pe cine lăsa când vine vremea să plece, dacă se agață de scaun, dacă cere în mod repetat prelungiri de activitate ceva e în neregulă. Un bun profesor nu trebuie să facă zeci de ani același curs. Mie cel mai mult îmi place să predau la Master. Acolo am șansa de a ține ceea ce se cheamă cursuri personale. Câțiva ani la rând și pe urmă altele. Cam așa cum țineau în spațiul universitar francez mai toți marii reprezentanți ai noii critici. Cursurile magistrale sunt limitative, există riscul să te transformi în funcționar didactic. În bandă de magnetofon. Cum-necum, ești silit să te repeți. Să respecti obligatoriu niște jaloane. Nu pot să nu îl fac la cursul de Literatură a secolului al XVII-lea pe Corneille, de pildă. Am în fiecare an dubii dacă la cursul de Literatură dramatică din secolul al XX-lea să îl mai fac sau nu pe Sartre, care a fost un mare

ticălos. A fost excelent caracterizat în repetate rânduri de Ionesco. Dar are operă, așa că îl fac. La Master nu mă îngrădește nimeni. Și nimic.

– *Ce v-a determinat, la un moment dat, să vă orientați spre domeniul teatrului?*

– Vă vorbeam mai înainte despre profesoara mea. Despre Maria Căpușan. Dumneaei m-a învățat semiotică, pragmatică, teoria textului. Mi-a fost profesoară de Literatură franceză, am urmat și cursul ei opțional de *Teatru și mit*. Cu doamna Căpușan am făcut lucrarea de diplomă. Dumneaei ar fi dorit să scriu ceva pe o temă de teatru. Nu am dorit eu asta. Doamna Căpușan era gata-gata să se supere, până când i-am spus că vreau să fac ceva despre Mallarmé. *Asta înseamnă ceva*, a spus atunci doamna Căpușan. Și așa a apărut ideea de a elabora o teză despre celebrul poem *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Despre punerea în pagină a poemului. Era un eseu de semiotică vizuală. Unul dintre cele mai bune lucruri pe care le-am scris vreodată. Prin anii 2000 am publicat-o ca atare. Fără nici o modificare. Lucrarea a fost văzută în timpul elaborării de doamna Căpușan. Însă primul care a citit-o în forma finală a fost Mihai Zaharia, asistent la Catedra de Franceză. Cu care eram prieten. Mike nu mi-a fost niciodată profesor. Așa că am avut o relație fără inhibiții. Avea și el ceva ludic în el. Mi-a spus că i-a plăcut enorm ceea ce a citit. Pe urmă lucrarea a fost lăudată și de doamna Căpușan. Care s-a ocupat de mine și mai departe. Mi-a cerut colaborări pentru publicațiile Catedrei, care apăreau în vremea aceea în formulă șapirografiată. Erau mai bune, mai oneste decât multe așa-zise studii care apar azi în publicații indexate nu știu pe unde. Doamna Căpușan a avut grijă să mă salveze. În 1990 mi-a coordonat teza de doctorat, *Despre efectul de spectacol*. Dar în 1981 eu doream să public și în presa culturală. În anii '80 era greu să publici ceva despre Literatura franceză. Nu eram la vremea aceea încrezător în capacitățile mele de critic literar. Așa că mi-am încercat puterile în cronica de teatru. Am avut șansa numită Mira Iosif despre care vă vorbeam mai sus. Dacă ea ar fi aruncat la coș cronica aceea primită de la un necunoscut, cred că nu aș fi recidivat. Nu a făcut-o. Și, uite așa, scriu cronică teatrală de 35 de ani. Deja chiar de 36. Mira e demult în Belgia. Are peste 85 de ani. Mă urmărește și acum pe internet. Și îmi scrie ce mult îi plac cronicile mele... politice. Editorialele zilnice din *Adevărul* și *contributors.ro*

– *Care e stadiul reflecției asupra teatrului, la noi, în acest moment? Există lucrări de referință, specialiști, intelectuali avizați? Care este opinia dvs. cu privire la starea dezbaterilor în domeniul teatrului*

românesc? Există, ele cu adevărat? Sunt de un nivel cultural acceptabil?

– Specialiști ar fi. Încă. Dar lucrările de sinteză lipsesc. Nu avem o istorie adevărată, validă științific a teatrului românesc. Mircea Ghițulescu a scris o istorie a literaturii dramatice, ceea ce e cu totul altceva. Nu avem dicționare. Un proiect în acest sens demarat în 1990 a eșuat cu totul lamentabil. Apar tot felul de cărți cu titluri fulminante, dar care au între copertele lor studii sărace. De un subiectivism atroce. Cele mai multe par încropite ori sunt firave operațiuni de PR. Lipsite de baze teoretice reale. Pentru informare recurgem la CIMEC sau la memoria confrăților mai în vârstă. Nu, nu avem nici dezbateri. Le mimăm. Avem doar lupte pentru supremație, tot felul de duduici mereu gata să își dea aere și să ne dea lecții, să ne spună cum e în America, dar care sunt defecte la capitole esențiale precum pregătire teoretică sau chiar caracter. Cât de serioasă vi se pare o dezbatere cu titlul *Regia-substantiv de genul feminin?* Al cărei scop este să susțină ideea că femeile regizoare trebuie susținute. Cine le pune piedici? Nu ajunge doar susținere. Trebuie și nominalizări și premii. Doar fiindcă se impune creat un *stattement*. *Se sparie gândul*, vorba cronicarului.

– *Există strategii de dezvoltare a teatrului românesc demne de urmat, linii directoare, principii bine puse în lumină?*

– Nu, nu există nici un fel de strategie națională. Nu există strategii perceptibile ca atare nici măcar la nivelul instituțiilor de spectacole. Care debordează de manageri, directori și consultanți artistici care nu au nici un fel de strategie repertorială. Aud foarte adesea că „repertoriul îl fac regizorii”. Ce înseamnă, de fapt, asta? Managerul sau directorul artistic are o agendă telefonică doldora de nume. Sună pe cutare, pe cutărescu și pe cutărică și acceptă un anume titlu. Puțin contează că domnul X propune *Revizorul*, iar doamna Y care urmează să monteze premiera următoare este dispusă să pună pe un onorariu de 10-15.000 de euro doar *Trei surori*. Ce fel de repertoriu e acesta? Unde e diversitatea ofertei? De ce facem pe deșteptii și spunem că avem publicuri, nu public? Iar în realitate nu ținem cont de asta.

– *Care vi se pare că este raportul dintre teatrul instituționalizat și teatrul alternativ?*

– Momentan, am impresia că avem de-a face cu un raport corect. Cred că ambele părți au înțeles că e inutilă starea de beligeranță. Că nu e în favoarea nici unuia dintre cele două feluri de teatru să își asume priorități, să spună că doar unul dintre ele salvează arta Thaliei de la anchilozare, fosilizare, încremenire. Mai

apare, din când în când, câte un așa-zis critic (îndeosebi de genul feminin) care, în căutare de popularitate, stimulează fără onestitate justificătele nemulțumiri ale artiștilor din zona independentă. Adică lipsa de bani, de mijloace, de sedii, de atenție din partea Statului. Se transplantează și în domeniul teatrului povestea cu grasul care stă în spinarea slabului folosită de unii politicieni pentru a antagoniza relația dintre bugetari și cei care lucrează în sectorul privat. Dar succesul acestor pescuitori în ape tulburi e limitat. Din fericire. Un regizor cu autentică vocație de teoretician, care a cunoscut și experiența lucrului în domeniul teatrului instituționalizat, și în cel al teatrului particular, care a avut la un moment dat chiar propria lui companie, care a trăit câțiva ani în Canada, a scris o teză de doctorat transformată în carte în care diagnostica cu maximă acuratețe atât momentul cât și specificitățile apariției teatrului independent în România. E vorba despre Theodor-Cristian Popescu ce vorbea despre rolul momentului critic al surplusului de oameni, dar și al surplusului de idei. Nu spectatorii au cerut teatru independent, el le-a fost oferit de artiști din mai multe categorii de motive. Unii creatori de teatru nu s-au mai regăsit în ceea ce le oferea instituția bugetară la care lucrau și și-au căutat drumul și norocul în teatrele particulare. Fenomenul s-a petrecut, de pildă, chiar la Târgu Mureș unde, la un moment dat, a intervenit o gravă criză a Naționalului din localitate. Numărul extrem de mare de absolvenți de Actorie, chiar și de Regie, i-a făcut pe unii, pe foarte mulți tineri să își caute un rost în teatrul independent. Interesant, dar și edificator mi se pare faptul că ambele categorii au acceptat ofertele companiilor instituționalizate atunci când acestea au fost serioase și avantajoase. Și dacă li s-a oferit șansa de a se încadra în sistemul

instituționalizat, nu au refuzat oferta. Să nu înțelegeți însă că teatrul independent ar fi doar unul „de refugiu”. Joacă în aceste spectacole mari actori cu angajamente în Teatre de Stat, Naționale de mare anvergură. Uite, întreaga distribuție a *Pescărușului* montat de Andrei Șerban la *unteatru* este formată de actori care lucrează în sistemul instituționalizat. Sper să nu îi treacă cuiva prin minte să interzică și un astfel de cumul.

– *Care este percepția dvs. cu privire la tânăra generație de oameni de teatru (actori, regizori, teatrologi)? V-a atras atenția vreun nume, după 1989?*

– Nu, nu vă voi da nume. Pentru simplul motiv că sunt prea multe. Și asta e bine. În ceea ce mă privește, nu am nici cea mai mică îngrijorare în privința viitorului teatrului românesc. Nu, nu ne-a dispărut creativitatea, nu ne-au dispărut talentele. Avem foarte mulți actori tineri capabili de performanță. Avem și regizori. E adevărat, când respectivii ies de pe băncile școlii, nu sunt formați așa cum se cuvine. Și aici e de vină sistemul de învățământ. Cei trei ani din ciclul de Licență sunt insuficienți. Masterul e o poveste. Un loc făcut pentru pierderea organizată a vremii. Așa că formarea se petrece în Teatre. Înainte se desăvârșea acolo. Darie, Frunză, Tompa, Măniuțiu, care astăzi sunt regizori trecuți de 60 de ani (din păcate din octombrie 2019 încoace despre Alexandru Darie trebuie să vorbim la timpul trecut), veneau în Teatre gata formați. Cei de acum mai trebuie să învețe. Nu din vina lor. Se mai pune și problema profesorilor. Și la Actorie, și la Regie. Din felurite motive, marile personalități nu mai aspiră la cariera didactică. Cu Teatrologia am eu o problemă. Mă uit cu mare îngrijorare la ceea ce vine din urmă. Avem tot mai puțini critici de teatru. Dar avem cinci secții de Teatrologie în facultățile de Teatru în limba română. Ce se întâmplă cu absolvenții acestora? Devin cu toții PR-iști, manageri? E adevărat, nu prea se poate trăi din critica de teatru. Eu nu am făcut-o niciodată. Adesea am scos bani din buzunarul propriu pentru a merge să văd un anumit spectacol. Acum, prin tot felul de tertipuri, Teatrele își asumă cheltuielile. Lansează invitații. Insistă. Dar dacă vin 3 sau 4 critici la vreo premieră atunci e bine. Suntem tot mai puțini și la FNT. Tot mai puțini și tot mai vârstnici.

– *Cum vedeți contribuția universităților/ facultăților/ departamentelor de teatru în evoluția fenomenului teatral românesc? Au instituțiile universitare un rol benefic în această privință?*

– Avem prea multe facultăți și departamente de teatru. Cam oriunde oprește acceleratul funcționează și o facultate de Teatru. Avem mulți, foarte mulți profesori în domeniul Artelor spectacolului care nu



prea au un trecut real pe scenă. Or, aici e vorba despre meserii vocaționale. În care contează experiența. Anual, ies pe piață cam 300 de actori. Unii mai buni, alții mai puțin. Cine are nevoie de atâția? Ce șanse au ei de a-și găsi de lucru? Mai este un pericol. Școlile acestea multe sunt, după părerea mea, în multe privințe regionale, adică dau absolvenți care, dacă își găsesc de lucru, o fac doar în Teatrele din zona lor de influență. Poate și fiindcă unii dintre profesorii lor lucrează într-un anume Teatru. Și le fac un lobby util la angajare. Eu cred că ar fi foarte bine ca într-o instituție de spectacole să fie cooptați tineri proveniți de la școli diferite. La Facultatea de Teatru de la Universitatea din Cluj s-a statornicit un obicei. Mulți dintre absolvenții ciclului de Licență se duc la București pentru ciclul de Master. Așa se explică și faptul că în foarte multe Teatre bucureștene lucrează foști absolvenți de la Cluj. Același lucru se întâmpla pe vremuri cu absolvenții de la Iași. Respectivii veneau la București, dădeau castinguri, erau luați în distribuții, văzuți de directori. Care și-i doreau în trupe. Altminteri, avem și școli, și profesori buni. Numai astfel se explică faptul că, așa după cum vă spuneam înainte, nu am îngrijorări în ceea ce privește viitorul.

– *Cum vi se pare evoluția teatrului românesc din 1989 până astăzi? Care este, pe de altă parte, rolul festivalurilor de teatru de la noi în dezvoltarea fenomenului teatral românesc?*

– E foarte greu să rezum doar în câteva rânduri ceea ce s-a întâmplat în teatrul românesc în 30 de ani. Imaginea e a unei sinusoide. Cu ani mai buni, cu ani mai proști. Primii doi-trei ani după Revoluție au fost cumplăți, dezamăgitori. Părea că românii nu mai au nevoie de teatru. Pe urmă a venit o perioadă de aur. Spectacole extraordinare, public care a luat cu asalt sălile de spectacol. Au apărut Teatrele independente, o nouă literatură dramatică a cărei scriere și reprezentare înseamnă în primul rând meritul acestora. E foarte bine că s-au păstrat colectivele stabile, că se face în continuare teatru de artă (care este, cum bine spunea George Banu, *o tradiție modernă*), că avem așa-numite *teatre de repertoriu*, dar e nevoie și acolo de reformă. Mai ales în privința salarizării care trebuie să țină seama de criterii de performanță. Performanța nu trebuie să se confunde cu criteriul statistic, numeric. Anul 2019 a fost unul prost. Sau, mă rog, submediocru. Baniile au fost puține, au venit târziu, s-au anulat ori s-au amânat proiecte. Nu se pot formula strategii pe termen lung. Politizarea funcțiilor directoriale e mare, nu atât în Teatrele Naționale, ci în cele aflate în subordinea consiliilor locale sau județene. Avem foarte multe festivaluri. Ceea ce nu e rău deloc. Numai că și aici sunt nuanțe. Nu îmi place

deloc când ele sunt rezultatul unor schimburi reciproc avantajoase, De altminteri, despre bunele și relele din festivaluri, vă rog să aveți bunăvoința de a publica un text aparte.

– *În opinia dvs. și-a îndeplinit UNITER menirea și misiunea, aceea de a reprezenta și sprijini „interesele profesionale ale oamenilor de teatru din România, indiferent dacă aceștia fac parte din spațiul teatral de stat sau privat”?*

– Sunt membru UNITER de la fondarea acestuia. Din 1990. Înainte am fost membru în ATM. UNITER lucrează pe proiecte. Așa cum sunt Gala UNITER, Gala HOP, *Piesa anului*. Cel mai important proiect pare să fie Festivalul Național de Teatru. La Gala UNITER, de pildă, se premiază anual excelențele din domeniul teatrului. Indiferent că ele s-au manifestat în teatrele de stat sau în cele particulare. Sigur, e vorba despre niște excelențe stabilite de juri care nu sunt infailibile. Nominalizările și premiile trebuie să respecte criteriul plauzibilității. Sunt variante posibile. În FNT au loc toate producțiile, fie ale instituțiilor de stat, fie alternative cu condiția ca ele să fie bune. Acum, în privința FNT, ar fi de spus multe. În vremea din urmă mi se pare că s-a democratizat, în sensul prost al termenului, din cale afară. Anul trecut au fost selecționate 41 de producții. Să fim serioși. Nu avem 41 de producții care să merite selecționarea. Prea largă a devenit poarta deschisă mediocrității. Ca orice Uniune de creație, și UNITER a fost supus contestării periodice. Motivele au fost diverse, unele bazate mai degrabă pe antipatii și răfuiele personale. Contestat este și președintele său, dl Ion Caramitru. Unii îl acuză că s-ar fi eternizat în funcție. Se întreabă de ce de 30 de ani e tot el în funcție. Numai că la alegerile periodice, doar într-un an dl Caramitru a avut contracandidat. Iar de fiecare dată când felurite foruri (politice, administrative, guvernamentale) iau măsuri aberante, cui se adresează membrii breslei? De la cine vor să vină salvarea? UNITER-ului și lui Caramitru. Ei sunt salvatorii. Așa că, da, UNITER nu e infailibil, dar ceva mai bun ca el nu avem deocamdată. Avem doar insulte, acuze nefondate și vorbe.

– *Sunteți cunoscut și recunoscut și prin publicistica dvs. de atitudine, prin articolele de mai larg interes, unde vă exprimați opiniile cu privire la viața societății românești, la tarele și insuficiențele politicii de la noi, la improvizațiile culturale sau compromisurile morale ale intelectualilor români. Cum priviți această latură a activității dvs.? Vi se pare necesar sau relevant rostul/rolul intelectualului în viața publică?*

– Am fost de când mă știu pasionat de politică și de presă. Citeam gazete, mă uitam la emisiunile politice de la TVR, ascultam programele Radio încă din copilărie. Adică în plină perioadă comunistă. Marele șoc a intervenit în clipa în care am descoperit programele *Europei Libere*. Nu le-am ascultat atras de muzica difuzată mai întâi de Cornel Chiriac, pe urmă de Andrei Voiculescu sau Radu Teodor (Radu Maltopol). Le ascultam fiindcă mă interesa actualitatea. Întâlnirea cu vocea, cu felul de a scrie, de a citi un text ale lui Noel Bernard a însemnat un mare șoc. Probabil că dacă aș fi avut șansa de a trăi de la început într-o țară liberă, cu dreptul la liberă exprimare garantat, aș fi încercat să devin jurnalist. Nu aveam însă ce căuta la Academia de partid *Ștefan Gheorghiu* și nici în presa comunistă. Am început să scriu comentariu politic după 1989. Mai intens din 1994. Am scris până la victoria CDR și a lui Emil Constantinescu și o anume perioadă după aceasta la un cotidian local. Pe urmă, dezamăgit de evoluția lucrurilor, am abandonat. În 2012, mi s-a propus o colaborare la *Adevărul*. Mai întâi pe teme de teatru. Pe urmă, am fost solicitat să scriu ceva la moartea lui Sergiu Nicolaescu, nu neapărat despre filmele sale. Am scris din perspectiva jocurilor murdare făcute de cineastul cu pricina. După asta, am fost invitat să scriu comentariu politic. O fac cu mare pasiune. Am o colaborare și la *contributors*. Și, da, cred că intelectualii trebuie să se exprime. Desigur să și facă. Eu mă exprim încercând să îmi cumpănesc fiecare cuvânt. Fidel conceptului de jurnalism critic așa cum a fost el teoretizat de Albert Camus în articolele lui din *Combat*.

– Cum vedeți, astăzi, condiția intelectualului român, într-o lume din ce în ce mai atrasă, pe de o parte, de pragmatism, de valențele utilitare ale existenței și, pe de altă parte, dominată de relativismele postmodernismului?

– Vă amintiți, desigur, cât de implicați au fost marii intelectuali ai țării în viața politică, socială a României imediat după 1989. Erau peste tot. La mitinguri, la manifestații, scriau articole de opinie în presă. Dacă finalmente a fost dejucat planul celor ce au confiscat Revoluția, care nu voiau decât un fel de glasnost, de perestroika, asta se datorează și intelectualilor critici. În 2017, țara s-a confruntat cu pericolul ieșirii de pe orbita europeană. PSD și președintele lui, Dragnea Nicolae Liviu, voiau să reorienteze țara spre modele de genul Putin, Erdogan, Orban. Ofereau bani contra democrație. Au fost atunci mari mitinguri. Dar puțini mari intelectuali au luat parte la ele. Le-au susținut domnii Pleșu, Liiceanu,

Șora, Patapievici, însă Prezidiul Academiei Române a dat un comunicat de o ambiguitate rușinoasă. Mai rău. Părea emis de Biroul de presă al PSD. S-au primit îndată, în schimb, tot felul de privilegii. Pragmatism e asta? Sau schimburi reciproc avantajoase? Sau lașitate, oportunism, cumpărări de conștiință, totul de vânzare? Vă amintiți penibilul situației când o suită impresionantă de rectori au semnat cu de la ei putere susținerea prezenței unui agramat în fruntea Ministerului Educației? Cine i-a autorizat să facă asta? Funcția? Au abuzat de ea. S-au făcut de rușine. Senatele puternice le-au cerut socoteală. Semnatarii cu pricina s-au justificat spunând că insul cu pricina le-ar fi făcut promisiuni serioase. Nu le-a făcut și nu ne-a dat nimic. Or, dacă în fruntea instituțiilor de învățământ superior avem astfel de rectori, ce încredere să avem în intelectualii de mâine? Condiția intelectualului e aceea a unui melancolic revoltat.

– Care sunt proiectele dvs. de viitor?

– Primul lucru pe care aș dori să îl fac e să rescriu teza de doctorat. Acea despre *L'effet de spectacle de Diderot à Ionesco*. Vreau să îi modific fundamentele teoretice. În 1993 erau la modă semiotica, pragmatica, teoria receptării. Nu sunt depășite în totalitate, dar nu mai au același impact. De aceea teza e datată. Vreau să văd dacă îi pot da o nouă viață. Nu, să nu credeți că o voi face ca să pornesc în căutarea timpului pierdut.

Interviu realizat de Iulian BOLDEA



II. ANCHETA TEATRUL ROMÂNESC, AZI

Din structura dosarului tematic despre teatrul românesc de după 1989 nu putea să lipsească o anchetă despre fenomenul teatral contemporan, o anchetă în cadrul căreia am adresat câteva întrebări unor oameni de teatru cu experiență, autoritate și reprezentativitate. Întrebările adresate de noi, nu fără unele subtextuale intenții ironice, sunt:

1. Care e starea teatrului românesc, azi?
2. Care vi se par cele mai importante „realizări” ale teatrului românesc de după 1989?
3. Care vi se par spectacolele cu adevărat remarcabile din ultimii 30 de ani?
4. Cum vedeți rostul și importanța criticii de teatru, astăzi?
5. Care este condiția teatrologiei, ca disciplină, în ansamblul culturii umaniste românești contemporane?

Redăm mai jos răspunsurile pe care le-am primit, răspunsuri diverse, incitante, problematizante, ce reflectă, dincolo de unele sensibilități firești, percepții diferite și adecvate ale unei realități complexe, cu dinamica, distorsiunile, metamorfozele și clivajele ei. Sunt răspunsuri care încearcă, în fond, să schițeze o întreagă fizionomie culturală a fenomenului teatral românesc, inevitabil determinat de un anumit context social-istoric, cu toate meandrele și inconvenientele sale.

Marian POPESCU

Noul și vechiul

1. Cred că e una corespunzătoare a ceea ce trăim la nivel de societate, națiune, stat. Adesea s-a spus/scrie că arta înfloarește la vreme de criză. Deși se cunosc perioade ale Renașterii, de pildă, când și în vremuri calme s-a întâmplat același lucru. Uneori, un război determină apariția unor forme de artă extraordinare, de la cele vizuale la cele ale scenei, cum s-a întâmplat în perioada Expresionismului, în primele două decenii ale secolului trecut. Teatrul românesc nu e o excepție în Europa. A cunoscut patru ani, după 1990, de vizibilitate, interes, care nu s-au mai repetat de atunci. Explicațiile se cunosc. Le-am dat și eu în cărți ale mele, recent o face și Cristina Modreanu în recenta sa carte. Cred că de câțiva ani buni apare, se manifestă tot mai insistent o nouă generație de creatori și interpreți de teatru pentru a determina o nouă paradigmă a scenei românești despre care au scris și regizorul Theodor Cristian Popescu sau criticul Iulia Popovici. Coexistența spectacolelor

acestei generații, unde granița între „teatru de stat” (bugetat, adică) și „teatru independent” (mereu în căutare de finanțare, nestimulat de cadrul legislativ, dar stresat de obtuzitate administrativă), este câteodată neclară, cu modul teatrului „tradițional” favorizat sau acceptat în zona teatrului subvenționat, este, de multe ori, tensionată. Acceptăm greu că noul poate coexista alături de vechi. Vorbesc de nou și vechi în accepția că formele de spectacol în ambele cazuri sunt bine realizate profesional și au valoare.

2. Cum se poate răspunde la o astfel de întrebare!? „Realizări?” Întrebarea amintește de „bilanțurile” dinainte de 1989. Fie... Probabil că lucrul cel mai semnificativ este apariția și dezvoltarea unor forme de teatru independent, alternative. Numărul acestora îl depășește pe acela al puținelor teatre înființate cu bugetare de la stat. O „realizare” negativă este numărul exagerat al structurilor din învățământul superior dedicate teatrului. Ele oferă diplome unui număr foarte mare de absolvenți a căror angajabilitate este adesea problematică. Remarcabil, în ce privește scrisul, e apariția unor autori care au o relație mult mai în spiritul procesului scenic cu creatorii și interpreții spectacolului. Deschiderea teatrului românesc față de Europa teatrală, la începutul anilor '90, la care am contribuit și prin punerea în lucru a unor ample programe comune, mai ales cu Anglia, a diminuat, astfel încât astăzi, de pildă, co-producțiile și, mai ales, turneele în Europa sunt, comparativ, mai rare.

3. Un spectacol „remarcabil” e un filtru foarte permisiv. Remarcabile sunt unele spectacole ale unor regizori de la începutul anilor '90 (Silviu Purcărete, Andrei Șerban, Mihai Măniuțiu, Victor Ioan Frunză sau Alexandru Dabija), remarcabile sunt unele spectacole ale noilor regizori și regizoare precum Radu Afrim, Gianina Cărbunariu, Carmen Lidia Vidu, Radu Nica. Am urmărit activ și am scris despre spectacolul teatral, între altele, până la jumătatea anilor 2000. Adică aproape jumătate din intervalul de referință al acestei anchete. Mă interesează acum mai degrabă cum cadrul legislativ nu a putut fi îmbunătățit semnificativ, cum afirmarea noii generații întâmpină rezistențe, rigidități din partea unora care se cred eterni în teatrul românesc, cum mulți creatori mai tineri pun în operă o relație concretă cu lumea în care trăiesc pentru publicuri și generații răvășite de consumul de internet, de in/adaptare la o societate al cărei nivel de civilizație e încă scăzut.

4. Critica de teatru, dacă nu e vorba, de fapt, de cronica teatrală, e redusă mult în anii din urmă la sporadice apariții editoriale, unele de însemnătate, mai puțin de un exercițiu regulat în media. Dispariția, în Europa, a multor publicații tipărite și înlocuirea (sunt situații când printul a fost păstrat) cu versiuni online a determinat re poziționarea criticii teatrale. Semnalul l-a dat acum aproape un deceniu presa din UK unde criticii

importanți au trebuit să-și recalibreze scrisul pentru formatul online. Și la noi fenomenul s-a desfășurat aproape la fel, cu diferența că spațiul rezervat tradițional cronicii teatrale în publicațiile de profil cultural a fost fie eliminat, fie redus. Critica de teatru, dacă nu e un propulsor de idei privind spectacolul de teatru, privind relația creatorilor de teatru cu publicurile, rămâne o formă desuetă de mărturie, subiectivă, desigur, a ceea ce „a fost”. Schimbarea vechii societăți cu una nouă a însemnat și acceptarea ideii că nu mai există o voce autoritară care să controleze evoluțiile din lumea scenei românești, autoritate pe care unii o regretă și azi. Îmbucurător e că sunt critici/critici de teatru care și-au asumat decis lansarea unor idei/proiecte în materie de arte ale spectacolului prin care creativitatea, expresivitatea susțin o paradigmă mult mai largă decât obișnuise teatrul tradițional românesc. Critica de teatru este importantă atunci când deschide dialogul cu ideile teatrale, nu când îl deturneză sau îl reduce la poncife, clișee sau ajustări lipsite de valori morale.

5. Este una precară, cu mici excepții. Precară pentru că identitatea pachetului curricular care susține disciplinele profilului Teatrologie este puțin modernizată și în acord cu funcții, unele neomologate oficial, importante, necesare în teatru. Rolul unui secretar literar, de pildă, al unui dramaturg (nu în accepția clasică de autor inamovibil al textului) s-au schimbat esențial. De altfel, în multe alte locuri din Europa sau din lume, termenul însuși „Teatrologie” nu mai este folosit. O rigidă, dar convenabilă acceptare a Teatrologiei a făcut ca, după 1990, mediocrități vizibile să susțină această acceptare și să se opună, mai ales după ocuparea unor funcții mari în universitate, unei reale modernizări a specialistului în teatru. Sau să o mimeze. Relația dintre formarea specialistului în teatru și universitate ar trebui redimensionată în favoarea unei dinamici și policalificări care să susțină semnificativ (noua) dinamică a artelor spectacolului la noi. Problema rămâne: cine îi formează pe formatori? M-a bucurat să văd că în unele centre, precum la Cluj sau la Târgu Mureș, mai rar la București, relația de mai sus e avută relativ constant în vedere. O a doua problemă rămâne: doctoratul în Artele spectacolului care, în continuare, e organizat pe dimensiunea teoretică și nu pe cea profesională. De altfel, legislația ar trebui schimbată astfel încât să nu mai fie nevoie de doctori, statut care permite exclusiv intrarea ca profesor în învățământul superior. Doctoratele în teatru sunt rar o contribuție, fie prin teza susținută, fie prin propunerea concretă cu efect asupra domeniului. Cadrul ar trebui lărgit, ar trebui să fie mult mai flexibil pentru a permite angajarea, cu salarizarea corespunzătoare, adică mult mai bună, pe module/perioade timp, a celor care creează, care vin din profesie: regizori, actori, scenografi, compozitori, coreografi, curator, manageri.

Mircea MORARIU

Creativitate, inovație, continuitate

1. Depinde de ce înțelegeți prin „azi”. Dacă e vorba de anul de grație 2019 care, în momentul în care răspund la această anchetă tocmai se încheie, lucrurile nu stau deloc bine. A scăzut drastic numărul producțiilor cu adevărat importante, de referință, cele mai multe instituții de spectacole și, pe cale de consecință, mulți regizori s-au văzut în situația de a-și amâna proiectele, și aceasta în primul rând din cauza restricțiilor bugetare. Ordonatorii de credite, adică, după caz, Ministerul Culturii în subordinea căruia se află pe mai departe Teatrele Naționale, Consiliile locale și județene susțin fie că au păstrat bugetele la aceleași cote din anul 2018, fie că le-au mărit. Nu mă îndoiesc de asta. Numai că au intervenit creșteri salariale substanțiale, indiscutabil mai mult decât necesare, care au mâncat, au ros din cheltuielile de producție. Când din bugetul unui Teatru chiar și 80% din bani se duce pe cheltuieli salariale, producția este în suferință. Așa se face că în unele Teatre vacanța de vară a venit mai devreme decât de obicei, plata colaboratorilor s-a făcut cu întârziere, managerii sunt în imposibilitatea de a formula proiecte multi-anuale. Grav afectat a fost și teatrul independent, care nu prea a mai avut de unde atrage fonduri. Legea sponsorizării nu îi este deloc favorabilă, iar AFCN a tot redus din banii puși la bătaie. Nu pot să nu relev și faptul că șomajul în teatru este o realitate. Cum ar putea să nu fie astfel atâta vreme cât anual ies de pe băncile diverselor, mult prea numeroaselor școli de teatru, între 200 și 300 de absolvenți de Actorie?

2. Păstrarea spectacolelor care ilustrează teatrul de artă în forma lui modernă, creativitatea, inovația, schimbul real de generații, continuitatea. Nu cred deloc că sunt reale îngrijorările referitoare la criza iminentă de actori mari sau de regizori de calibrul. Avem, slavă Domnului!, noi oameni de teatru. Că formulele lor de expresie sunt altele e în specificul artei teatrului. Care e în continuă schimbare. Așa cum Victor Rebengiuc a fost și este net diferit de George Vrăca, așa cum Mariana Mihuț joacă cu totul altfel decât a jucat, de pildă, Aura Buzescu, și Marius Manole, și Emilian Oprea, și Richard Bovnoczki, și Emilia Popescu, și Maia Morgenstern, și Ada Lupu, și Ada Galeș, și Andrei Huțuleac, și Nicoleta Hîncu joacă într-un alt spirit. Ca și în alte arte, *panta rhei*. Spectacolele de teatru de artă au un pandant mai mult decât notabil în cele în specificul teatrului independent. Care e o realitate. Și care nu mai are demult nevoie de prime de încurajare.

3. Lista este consistentă. De la *O trilogie antică* a lui Andrei Șerban la testamentarul *Hamlet* de la Cluj al lui Vlad Mugur (care a făcut mai multe mari spectacole după 1989 îndeosebi la Naționalul craiovean pe texte de Goldoni sau Pirandello), de la *Richard III* al lui Mihai

Măniuțiu și de la *Odeon* la *Cântăreța cheală* montată de Tompa Gábor la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, de la excepționalele demonstrații de teatralitate reprezentate de etapa craioveană a lui Silviu Purcărete la *Trei surori*, *Poveste de iarnă* de la Bulandra și *Iluzia comică* de la Teatrul de Comedie montate de Alexandru Darie, de la *Ghetou* pus în scenă mai demult la TNB de Victor Ioan Frunză la ceea ce face el acum cu minunata lui *Trupă fără nume* (în inima mea un loc aparte deține extraordinara *Steaua fără nume*). Radu Afrim, aflat la maturitate și apogeu al carierei mi se pare a fi acum în mare formă. Unei răscolitoare *Pădure a spânzuraților* i s-a alăturat cu foarte puțin timp în urmă o nefiresc de liberă, însă teribil de ofertantă versiune a piesei *Trei surori*. Ambele la Naționalul bucureștean. Mai mult decât spectacole de referință. Și ar mai fi, din fericire, multe, multe altele.

4. Și rostul, și importanța criticii rămân aceleași dintotdeauna. Să judece și să depună mărturie. Dincolo de inerentele schimbări de formă ori de mijloace de expresie. De suportul pe care se exprimă opiniile. Marea problemă e că nu mai prea avem critici. Oameni cu valiza mereu gata pregătită să bată drumurile țării în căutare de premiere. De fapte teatrale cu adevărat notabile. Și aceasta, paradoxal, în condițiile în care avem cinci secții de Teatrologie la felurile Facultăți de Teatru de limbă română.

5. Cum spuneam, numeric stăm bine. Adică avem școli de Teatrologie mai mult decât suficiente. Dar ne lipsesc sintezele, studiile cu adevărat științifice. Nu avem un Dicționar al Teatrului românesc (un proiect lansat la începutul anilor 90 a eșuat lamentabil), nu avem o istorie serioasă a Teatrului românesc în viziune interdisciplinară (regretatul Mircea Ghițulescu a încercat ceva pe cont propriu, dar timpul ce i s-a dat nu l-a lăsat să își desăvârșească proiectul), scoatem tot felul de broșuri și broșurele cu titluri bombastice care nu reflectă decât dorința de aflat în treabă și de bifare de titluri.



Cafeneaua. Regia Silviu Purcărete.
Foto Constantin Dimitriu

Emil BOROGHINĂ

Efervescentă creatoare

1. Una de permanentă efervescentă. Se caută, se experimentează, se găsesc racorduri cu ceea ce se întâmplă în teatrul european și în lume.

2. Mai întâi explozia produsă în receptarea teatrului românesc în lume, începută cu turneul teatrului Bulandra în Marea Britanie cu spectacolul „Hamlet” în regia lui Alexandru Tocilescu, cu Ion Caramitru în rolul nefericitului prinț al Danemarcei, rol ce i-a adus acestuia o binemeritată recunoaștere internațională, fiind plasat atunci într-un clasament alcătuit de un juriu din care făceau parte personalități ale lumii teatrale britanice, printre cei mai mari interpreți ai lui Hamlet din toate timpurile, explozie continuată apoi strălucit de Teatrul Național Craiova cu marile spectacole ale lui Silviu Purcărete, devenit unul dintre cei mai importanți regizori la nivel mondial, dar și de alte teatre din România, în primul rând Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu, apoi Teatrul Național din București, Teatrul Maghiar și Teatrul Național din Cluj, Teatrul Bulandra ș.a.

Imediat după aceea aș înscrie manifestările festivaliere ce au loc în tot spațiul românesc, unele de rezonanță locală sau zonală, altele importante fiecare dintre ele pe plan național și internațional, între care, într-un clasament intim al meu, primele locuri ar fi ocupate de Festivalul Național de Teatru de la București, cel mai necesar și important dintre toate, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, Festivalul Internațional Shakespeare de la Craiova și Festivalul „Interferențe” de la Cluj, toate extrem de valoroase și cu o personalitate distinctă.

Nu mai puțin importantă mi se pare Gala Premiilor UNITER, marea sărbătoare anuală a teatrului românesc.

Căutate și comentate, aceste cele mai importante realizări sunt însă cu mult mai multe.

3. Lista acestora poate fi una foarte lungă. Cronologic, primul mare spectacol apărut după 1989 a fost „Trilogia antică” a lui Andrei Șerban de la Teatrul Național din București, apoi „Visul unei nopți de vară” de la Teatrul Bulandra în regia lui Liviu Ciulei, urmate de „Ubu Rex cu scene din Macbeth” al lui Silviu Purcărete realizat la Teatrul Național Craiova.

Din această înșiruire nu pot fi excluse spectacole precum „Mincinosul” realizat de Vlad

Mugur la Teatrul Odeon, „Cântăreața cheală” în regia lui Tompa Gábor, de la Teatrul Maghiar din Cluj, „Marat-Sade” al lui Victor Ioan Frunză, de la Teatrul Național din Cluj, „Orfanul Zao”, spectacolul lui Alexandru Dabija de la Piatra Neamț, „Au pus cătușe florilor” al lui Alexandru Hausvater, „Richard al III-lea” al lui Mihai Măniuțiu, ambele de la Odeon.

Rog să fiu iertat că am rămas, se pare, cantonat la marile spectacole realizate în România în prima parte a anilor '90. De aceea cer permisiunea să vorbesc despre o realitate pe care o cunosc cel mai bine, despre spectacolele-eveniment produse la Craiova după Decembrie 1989. Miracolul craiovean începuse încă din anii 1988 și 1989, când Cristian Hadjiculea realizase „Mobilă și durere”, Mircea Cornișteanu „Unchiul Vanea”, Silviu Purcărete „Piticul din grădina de vară”, iar Aureliu Manea „Arca bunei speranțe”.

Totul a culminat cu seria de mari spectacole ale lui Silviu Purcărete de după 1989, începută, așa cum menționeam mai sus, cu „Ubu Rex cu scene din Macbeth”, continuată apoi cu „Titus Andronicus”, „Phaedra”, „Danaidele” și „Orestia”, iar după anul 2000 cu „A douăsprezecea noapte”, „Măsură pentru măsură” și „O Furtună”, montate special pentru a fi prezentate în cadrul Festivalului Internațional Shakespeare.

Între marile spectacole ale Craiovei înscriu de fiecare dată și „Hamlet” în regia lui Tompa Gábor, „Timon din Atena” realizat de Mihai Măniuțiu, cele două spectacole montate de Vlad Mugur la sfârșitul anilor '90, „Slugă la doi stăpâni” și „Așa este, dacă vi se pare”..., precum și excepționalul „Caligula” al lui László Bocsárdi, după anul 2000, dar și experiența până acum unică în teatrul românesc, marea montare a piesei „Rinocerii” de către Robert Wilson, unul dintre cei mai străluciți regizori ai lumii.

Consider însă în egală măsură mari montări și reușite depline și spectacolele realizate de cei cinci în alte teatre decât Craiova, între care „Faust” și „Prințesa deochiată” ale lui Silviu Purcărete de la Sibiu sau „Cafeneaua” lui de la Teatrul din Iași, „Hamlet”, spectacolul testamentar al lui Vlad Mugur de la Cluj, „Trei surori” în regia lui Tompa Gábor sau spectacole ale lui Mihai Măniuțiu montate în țară.

Victor Frunză a realizat câteva excelente spectacole în teatrele bucureștene, dar și la Timișoara, Alexandru Dabija la Cluj, László Bocsárdi în teatrul său de la Sfântu Gheorghe, Alexander Hausvater în București și în Timișoara.

Regizorii mai tineri au în palmares excelente spectacole, între care aș menționa pe Radu Afrim

și „Pădurea spânzuraților” de la Teatrul Național din București, pe Radu Nica, Gianina Cărbunariu, Alexandru Măzgăreanu, Vlad Cristache sau Bobi Pricop. Cred că la sfârșitul anului 2000 sau în 2001 a apărut în presa românească un sondaj amplu, realizat cu critici de teatru și jurnaliști dar și alți oameni de cultură, având drept finalitate alcătuirea unui clasament al celor mai bune spectacole românești de după 1989. Spre bucuria și mândria noastră, prima poziție era ocupată atunci de „Danaidele”, coproducție internațională realizată de Silviu Purcărete pe scena Teatrului Național Craiova, poziția a doua de „Trilogia antică” a lui Andrei Șerban de la Teatrul Național din București, iar spectacolele craiovene „Ubu Rex cu scene din Macbeth” și „Titus Andronicus” erau plasate între primele cinci, regizorul Silviu Purcărete ocupând, de asemenea, cu al său „Faust” sibian, una din primele opt poziții.

După opinia mea și a altora, cea mai mare realizare spectacologică a acestor 30 de ani, un spectacol care are perfecțiunea cercului, rămâne „Phaedra” lui Silviu Purcărete de la Naționalul craiovean.

4. Ca și înainte de 1989, rolul criticii de teatru este unul major. Aș spune chiar că acum, când alături de excelente spectacole realizate în teatrele subvenționate și chiar în câteva teatre independente, au invadat piața trupe improvizate, uneori chiar cu câte un cap de afiș, jucând texte proaste și de cele mai multe ori obscene, comerciale și total needucative, critica de teatru este mai necesară decât oricând.

Ea are datoria să tragă semnalul de alarmă, să trezească pe cei care, dintr-un motiv sau altul, par sau chiar sunt adormiți. Dar rostul criticii nu este numai acela de a constata, de a radiografia, ci și acela de a sugera direcții, în ce parte și spre ce ar trebui să ne îndreptăm...

5. Vă rog să mă iertați, eu am fost și am rămas un practician al teatrului. Nu mă pot avânta să încerc să răspund la o întrebare cu atâtea conotații teoretice, îndrugând o serie de banalități, care ar face pe un cunoscător autentic, în cel mai bun caz, să zâmbească. Am cunoscut și admirat însă nenumărați dascăli și studenți de la teatrologie, i-am urmărit după absolvire și m-am bucurat când o parte dintre ei au devenit adevărate personalități ale culturii românești, mai ales că o mare majoritate dintre ei afirmă că s-au format ca profesioniști autentici și datorită participării la marile spectacole ale Teatrului Național Craiova și la Festivalul Internațional Shakespeare.

Cristina MODREANU

Criză instituțională

1. Depinde din ce punct de vedere privim lucrurile. Am plecat la drum în 1990 cu un public mai numeros și mai interesat de teatru decât am ajuns să avem azi. Conform barometrelor de consum cultural, numărul de spectatori scade constant în fiecare an, numărul de reprezentații cu fiecare nou spectacol e tot mai mic, cu puține excepții. Din punct de vedere al succesului internațional, nu am mai atins, din păcate, nivelul de atenție pe care l-am trezit imediat după 1989. Câteva prezențe punctuale în marile festivaluri internaționale au reușit să readucă temporar teatrul românesc în prim-plan – Silviu Purcărete în anii '90 și începutul anilor 2000, Gianina Cărbunariu de un deceniu încoace – dar nu suntem o resursă accesată permanent de marile scene, cum este de exemplu teatrul polonez.

Din punct de vedere instituțional suntem în plină criză, în primul rând în ce privește lipsa de relevanță a repertoriilor de azi pentru un public contemporan, confruntat cu tot mai multe oferte de petrecere a timpului liber. În plus, instituțiile publice sunt tarate de o organizare disfuncțională, sunt bugetofage și conduse după metode demodate, neacordate cu timpurile în care trăim. Companiile independente, care se gândesc mai mult la public, sunt tot mai multe, însă creșterea numărului lor, în special după 2015, a atins un prag ce va fi cu greu depășit din cauza lipsei resurselor și a subfinanțării cronicizate, precum și a lipsei reale de recunoaștere din partea breslei, prin premii, distincții, nominalizări, invitații în festivaluri, oferte de coproducție și colaborare etc.

Pe scurt, așadar, nu vreau să stric serbarea nimănui, dar starea teatrului românesc nu este azi una bună. El suferă din cauza lipsei de reformă, din cauza lipsei de viziune a celor care au făcut legile și au perpetuat un statu-quo care servea numai intereselor lor, fără să aibă deschiderea să-și asume construirea unui cadru mai bun de funcționare pentru toți profesioniștii din domeniu. Ca și în restul societății s-a aplicat și în teatru regula „fiecare pentru sine”.

2. Prezența în festivaluri internaționale majore din Europa și din lume, prin creatori precum Silviu Purcărete, Gianina Cărbunariu, Mihai Măniuțiu, Tompa Gábor, Radu Afrim, dar și în ultimii ani, prin numele din noua generație afirmată deja – Carmen Lidia Vidu, Ioana Păun, Bogdan Georgescu ș.a.

O realizare importantă, care este meritul a zeci de artiști transformați de nevoie în manageri și care au învățat din mers și continuă să învețe cum să pună pe picioare și să facă să existe noile teatre și organizații non-guvernamentale, este creșterea unui mediu teatral

independent, care are curajul să-și asume riscuri estetice, are un repertoriu mai relevant pentru publicul de azi, descoperă noile voci ale dramaturgiei românești, cultivă artiștii emergenți și, în multe cazuri, dezvoltă programe educaționale care lipsesc din teatrele finanțate direct din bani publici. Aceasta este partea sănătoasă a teatrului românesc de azi.

3. Pe parcursul documentării pentru cartea mea *A history of Romanian theatre from communism to capitalism. Children of a restless time*, recent apărută la editura Routledge, am înțeles și mai bine că spectacolele remarcabile în România nu sunt remarcabile și în afara țării și, uneori, se întâmplă la fel și invers. Așadar, pentru un public tocmai ieșit dintr-un regim totalitar care controla, mai ales spre finalul lui, foarte atent teatrul, remarcabile au fost spectacolele create de regizorii întorși acasă imediat după 1990, *O trilogie antică* a lui Andrei Șerban sau *Au pus cătușele florilor* al lui Alexander Hausvater, care au revoluționat felul în care publicul se raporta la spectacol. O lectură neașteptată și foarte inteligentă a piesei lui Eugen Ionesco, *Cântăreața cheală*, semnată de Tompa Gábor, a fost apreciată atât în țară, cât și în afara ei, tot în anii '90. Mai târziu, remarcabilă a fost seria de spectacole analizând puterea și efectele ei, semnată de Mihai Măniuțiu – *Richard al III-lea*, *Richard al II-lea*, *Omor în catedrală*, *Citadela soarelui* – sau recitirea de către Radu Afrim a piesei lui Cehov, *Trei surori*, precum și prezența unor creatori străini care au abordat și ei, în cu totul altfel, piese clasice, precum Yuri Kordonski cu memorabilul *Unchiul Vanea* de la Bulandra. În afara țării, remarcabile au fost creațiile lui Silviu Purcărete, *Ubu Rex* cu scene din *Macbeth*, *Danaidele* și mai târziu *Faust*, ultimul circulând mai puțin din cauza dimensiunilor, dar având o „carieră” remarcabilă și acasă, la Sibiu, unde a devenit un fenomen cultural-turistic. În cazul lui Mihai Măniuțiu, remarcat în spațiu britanic imediat după 1990, a făcut o carieră internațională în anii 2000 și spectacolul *Electra*, cu muzica grupului Iza, produs de Naționalul din Sibiu.

Deși mai puțin remarcată în țară, când a fost montată chiar de autoarea sa la Teatrul foarte mic, piesa *mady.baby.edu* de Gianina Cărbunariu a avut o spectaculoasă carieră internațională, fiind tradusă în zeci de limbi și montată în teatre din toată Europa, dar și pe alte continente, performanță neegalată de alte piese românești. Tot un spectacol scris și regizat de Gianina Cărbunariu, *Solitaritate*, produs de Teatrul Național Radu Stanca din Sibiu, a fost considerat remarcabil de către directorul Festivalului de la Avignon și a determinat reîntoarcerea, în 2014, după mulți ani de absență, a teatrului românesc pe această scenă prestigioasă.

4. Gândirea critică este mai importantă azi, într-o epocă a manipulării mediatice practicate profesionist, decât oricând altcândva. În acest context, criticul contemporan care să conteze cu adevărat și să aibă o

influență este cel care stăpânește bine metodele noi de comunicare, care își gestionează atent nu doar prezența publică, ci și pe cea online și își ajustează discursul în funcție de canalul prin care îl transmite. Eu cred în schimbare, prin urmare cred că și critica de teatru are nevoie să se schimbe în acord cu timpurile, fie că ne place în ce direcție merg ele, fie că nu. Rețelele de comunicare socială, mediul online în general pot fi folosite extrem de eficient pentru încurajarea gândirii critice, chiar dacă unora li se par canale de adresare superficială. Depinde de noi ce conținut le dăm, cu siguranță e o eroare să le ignorăm.

În aceeași direcție a încurajării gândirii critice, criticii de teatru profesioniști trebuie să-și diversifice eforturile și, pe lângă scris, să predea, să țină conferințe publice, să modereze discuții cu publicul după spectacole, să curatoreze festivaluri și/sau alte evenimente cu public, în așa fel încât să-și creeze un profil cât mai consistent, demn de urmat, care să influențeze în bine în special publicul tânăr. Logica numărului de *followers* se poate aplica și aici, de ce nu?

Pe lângă educația culturală a spectatorilor, dar și a artiștilor, rostul criticului e și să mențină interesul pentru teatru, ca artă vie, unică printre experiențele diverse care se află azi la dispoziția consumatorilor de cultură. Și astfel, de la consum cultural se poate ajunge, cu puțin efort, la „dependența de teatru” ca exercițiu de terapie existențială.

5. Din păcate, teatrologia nu a reușit niciodată, și cu atât mai puțin reușește azi, să se impună ca o disciplină de prim-plan în cultura umanistă. Este o ramură de studiu care provine la noi din fosta Uniune Sovietică, unde și-a câștigat prima dată independența și statutul de disciplină de studiu, dar de aici până la un impact real în mișcarea teatrală drumul e mai lung și depinde enorm de cei care predau această disciplină în școlile de teatru. Există o diferență enormă între școlile de profil de la București, Cluj și Târgu Mureș, ultimele două fiind mult mai serioase și aplicate. În lumea occidentală există masterate și/sau doctorate care să aprofundeze studiul spectacolului, dar gândirea critică inspirată de scenă/spectacol este un exercițiu intelectual practicat mai ales de esești, scriitori, filozofi etc. Adevărul crud, care de obicei nu li se spune celor care vor să studieze teatrologia la noi, este că nu există aplicare practică a ceea ce învață în această școală, nici măcar acum, după ce s-au adăugat studii de management teatral. Secretariatele literare au mare nevoie să fie reformate ca „apendice” instituțional, rămas în organigramă din inerție, în foarte puține cazuri fiind realmente funcțional, managementul se studiază mai bine în școli dedicate lui, iar despre teatru ajung să scrie cei care au această vocație, indiferent ce școală au făcut. Dar oamenii cu adevărat pasionați de teatru și de reflecția asupra acestuia vor găsi întotdeauna mijloacele de a-și exprima această pasiune, fie că au absolvit teatrologia, fie că nu. Îi așteptăm cu interes la Scena.ro.

Miruna RUNCAN

Un peisaj paradoxal

1. Peisajul teatral al momentului, după treizeci de ani de la răsturnările din 1989, e, cred, unul paradoxal. Cum mai nimeni din spațiul „oficial” (Ministerul Culturii, instituțiile publice) nu e interesat ca imaginea relației dintre investiția în cultură și beneficiarii acestei investiții să fie una clară, analizabilă, nu putem produce decât impresii, nu judecări cu adevărat legitime. Nu avem studii sociologice solide, de încredere, despre publicuri, nu avem politici culturale fundamentate pe cunoașterea câmpului și ținând spre altceva decât conservarea unei situații voit confuze (și, de fapt, nici n-am avut vreodată). Ca atare, „starea teatrului românesc” e aproape imposibil de diagnosticat în ansamblul ei. Totuși: viața teatrală e una relativ bogată în capitală și în marile metropole, aproape absentă în orașele mici, total absentă în spațiul rural, ceea ce nu pare să pună întrebări nimănui din aparat. Avem o legislație de finanțare și de management șchioapă, confuză și producătoare de inechitate. Avem un ansamblu de instituții subvenționate care e energofag și, de cele mai multe ori, produce mult și pe stoc, ca orice sistem îmbătrânit în formatul pe care l-a moștenit cu treizeci de ani în urmă. El a fost conservat, adesea, printr-un feudalism al directoratelor neclintite decenii la rând, ori dependente de vasalități politice care mai de care mai jenante.

În contrapondere, avem o mișcare teatrală independentă, care a crescut ca Făt Frumos, în pofida încremenirii sistemului oficial. Această mișcare a fost silită să-și pună întrebările esențiale și să răspundă la ele, și a făcut-o cu curaj și competență. Întrebările sunt, nu neapărat în ordinea asta: Cui ne adresăm? 2. Care e misiunea noastră în raport cu lumea de azi și cu publicurile noastre potențiale? (Căci simpla producție de spectacole nu e o misiune, e, ca să zic așa, *doar una* din sarcinile de serviciu). 3. Cum comunicăm, artistic și relațional, cu publicurile noastre potențiale? Cum și către ce le dezvoltăm proiectele? A-ți pune și a răspunde la aceste întrebări înseamnă, pe de-o parte, a-ți contura și consolida o identitate, iar pe de altă parte, a înțelege că faci un serviciu public și a-ți construi strategii în acest sens.

De-asta spuneam la început că avem un peisaj paradoxal: pe de-o parte, un enorm aparat subvenționat care, în bună măsură, produce de fapt industrial, dar fără nicio răspundere asumată, produse „comerciale”, mai bune sau mai rele, distribuite aleatoriu; pe

de altă parte, un corp independent născut natural, care se zbate la limita subzistenței; care *produce serviciu public* și și-a coagulat, după puteri, propriile politici culturale, care țin seamă nu doar de funcția de divertisment „cult”, ci și de celelalte funcții ale unei propuneri/acțiuni teatrale: funcția educațională, funcția de reprezentare, funcția de intervenție, funcția civică ș.a.m.d. Sigur, în spațiul teatrului independent se ascunde grațios și o componentă aleatorie de divertisment comercial ieftin, dar asta e un fenomen mai degrabă marginal.

2. N-aș vrea ca răspunsul meu să pară agresiv. Desigur, după 1990 s-au produs destule spectacole remarcabile, în primul deceniu s-a și „exportat” spectacol de calitate, a fost un prim deceniu de recuperare, dar și de interes al occidentului față de moștenirea prețioasă pe care încă o conserva și-o putea face să circule estul. De notat însă că, aproape fără excepție, ceea ce s-a exportat până în jurul lui 2000 (cu adevărate succese de critică și boxoffice) a fost un model de spectacol, în estetica sa coagulată la noi între 1965 și 1975, niciodată dramaturgie, niciodată spectacol pe text românesc. Pe urmă, așa cum era de așteptat (și am scris despre asta încă dinainte de 2000), ceva a început să se schimbe. Or, ceea ce cred eu că e lucrul cel mai important e că teatrul de la noi a început să se reîntoarcă la comunicarea cu viața reală, cu viața socială și politică, reușind treptat să-și recupereze și propria dramaturgie și propriile estetici teatrale novatoare – în raport cu modelul moștenit. Iar acest fenomen a pornit din zona independentă, ori din proximitatea ei. Și mai important, această recentrare pe viața cotidiană a reușit, măcar parțial, să contamineze și unele scene subvenționale. Altfel spus, nu lipsa cenzurii a produs eliberarea teatrului românesc de propriile inerții (inclusiv estetice, dar și de atitudine), ci câștigarea unei conștiințe de sine.

3. Lista ar fi mult prea lungă și, inevitabil, aș fi silită să nedreptățesc pe cineva, deci prefer să las imaginația cititorului să lucreze în locul meu.

4. Și aici răspunsul meu pleacă de la un paradox: probabil că efectul cel mai drastic, mai toxic, al absenței unor politici culturale coerente, perspective, în ultimii 30 de ani, conjugat cu revoluția tehnologică în care am fost aruncați complet nepregătiți, este marginalizarea totală a criticii de teatru. Atâta câtă a mai rămas, critica de teatru supraviețuiește, azi, ca pur exercițiu semi-voluntar, ori într-o permanentă echilibristică între profesioniști de subzistență și un efort disperat de a acoperi realitățile teatrale curente. Or, niciodată n-a fost mai mare nevoie de ea decât azi, când nimeni – nici mediul artistic, narcisic și

auto-suficient adesea, nici publicurile, care se mișcă asemeni unor bancuri de pești căutând plancton – nu pare să aibă nevoie de ea. Sigur, miopia asta de masă nu e caracteristică doar vieții teatrale, ea e specifică acestui moment istoric, la nivel global, de la încălzirea planetei, la ploaia cu plastic și la antivaccinism.

Critica de teatru e, ca să citez un termen utilizat de criticii români din anii șaptezeci (un excepțional de dinamic deceniu teatral la noi), „conștiința fenomenului teatral”. Conștiința noastră selectează, analizează, evaluează, perspectivează, patrimonializează. La fel și conștiința teatrului, care e critica (fenomenologică) aplicată. Or, după treizeci de ani, critica românească e atât de slăbită încât cu greu mai poate face față exercițiului cronicăresc de fiecare zi, ce să mai vorbim despre datoriile mereu amânate față de munca de sinteză, teoretică, istorică.

Din acest punct de vedere, decalajul dintre noi și vecinii noștri a crescut exponențial în ultimii cincisprezece ani: nu avem muzeu/muzee ale teatrului (și ce-avem ținem depozitat în cutii de carton și pungi de plastic), nu avem un institut de cercetări, iar cercetarea a rămas constant la periferia fenomenului teatral, ascunsă ca o cenușăreasă fără speranța zânei bune, în minuscule insule academice. Preconcepția solidă a mediului cultural românesc – care privește critica de teatru exclusiv în rolul său de publicistică imediată, de revistă sau ziar, ignorând în mod stupid gândirea prospectivă, teoretică, de sinteză istorică etc. –, a aruncat critica de teatru în derizoriu. Vestea bună e, cred, că cenușăreasa e capabilă să iasă din camera bucătăriei și fără intervenția vreunei zâne. Eu sper c-o va și face.

5. Cred că deja am răspuns, măcar parțial, la această întrebare. Condiția teatrologiei, ca direcție de studii, în ansamblul sistemului academic actual, e una încă fragilă; dar studiile teatrale depind, inevitabil, nu de mila finanțării lor de către sistem, ci în primul rând de viziunea proprie cu privire la identitatea și funcționalitatea lor. Cred că trăim acum un moment de răscruce și că, și aici și în alte părți, lucrurile sunt suficient de coapte ca să sărim din starea de supraviețuire înfricoșată către auto-determinare și eficiență socială. Universitățile nu produc conserve, ci produc cunoaștere și acțiune. Și asta se petrece *înțelegând cât de mare e nevoia de studii teatrale, de gândire critică, de creativitate, de reflecție sintetică, de construcția de politici și strategii culturale, de formule noi de management cultural*. Și răspunzând cu responsabilitate acestor nevoi, ca să producem, alături de cei tineri, schimbarea în bine.

Alina NELEGA

Libertatea interioară

1. Cred că teatrul, la nivel general și într-o altă formă, mai directă – dar nu fundamental diferită de literatură, artele vizuale sau muzică – dă socoteală în mod transparent de mecanismele sociale și politice în care funcționează cultura respectivă. Din această perspectivă, găsesc că teatrul românesc azi este subordonat pârgărilor de putere din socialul românesc, că practica bugetară este deficitară, că teatrele de repertoriu se mișcă greu și nu-și asumă riscuri, că managementul este un exercițiu de control și nu de creativitate.

Din ce în ce mai mult sunt convinsă că teatrul se leagă de educație, în sensul fundamental: de descoperire și auto-descoperire, din perspectiva creatorilor, ca și a publicului. Îmi place să compar teatrul cu fotbalul, căci cele două se întâlnesc în zona performativității, a jocului, a spectacolului, a rezonanței emoționale. Dacă, într-o cultură, membrii acesteia au avut experiența directă a jocului/sportului, pe maidan sau pe teren, vom avea echipe puternice și stadioane pline. Dacă, într-o cultură, educația muzicală este încurajată și fiecare dintre noi are sau a avut experiența muzicii exersate la un instrument sau vocal, sălile de concert sunt pline, iar virtuozii sunt numeroși și exemplari. Dacă, într-o cultură, scrisul ca și compoziție, ca tehnică de acces la cunoaștere și ca ordonare intelectuală, devine prin educație o experiență personală, vom avea o literatură puternică și vocală cu cititori numeroși. Iar dacă, într-o cultură, libertatea interioară este dezvoltată prin modalități didactice simple și la îndemână – jocul dramatic, *prezența* ca experiență personală a realității – vom face un teatru care nu ne mai dezamăgește atât de des...

Dar în teatru, ca și în educație, ca și în întreaga noastră societate, se vede cu ochiul liber că principala problemă a românilor rămâne corupția de toate felurile și la toate nivelurile. Cu cea mai păguboasă consecință: corupția gustului, care este, în ultimă instanță, o problemă morală și de identitate, de pervertire a valorilor. O cultură diversificată, bazată pe parteneriat (identificat ca mecanism transparent de asumare a răspunderii) și nu pe ierarhie (ca mecanism opac al puterii de orice fel), în care șansele sunt gestionate moral, are un teatru liber, curajos, viu. Apreciați, dacă doriți, în ce măsură teatrul românesc corespunde acestei imagini.

2. Mă gândesc că citesc bine conotația ironică indusă de întrebarea dvs. Ca să preiau, în spiritul contradicției dialectice, ironia, aș începe cu observarea libertății de expresie aclamată de noi toți după '89 și cu recuperările de care va fi vorba mai jos, necesare, desigur, dar ducând la mitizarea unui trecut pe care nu l-am parcurs decât ca amintire a ceea ce nu s-a întâmplat niciodată. Concret, un exemplu ar fi chiar spectacolul *Ubu rege...*, receptat internațional cu entuziasm, dar în primul rând ca o reacție la totalitarismul românesc, receptare dezavuată de regizorul Purcărete însuși, care invoca, în spiritul anilor '80, neînțelegerea profunzimii *estetice* a creației sale. După cum se poate deduce de-aici, furtuna reasezării conceptelor etic/estetic, nu a deranjat prea mult lumea teatrală a vremii.

În aceeași paradigmă contradictorie, s-a produs extinderea educației teatrale, înființarea de școli de teatru universitare, lucru care a dus la formalizarea educației actorilor și descurajarea explorării unor noi mijloace scenice în școlile universitare, datorită presiunii modelelor. Apoi, nevoia legitimă de texte noi, proaspete, nesubordonate cenzurii comuniste, a dus la înființarea unor proiecte după modelul piesă-literară-de-pus-în-scenă, cum a fost și este Piesa Anului, premiu generat de UNITER, dar într-o cultură teatrală care se străduia, prin regizorii-dictatori, nu să promoveze textul nou, ci să recupereze post-dramaticul, respectiv, cum bine spune Lehmann, teatrul-după-piesa-de-teatru. În continuare, după treizeci de ani, acest concurs național premiază și publică piesa-în-pagină, iar nu textul-în-scenă.

Lipsa de interes a regizorilor față de textul nou românesc (cu alunecări spre valorificarea textelor noi germane sau britanice, într-un efort de a demonstra că „se poate”, pe texte de-a gata, dezvoltate în culturi care valorizează și încurajează piesa nouă), nevoia de a „avea și noi faliții noștri” a dus la promovarea artificială a unor nume care n-au lăsat urme în realitatea teatrală (Vlad Zografi, Alina Mungiu) și la construirea „mitologiei Matei Vișniec”, dramaturg care s-a dezvoltat în cultura franceză și aparține cel puțin în egală măsură acesteia, asemenea lui Eugène Ionesco, care nu este, oricât de mult ne-am dori, un dramaturg român. Toate acestea au demotivat și derutat autorii dramatici, la rândul lor hipnotizați de modelul paternalist al scenei românești, unde puterea aparținea (și încă aparține, în mare măsură) regizorului. În contrabalans, o mare realizare a teatrului românesc este apariția inițiativei independente, a proiectelor care au început să preseze sistemul, prin readucerea în teatru a autorului dramatic, într-o altă formă. În continuare, textul nou românesc își găsește locul în

teatrul independent, subfinanțat, și în care entuziasmul creatorilor se blochează după câteva încercări, de lipsa mijloacelor de subzistență a artiștilor. Proiecte ca *Teatrul Luni* de la Green Hours, *underground*-ul de la Ariel și, într-o oarecare măsură, *Teatrul Act*, dar mai ales grupul *Dramacum* (influențat marginal de anteriorul *Dramafest* al anilor '90), au fost urmate de *Replika*, *Reactor* și, foarte angajat, de alte câteva mici teatre și companii independente, care lucrează spectacolul în alt regim decât modelul de producție din teatrele de repertoriu. Prea puține.

Nu pot să trec cu vederea un fenomen foarte important în teatrul românesc, pe care l-aș așeza fără ezitare sub auspiciile realizărilor, anume proliferarea festivalurilor, în mare parte internaționale, ca locuri de întâlnire și dezbateri, curatoriate de critici de teatru, dar, mai ales, de directori de teatre de repertoriu. Excepțiile sunt puține (*Temps d'image* de la Cluj, Michi Braniște). O realizare de vârf este *Festivalul de Teatru de la Sibiu*, care oferă cu adevărat o deschidere internațională și chiar globală asupra fenomenului teatral al lumii. Festivalul, odată cu aura creatorului său, Constantin Chiriac, a făcut din obscurul „Radu Stanca” al anilor '90 un teatru important, care a generat și o facultate în orașul sibian.

La categoria „anti-realizări” aș trece, tot fără ezitare, lipsa rezidențelor și a granturilor care să asigure dezvoltarea creatorilor, penuria premiilor și a altor instanțe de legitimare a artiștilor. Dacă e să luăm, spre exemplu, Italia sau Spania (ca să nu ne comparăm cu Germania sau Franța), lucrând de curând cu zece autori dramatici tineri într-un atelier internațional la Roma, am observat în biografiile lor numeroase premii și rezidențe, care îi dezvoltă, le asigură exercițiul și feedback-ul breslei, le furnizează mentoratul care îi formează, le permite ratarea și recuperarea, mersul înainte. Calitățile lor artistice, talentul – ca să folosesc un cuvânt *politically incorrect*, nu sunt mai presus de ale multor autori tineri români, pentru care șansele de a-și găsi vocea în propria lor cultură sunt mult mai reduse.

3. Mai întâi de toate, în perioada de restituție, imediat după '90, teatrul românesc a fost vizitat de regizori importanți, care își afirmaseră vocea internațional: Andrei Șerban, cu *Trilogia antică*, realizat inițial în anii '70 la studioul *La Mama* din New York, Liviu Ciulei cu *Visul unei nopți de vară*, Vlad Mugur cu *Mincinosul* (Goldoni), Alexander Hausvater cu *Au pus cătușele florilor* (Arrabal). După tăcerea impusă în deceniul anterior, spectacolele lor au generat emulația autohtonă printre regizorii de vârf, rămași acasă: Silviu Purcărete, Alexandru Dabija, Mihai Măniuțiu, Tompa Gábor și Victor Ioan

Frunză. Dar după *Ubu rege cu scene din Macbeth* (Jarry, Shakespeare – Purcărete), *Richard al III-lea* (Shakespeare – Măniuțiu), *Cruciada copiilor* (Blaga – Victor Ioan Frunză) sau *Orfanul Zhao* (Ji Junxiang – Dabija), în reșezarea valorilor, curajul artiștilor a pălit. Cel mai greu s-a dat bătut Silviu Purcărete, care a realizat două creații scenice uluitoare, care mă tem că nu se predau în școlile noastre de teatru, vorbesc despre *Decameronul* și *Fedra*. *Danaidele* marchează, pentru mine, manierizarea acestui mare regizor. A urmat o perioadă de eforturi și căutări, care a durat cam un deceniu, când, la începutul mileniului, s-au ridicat Radu Afrim cu *De ce fierbe copilul în mămăligă* de Aglaia Veterany, și *Plastilina* de Vasili Sigariiev, iar la scurtă vreme, Gianina Cărbunariu (autoare și regizoare), cu *Madi.baby.edu* și *20/20*. Cel dintâi, un regizor baroc, idiosincronic, a cărui imaginație a ieșit curând din matcă; cea de-a doua, o autoare impetuoasă, care și-a găsit vocea în afara granițelor culturale românești, încercând să imprime un model de gândire teatrală la care au aderat generațiile de creatori în formare.

În afară de cele menționate mai sus, aș spune că, în chei de abordare complet diferite, au fost: *Cântăreața cheală* de Eugène Ionesco, un spectacol antologic în regia lui Tompa Gábor, *Eu când vreau să fluier, fluier* de Andreea Vălean, regia Theodor Cristan Popescu, ambele în a doua parte a anilor '90, ca și remarcabilul *Așteptându-l pe Godot* (Beckett – Fusu, Vutcărau) și, la începutul anilor 2000, *Fuck.you.Euro.pa* (Esinencu și iar Esinencu). În deceniul 2000-2010 se modifică limbajele teatrale și își iau avânt inițiativele independente, unde nu mai putem vorbi despre regizorul-autor-unic, ci mai mult de asumarea, coordonarea și organizarea scenei: începe greoaia ralierea teatrului românesc, în cele mai interesante și marginale zone ale sale (dar care își croiesc tot mai mult drum spre vizibilitate și atrag din ce în ce mai mult public tânăr) la epoca postregizorală, a autorului dramatic și actorului (creator și nu obiect manipulat în scenă), perioada monodramelor (*Sex, Drugs and Rockandroll* de Eric Bogosian, spectacolul lui Florin Piersic Jr., sau *Declar pe propria răspundere* de autoarea Alina Șerban, *Capete înfierbântate* de Mihaela Mihailov, regia David Schwarz, cu extraordinarul actor Alexandru Potocean, produs de Teatrul Luni de la Green Hours, *Open*, o monodramă *devised*¹ de George Albert Costea, Leta Popescu, Ana Cucu – și ar mai fi și altele), a teatrului documentar și a creațiilor *devised*, de echipă. *Performance*-ul și teatrul-dans câștigă tot mai mult teren, cel mai emoționant din ultimii ani fiind, pentru mine, *Parallel* în regia Letei Popescu și a lui Ferenc Sinkó, realizat în

echipă cu performerele Kata Bodokihalmen și Lucia Mărneanu, coprodus de GroundFloor și ColectivA la Fabrica de Pensule din Cluj, în 2014. Tot la categoria „de ținut minte”, rămâne *Copii răi* de Mihaela Mihailov, cu Katia Pascariu, în regia lui Alexandru Mihăescu.

Aceste spectacole, care impun un nou limbaj teatral, sunt importante ca și curent, ca adecvare la realitatea noastră, interioară și exterioară, de astăzi.

4. În noțiunea largă de „critică de teatru” aș include nu numai jurnalismul teatral, dar și demersul de evaluare și promovare pe care ar trebui să-l îndeplinească criticii de teatru. Aici ar fi două direcții pe care le-aș aborda, una referitoare la ceea ce este critica de teatru în România, azi, cealaltă la ceea ce consider că ar trebui să fie aceasta, pentru a se conforma statutului său profesional. Am să încerc să le ating pe amândouă, împreună sau alternativ.

În mod realist, criticul de teatru, cronicar teatral sau jurnalist (care nu are neapărat o pregătire profesională de teatrolog), se adresează publicului, informând și adesea influențând opinia cititorilor și a potențialilor spectatori. Una din condițiile necesare pentru păstrarea obiectivității jurnalistice este independența față de obiectul artistic evaluat, criteriu care nu este respectat, din motive invocate adesea ca fiind de subzistență, în absența unei prese puternice și independente. Criticul de teatru român, spre deosebire de cel internațional, nu-și cumpără bilet, așteaptă o invitație la spectacol, este chemat de teatre și cazat/decontat de acestea. Tot din motive de subzistență este adesea angajat/ă într-un teatru, îndeobște subvenționat, într-o sinecură gen secretar literar sau consultant artistic.

Aparent, excepție fac festivalurile, dar și aici sunt invitați jurnaliști/critici care, prin ceea ce vor scrie, nu au o evaluare radicală și obiectivă a spectacolelor/festivalului. Iar dacă o au, a doua oară nu vor mai fi invitați... De cele mai multe ori, citim cronici temătoare, care relativizează valoric, din care nu prea înțelegi cum e cu spectacolul, dar ceea ce se vede clar este dorința autorului de a nu ofensa, de a nu ataca orgoliile sau, pur și simplu, de a se da deștept/deșteaptă. În acest fel, scrisul, cea mai la îndemână modalitate de expresie a libertății de opinie, devine corupt și, implicit, sensibil la mecanisme de putere. Cei mai obiectivi, din experiența mea, sunt jurnaliștii Radio România, care au, în general, subzistența asigurată și moduri instituționale de a-și deconta cheltuielile și care promovează, dar rareori evaluează – cronică de teatru nefiind un gen radiofonic prea ascultat, în comparație cu interviul sau reportajul. Radioul rămâne un medium ieftin, dar, din păcate,



la noi, marginal și, de câțiva ani, nu se mai bucură de subvenție publică, întrucât a devenit bugetat și, în consecință, vulnerabil la manipulări.

Spre deosebire de literatură, unde accesul la lectură este prin carte, criticul de teatru nu trebuie numai să citească, dar și să vadă spectacole. De-aici și nevoia de a circula pentru a vedea și a fi la curent cu ceea ce se întâmplă în și în afara culturii proprii. Din nou, limitele financiare sunt greu de depășit.

În România există două reviste de teatru: *Teatrul Azi*, o publicație de tradiție (unica), prost finanțată și care trăiește greu, se difuzează prin abonamente, în general în teatre și încearcă să acopere toate palierele spectacolului, dar dintr-o perspectivă conservatoare, cu un limbaj critic datat. Cealaltă revistă, *Scena.ro*, prin eforturile Cristinei Modreanu, trăiește și mai greu, dar este mult mai dinamică, deschisă inovației și discursului scenic contemporan, focusată pe deschidere culturală. Online, singura revistă de profil cu apariție constantă este *Yorick*, condusă de Monica Andronescu. În afară de acestea, semnale teatrale există în săptămânalul *Observator Cultural*, în *LiterNet*, revistă și editură online și, arareori, cum e cazul aici, în reviste literare de prestigiu, dar de mică vizibilitate în lumea teatrului. Mai există, desigur, blogurile, care câștigă tot mai mulți cititori, ca cele de la *Dilema*, *Adevărul*, *Scena9*, *bookhub* ș.a., unde scriu frecvent critici și jurnaliști prezenți și în alte medii de difuzare.

5. Așa cum o arată și etimologia, rolul teatrologiei este să gândească despre teatru. Ea este componenta intelectuală a practicii scenice. Specializarea, prezentă în curricula universităților de teatru, restrânge însă câmpul de lucru, reducându-l

la meseriile din C.O.R., respectiv jurnalist, secretar literar, eventual manager sau chiar impresar/organizator de spectacole. Meserii care se exercită în câmpul practic și necesită abilități diferite de ale teatrologului.

În teorie, se pun la dispoziția formării teatrologilor zeci de mii de pagini de literatură de specialitate, marea majoritate în limbi străine, așadar cunoașterea unei limbi de cultură este absolut indispensabilă, chiar și din acest motiv. Căci un teatrolog nu are numai nevoie de experiența vie a spectacolului, ci și de modelarea intelectuală pe care o presupune lectura de specialitate. Dar cititul, după cum știm, cere mult mai mult timp decât a vedea spectacole. În timpul petrecut citind cartea lui Peter Brook despre *Spațiul gol*, am putea vedea două spectacole și un film ale aceluiași regizor. Cartea și scena sunt o muncă dublă față de practicienii care – nu că nu citesc – dar din viața cărora lectura textelor teoretice face parte mai puțin; vorbesc de actori și chiar de regizori, a căror vocație este mai bazată pe acțiune, decât pe meditație (fără a o exclude, desigur, pe cea din urmă, absolut necesară și pentru aceștia). Acestea ar fi, desigur, și condițiile meseriei de critic de teatru, care s-ar suprapune, în teorie, cu a teatrologului. La care se adaugă, fără îndoială, exercițiul scrisului, formarea abilităților de a compune un eseu, de a folosi o bibliografie și a argumenta științific, fără a emite teorii bazate doar pe intuiție și bunul simț. Dar, după cum o arată realitatea, majoritatea criticilor de teatru sunt filologi, absolvenți ai acelei „facultăți de citire”, care te învață, te educă și te formează ca cititor. Și unde, vrând-nevrând, înveți și să scrii. Poate ar trebui să includem teatrologia ca linie de învățământ în facultățile de litere, așa cum este ea în alte spații.

Aici iarăși trebuie să arăt că principalul obstacol în formarea educației de specialitate – chiar a cuiva care știe/vrea/ poate să citească – este lipsa de bibliografie, lipsa de traduceri ale cărților fundamentale. Ce să mai spunem decât că, după 50 de ani de la apariție, cartea emblematică pentru teatrul absurdului, scrisă de Martin Esslin, a fost, în sfârșit, tradusă și la noi?! Desigur, ea poate fi citită în original sau în alte traduceri și desigur că în cultura română lipsește o editură specializată pe carte de teatru, rol suplinit, de bine de rău, de către Unitext, la care se adaugă proiecte editoriale susținute aleator de mari edituri cum sunt Nemira sau Polirom, dar în demersul acestora din urmă, cartea de teatru nu este, firește, o prioritate.

Decurgând din rolul teatrologiei de a gândi despre teatru, de a aduna informații, a arhiva, a cerceta și a genera un fond accesibil celor care vor să

studieze, remarc faptul că încă nu există un dicționar al teatrului românesc, că în universitățile noastre de teatru nu există abonamente la baze de date și biblioteci *online*, pentru profesori și în egală măsură pentru studenți, biblioteci care să permită accesul la texte și la arhive ale spectacolelor antologice, respectiv accesul la bibliografie. Toate acestea duc la un analfabetism funcțional materializat în aproximări pe care le resimțim cu toții, practicieni sau teoreticieni.

¹*Devised* este un termen care definește lucrul în echipă la un spectacol, fără neapărat un text pre-existent, procesul bazându-se pe improvizație și descoperire, iar nu pe un concept scenic pre-existent la nivel de interpretare și dramaturgie.

Olița CÎNTEC

Absența politicilor culturale

1. Starea teatrului românesc e similară celeia a întregii societăți românești. Nici nu poate fi altfel, de vreme ce arta scenică este dintotdeauna oglinda comunității în care există. E, adică, nereformat, cu un sector de stat predominant (fără ca asta să fie un lucru rău, dimpotrivă), fără politici culturale care să stimuleze dezvoltarea sectorului independent. Independenții merită o atenție mai aplicată a decidenților: numărul absolvenților care devin *freelancer*-i este în creștere, iar categoria aceasta are nevoie de un statut clar și de suport din partea autorităților; ei sunt cei care și-au asumat în primul rând riscurile artistice ale acestor decenii, lansând nume noi și dezvoltând curente. Din păcate, activitatea independenților a stat și stă sub semnul precarității. În continuare, fac teatru „cu două scaune și o masă”, străduindu-se să compenseze prin creativitate lipsa resurselor, iar multe companii, deși cu o activitate remarcabilă, funcționează în condiții de avarie sau și-au închis porțile. Legislația națională din sfera culturală e stufoasă, interpretabilă, în administrație birocrăția consumă energii și timp pe care managerii le-ar putea folosi cu mai multe beneficii instituționale. Din punct de vedere estetic, suntem în sincronie cu ceea ce se petrece prin alte părți, avem creatori racordați la tendințele momentului. Prea puțini, spre deloc, lucrează și în străinătate, iar pe această direcție, a promovării valorilor noastre și peste granițe, mai este încă mult de lucru până să-i ajungem, de pildă, pe polonezi, ca să dau un exemplu de fostă țară comunistă. Firește, un portret exhaustiv al stării generale e dificil de realizat în câteva fraze, însă într-un crochiu, cam așa stăm.

2. Teatrul documentar, cu toate formele și variațiile lui. Teatrul multimedia, coregrafic, teatrul dans, happening-urile, instalațiile, spectacolele-concert, în general formulele de graniță care teatralizează elemente specifice altor arte, cu aport de expresie scenică și de atractivitate pentru public.

Noile tipuri de scriitură teatrală, noile formate scenice, noile generații de regizori, autori de teatru, scenografi, de coreografi, de compozitori de muzică de scenă.

3. Imediat după '90, cele care au schimbat ceva în teatrul nostru au fost *Trilogia antică* a lui Andrei Șerban de la Teatrul Național din București, ...*au pus cătușele florilor* al lui Alexander Hausvater la Teatrul Odeon din București. Pentru că au mișcat mediul artistic și publicul, aducând, prin revenirea din exil a celor doi regizori și a altora, ceea ce teatrului nostru îi fusese interzis prin control ideologic aproape o jumătate de secol. Au urmat cronologic realizările lui Silviu Purcărete la Craiova (*Danaidele*, *Orestia*, *Phaedra*, *Titus Andronicus* etc.), multe dintre ele făcând ocolul lumii prin festivaluri. Mai aproape de noi, creațiile lui Purcărete de la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu – *Faust*, *Metamorfoze*, *Călătoriile lui Gulliver*, *Povestea prințesei deocheate* –, creațiile lui Radu Afrim, ale Gianinei Cărbunariu, Radu Nica, montările lui Bobi Pricop, Botond Nagy, Andrei Măjeri. E complicat să faci o selecție, au fost multe producții valoroase, sunt o sumedenie de artiști care ies din linie, dar cam aceste sunt mențiunile.

4. Rostul criticii de teatru e cel care a fost dintotdeauna: să fie, prin analizele și evaluările ei, un element de legătură post-spectacol între scenă și public. Ceea ce s-a schimbat și se va schimba continuu sunt mediile și modalitățile de exprimare. Acum *online*-ul a luat prim-planul unde altădată se afla printul, formulele democratice (blogging, vlogging) sunt mai prize de spectatori. Responsabilitatea criticilor e să utilizeze uneltele profesionale în modalități care să atingă publicul, să contribuie la modelarea lui, la menținerea lui aproape de sălile teatrelor. Să ofere un *feedback* de expertiză și creatorilor, pentru că și ei și privitorii au nevoie de reacțiile critice.

5. Cercetarea nu a beneficiat în acești 30 de ani spre care privim retrospectiv de toate auspiciile financiare pe care le-ar fi necesitat. Cea teatrologică, în egală măsură. Ea e făcută în universitățile cu facultăți de teatru, ca un complement al activității didactice. Ceea ce lipsește e un Institut de cercetări teatrale, așa cum există prin alte părți, chiar în spații naționale care au avut și ele de recuperat serios de pe urma totalitarismului. În subordinea Academiei avem Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” din București, cu un colectiv mic la secția Teatru. Centrul de Cercetări Teatrale „Ion Sava” e în subordinea Teatrului Național din București, dar, dacă ne uităm pe pagina web, nu e prea activ. Eu mă refer la un Institut care să se ocupe cu program de studierea teatrului românesc. Până la fondarea unei structuri cu această misiune, să fie finanțări consistente pe proiecte și colective de cercetare. Atunci cu siguranță am avea măcar un dicționar al teatrului românesc și alte lucrări de referință, unele obligatoriu în limbi străine. Deocamdată, ceea ce s-a făcut e rezultatul unor inițiative individuale. Cadrul de cercetare are nevoie de condiții adecvate.

BOB FÜLÖP Erzsébet

În căutarea identității creatoare

După părerea lui Lehmann, în deceniile trecutului apropiat, tehnologiile digitale au reconfigurat practica teatrală, s-a schimbat complexul perceptiv al receptorului, structurându-se o nouă rețea estetică și interpretativă, care a făcut posibilă apariția unor noi discursuri teatrale, a unor forme polifațetate de manifestare (Hans-Thies Lehmann, *Posztdramatikus színház/Teatrul postdramatic*, Budapesta, Editura Balassi Kiadó, 2009, 17). Întrucât s-au schimbat modelele conceptuale despre lume, schimbarea a atras după sine și posibilitatea adaptării reprezentațiilor teatrale reprezentative ca urmare a transformării diverselor instrumente tehnologice, a scenei, a tehnicii audio și a instalațiilor de iluminat, s-a metamorfozat percepția și comportamentul receptorului, iar imaginea corpului actorului și percepția vocii sale au dobândit o atitudine de tip nou, autoreprezentativă, pe scena diverselor medii.

În starea sa de moment, teatrul românesc își configurează liniile de forță în siajul mediilor tehnologiei digitale, pe de o parte spre căutarea necurmată a unor estetici teatrale noi și a unor tehnologii media de efect, iar pe de altă parte în direcția dobândirii unor forme individualizante, recognoscibile de limbaj.

După '89, slăbirea contextului politic existent anterior, descentralizarea au aruncat canonul formal al teatrului din România într-un spațiu vid și a trebuit să treacă timp destul de îndelungat ca să câștige teren generația care, descoperindu-și vocea proprie, a redefinit discursul teatral autohton. Această generație este marcată de creatori precum Radu Afrim, Gianina Cărbunariu, Bocsárdi László, Cristi Juncu, Radu Apostol, Felix Alexa, Vlad Massaci și mulți alții care, mergând pe urmele marilor predecesori, au reconectat teatrul din România la cursul universal.

Timpe de circa un deceniu, perioada de după '89 a fost marcată de creațiile unor importanți maeștri precum Andrei Șerban, Vlad Mugur, Radu Penciulescu, David Esrig, Alexander Hausvater, care, revenind din surghiunul lor în străinătate, nu numai că au scris istorie în teatrul de la noi, dar au îndeplinit și rolul de mentori pentru generația mai tânără. Alături de ei, în paralel, au creat, cu aceeași marcă personală inconfundabilă, absolvenții promoțiilor de regizori de dinainte de '90, precum Cătălina Buzoianu, Alexandru Tocilescu, Mihai Mănuțiu, Alexandru

Dabija, Silviu Purcărete, Tompa Gábor, Victor Ioan Frunză, Alexandru Darie și încă mulți alții.

Foarte multe reprezentații s-au impregnat în memoria teatrului autohton în cei 30 de ani din urmă, cred că ar fi nedrept să evidențiez și să discut ca referință normativă pe oricare dintre ele, pentru că este vorba despre „teatrul energetic” (Lyotard) al unor asemenea creatori cu individualitate a căror influență cumulată structurează orizontul activității teatrale contemporane din mediul autohton.

Într-o retrospectivă asupra teatrului din ultimii 30 de ani, putem constata că reprezentațiile creatoare de discurs ale teatrului postcomunist n-au fost determinate de metodele importate ale modului occidental de a face teatru, ci de personalitatea creatorilor, decurgând dintr-o reprezentare autoreflexivă, specifică existenței umane, au fost circumscrise de cadrul euristic al canonului formal ricoeurian cu mijloacele teatrale favorizate de percepție-interpretare.

Criticul de teatru, ca mediator între receptor și creator, este chemat să fie interpretul care analizează concretizarea scenică a textului dramatic, să intermedieze strategiile narativelor teatrale, abordând dintr-o perspectivă receptivă natura sistemului de semne, înțelegerea contextelor și derulărilor, decodând semnificațiile reprezentației. Criticul analizează, destructurează deci cele văzute, astfel că aspectul cel mai caracteristic al funcției sale, în acest înțeles, este capacitatea de a surprinde și evidenția reprezentația teatrală în actualitatea și complexitatea sa absolută. Însă, odată cu proliferarea explozivă a canalelor media, în torentul excesului de comunicare constatat pe pagini web, portaluri, site-uri, bloguri, oare critica și criticii mai sunt capabili să influențeze practica teatrală? Oare critica mai dispune de puterea de a provoca eșecul unei reprezentații?

Vedem nenumărate exemple de spectacole care au avut parte de critici blamante, și totuși indicatorii de casă erau neașteptat de mari, dar au existat și exemple de reprezentații care, în ciuda criticii negative, au primit premiul național. Există și exemple de reprezentații care au provocat opinii critice extrem de divergente. Critica, se pare, nu dispune de o influență creatoare de canon, deoarece nu are efect decât asupra cercului profesional restrâns. Și-atunci care este, totuși, rolul criticii de teatru?

Atitudinea critică este complexă și responsabilă. Criticul are nevoie de o multitudine de instrumente, tehnici, competențe ca să poată funcționa profesionist în spațiul sensibil și complex al teatrului. Trebuie să fie familiarizat cu domeniul teatrologiei și al istoriei teatrale, trebuie

să le cunoască profund ca să poată recunoaște în reprezentația dată mecanismele emoționale, dar și tendințele alternative, cum ar fi evoluția mainstream-ului. Rolul criticului nu este fixarea, documentarea reprezentației, pentru că acest rol este preluat de înregistrări, dvd-uri, dar el, întrucât el este unicul martor al reprezentației care se desfășoară „aici și acum”, trebuie să reflecte evenimentul teatral dat la modul cel mai sensibil, recurgând la limbajul cel mai inechivoc, în așa fel încât, în același timp, să aibă un comportament încurajator față de creatori, fiind conștient că este responsabil nu numai pentru propriul text, ci și față de artiștii care au luat parte la realizarea creației scenice – critica lui poate modela, influența munca lor.

Criticul este cel care reflectă din exterior cele văzute, pe când teatrologul din interior, el se integrează în creația realizată.

Teatrologia, ca disciplină autonomă, reprezintă acele domenii ale științei teatrale ale căror alfa și omega sunt reprezentațiile personale și unice, de aceea – situându-se în fundalul teoretic și istoric ce decurge de aici – trebuie să abordeze reprezentația în actualitatea ei și s-o prezinte în întreaga sa complexitate. Teatrologul reprezintă mai multe orientări în domeniul artei teatrale, poate funcționa ca dramaturg, critic, specialist în teoria teatrului, estetician sau istoric al teatrului. În procesul creației scenice, el se află într-o necurmată pendulare între a face teatru și a analiza teatru.

În perspectivele de viitor ale artei teatrale, rolul teatrologului se canalizează spre specializarea profundă, însă fără a reflecta asupra teatrului și fără a participa la realizarea actului scenic, eforturile noastre creatoare s-ar restrânge, cum spune Fischer-Lichte, la „transformarea feerică” a universului scenic (Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája/ Estetic performativității*, Editura Balassi Kiadó, Budapesta, 2009, 286).



Gellu DORIAN

De la algoritm la sinecură

1. Cum eu locuiesc în Botoșani, unde este o tradiție în teatru de peste 150 de ani, de la Costachi Caragiale și spectacolele organizate de mai marii comunității botoșănene în Casa Sommer, în care a venit cu trupa Pascali și Mihai Eminescu, după o hoinăreală prin țară de mai bine de doi ani, moment când s-a desprins și a plecat la Viena, și pînă la teatrul de azi, cu o echipă care-și duce anonimatul într-o sală de spectacole a Casei de Cultură a Tineretului, din cauză că de opt ani clădirea teatrului a intrat în reparații și stă gata să se dărîme, nu pot sune mare lucru despre starea teatrului românesc de azi. Dacă este asemănătoare cu cea de la Botoșani, înseamnă că nu arată deloc bine. Însă cum știu că nu departe, la Iași, cele două teatre, cel Național, „Vasile Alecsandri”, intrat în circuitul teatrelor elegante din Europa după reparațiile care au durat foarte mult, și cel al Tineretului, „Luceafărul”, deci acestea două merg foarte bine și au spectacole la care publicul dă ghes, și cum, iarăși, la doi pași, la Suceava, oraș care nu avea teatru, de cîțiva ani există Teatrul „Matei Vișniec”, cu repertoriu permanent, înseamnă că starea acestora, implicit a teatrului românesc în general este bună. Nu merg la spectacolele din București, unde teatrele abundă în repertorii, iar noul Teatru al Dramaturgilor Români, cu o activitate, se pare, emulativă, provoacă spectacole după spectacole, înseamnă că, nu-i așa, teatrul românesc prosperă, starea lui este una bună. Dar ce să mai vorbim de fenomenul Sibiu, sau să-l numesc Constantin Chiriac, fenomen care dă imagine mondială a actului major al teatrului românesc. Și așa mai departe, de la Craiova la Cluj-Napoca, de la Timișoara la Piatra Neamț, de la Constanța la Satu Mare, teatrul românesc trăiește pe banul public, așa cum văd la noi la Botoșani că sinecure în domeniu funcționează, în cadrul principiului „noi cu drag muncim”. Și toate aceste spații în care se joacă teatru, în organigrama lor, au nevoie de actori, de regizori, de scenariști, de personal auxiliar. Și iată că așa s-au înmulțit școlile de teatru, cam cum erau înainte școlile profesionale, de pe băncile cărora ieșeau oameni calificați care intrau subit în cîmpul muncii. Așa ies acum actorii, regizorii, scenariștii, operatorii etc., pe bandă rulantă, la rampă sau la așteptat un rol sau un contract pe durată nedeterminată într-un teatru. Din acest punct de vedere totul merge bine și starea teatrului românesc este una bună. Dar dacă e să mă întorc la teatrul din Botoșani, mă uit la echipă, mă uit la manager, mă uit la clădirea în ruină și zic că nu merge deloc bine.

2. Cîștigarea statutului profesional de ținută, susținut de UNITER. Aglomerarea schemelor cu actori școliști duce la o mai largă selecție și la un casting mai generos, dar și la o plajă mai mare de alunecare în disperare și sinecură. Asta pînă la realizarea scenică. De aici încolo, da, se poate vorbi după 1990 de cîteva realizări de marcă, de ținută, care au atras atenția lumii teatrale mondiale. Și aici sunt realizările pe care le-a avut chiar de la începutul libertății teatrul craiovean, sub conducerea lui Boroghina, dar și realizările lui Purcărete. Apoi experimentele lui Andrei Șerban, revenit în țară, entuziasmat la început, apoi dezamăgit, că așa-i la români. Nu trebuie scoase din contextul succeselor internaționale împlinirile lui Constantin Chiriac la Sibiu, dar și consolidarea în formă nouă și în fondul lui a Teatrului Național din București sub conducerea lui Ion Caramitru. Ceea ce nu au realizat teatrele din România este faptul de a nu fi scos la emulație dramaturgii români. Aceștia sunt pe cale de dispariție sau ascunși în sertarele lor, în care, cu siguranță, nu va cotrobăi nimeni. În afara lui Matei Vișniec, care a venit din exterior, impunîndu-și realizările lui dramatice prin împliniri scenice de excepție ale unor regizori buni, mai nimic nu se vede la linia trasă la bază și, din păcate, nici cea a orizontului. Geanina Cărbunaru nu scrie teatru, ci eseuri cu efect efemer, imediat montate și uitate. Suma spectacolelor realizate de majoritatea teatrelor românești adună piese ale dramaturgilor străini și mai puțini cei români. Doar Caragiale mai satisface „exigențele” regizorilor români, dar și acesta transformat după rețete care, uneori, dau roade, alte ori nu. În zona Moldovei, școala rusească se simte peste tot, iar linia rezistenței în timp se dovedește perisabilă imediat după premieră.

3. Sunt suficiente. Mi-ar fi greu să le enumăr acum. De departe nu se văd prea bine scenele mari ale teatrelor din România. Ecoul spectacolelor bune se face simțit în preajma acestora. Nici presa de specialitate nu mai iese cu cronici care te fac să te urci în tren și să mergi la București sau la Cluj să vezi un spectacol de Mănuțiu, Frunză, Tompa Gábor sau Afrim. Reluarea lor de Televiziunea Română, pe unele dintre ele ți le aduce în casă. Însă calitatea redării lor lasă de cele mai multe ori de dorit. Nu risc să numesc nici un spectacol, dar, cu siguranță sunt destule. Ba chiar au fost în aceste trei decenii cîteva spectacole foarte bune și la Botoșani. Dar dacă nu au intrat nici măcar în nominalizările de la UNITER, înseamnă că au fost ca și cum n-ar fi.

4. Am spus mai sus și accentuez: au dispărut, în cea mai mare parte, criticii de teatru adevărați. Cîțiva din școala veche mai țin paginile unor reviste. Însă nici revistele de cultură nu mai au rubrici consacrate spectacolelor de teatru, în afară de „Familia” și „Viața

Românească”. „Teatru azi”? N-am mai văzut-o de mult. „Drama”, de asemenea. Poate acum revista „Scena9” să scoată în pagini priviri mai aproape de ceea ce este cu adevărat fenomenul teatrului românesc. În susținerea coloanei vertebrale a vieții scenei, critica de teatru este mai mult decât necesară. Aceasta este stimulativă și apăsătoare în bine în capul unui actor, care este interesat nu numai de praful efemer al aplauzelor ci și de, mai ales, ceea ce rămîne scris de specialiști despre ceea ce el a realizat. Or, nu prea mai văd acum astfel de mari curiozități. Ceea ce apare pe rețelele de socializare, la fel, nu înseamnă mai mult decât efemeritatea aplauzelor.

5. Știu și eu? Ce-ar însemna „condiția teatrologiei”. Poate rolul acesteia? Cum majoritatea teatrelor din țară nu mai au secretari literari, cei care se ocupă de repertoriul unui teatru, de ecourile spectacolelor și de coabitarea cu comunitatea în care își desfășoară activitatea, rolul acesteia a cam dispărut. Teatrologii poate mai viețuiesc prin preajma unor reviste de specialitate, prin preajma teatrelor sau a unor instituții de cercetare specifice, în rest, nu văd cum ar avea o condiție, ca disciplină, o miză apoi după specializare, când nimeni nu-și mai îndreaptă privirea spre ei, spre ceea ce sunt pregătiți să facă. Dar ce să facă, dacă obiectul muncii lor intră pe alte mâini, poate chiar politice, așa cum, în provincie, sunt managerii, așezați acolo pe algoritm și aranjament politic?

Ștefana POP-CURȘEU

Așezarea valorilor

1. Cred că teatrul românesc se află acum într-un moment de așezare a valorilor, de digestie culturală, aş putea spune, mai mult sau mai puțin leneșă, după o perioadă fastă din punct de vedere artistic și în așteptarea maturizării unor noi tinere talente.

2. Cele mai importante realizări ale teatrului românesc sunt:

- Deschiderea către occident și participarea activă a spectacolelor românești precum și a unor mari oameni de teatru români la efervescența artistică europeană și americană.

- Recuperarea unor importante nume ale teatrului românesc din exilul de dinainte de 1989.

Traducerea și publicarea unor esențiale cărți de teatru ale secolului XX și XXI. Aici editura Nemira este în continuare un exemplu.

- Dezvoltarea teatrelor private/ independente;
- Creșterea numărului festivalurilor naționale și internaționale de teatru în România;

- Înființarea și activitatea UNITER;

- Înființarea Facultății de Teatru și Film la Cluj.

3. Spectacole remarcabile:

- *Electra*, după Sofocle și Euripide, regia Mihai Măniuțiu, Oradea/Sibiu, 2004/2005;

- *Hamlet*, de W. Shakespeare, Vlad Mugur, Teatrul Național Cluj, 2001;

- *Richard al III-lea*, de W. Shakespeare, regia Mihai Măniuțiu, Teatrul Odeon, 1992;

- *Danaidele*, după Eschil, regia Silviu Purcărete, Teatrul Național Craiova, 1996;

- *Faust*, de J. W. Goethe, regia S. Purcărete, Teatrul Național Sibiu, 2007;

- *Woyzeck*, de Georg Buchner, regia Mihai Măniuțiu, Teatrul Maghiar de Stat Cluj, 2006;

- *Rambuku*, după Jon Fosse, regia Mihai Măniuțiu, Teatrul Național Timișoara, 2017.

Și mai sunt...

4. Aceasta este o întrebare care revine mereu și o consider oarecum o întrebare retorică, pentru că rolul criticii a fost dintotdeauna unul vital pentru istoria culturală a umanității. *Poetica* lui Aristotel, *Natyasastra*, scrierile lui Zeami despre teatrul No, toate marile tratate de artă teatrală din lume sunt rodul unei priviri critice, constructive, asupra fenomenului teatral. Doar că ele au ales ce era mai bun și au reușit să transforme critica într-o pedagogie a gândirii și a comportamentului teatral, astfel încât neofii să aibă reperele necesare pentru urcarea treptelor artei până la ceea ce marii gânditori ai teatrului au perceput ca fiind, în cadrul unei culturi specifice, culmile împlinirii artistice atât pentru producătorul, cât și pentru consumatorul artei scenice.

Acolo unde lipsesc reperele nu poate ieși nimic bun, nimic semnificativ. Sunt de acord cu E.G. Craig care spunea că din haos nu poate ieși Artă. Anumite forme cu valențe artistice, da, dar nu o artă care să reziste timpului, care să modeleze pozitiv conștiințele din societatea al cărei produs este. Iar rostul criticii tocmai acesta este, de a contura reperele de care are nevoie atât artistul de teatru în căutările sale (dramaturgul, actorul, regizorul, scenograful), cât și spectatorul în pregătirea orizontului său de așteptare și în disponibilitatea sa receptivă.

Astăzi, importanța criticii de calitate este de netăgăduit, pentru că ea permite accesul publicului larg la o privire avizată, absolut necesară ca un complement al experienței spectatoriiale de tip divertisment. Critica teatrală incită la reflecție, creează o serie de așteptări, răspunde la întrebări de multe ori latente pe care și le pun atât cei de pe scenă cât și cei din sală. Critica poate revela sensuri ascunse ale operei de artă teatrală, poate confirma valoarea

intuită de public, dar poate și sancționa, poate revela impostura, poate și trebuie să atragă atenția asupra unei întregi rețele semantice care se creează prin montarea unui anumit spectacol, având la bază un anumit text, într-un anumit context socio-politic și cultural, într-o anumită cheie estetică, cu un anumit tip de actori și așa mai departe. Iar în zilele noastre, când se produce atât de mult teatru, când influențele sunt nenumărate și originalitatea semnificativă tot mai rară, critica de specialitate are menirea să ofere reperele necesare pentru trecerea prin sită a *potpourri*-ului artistic contemporan național și internațional.

5. Teatrologia nu este pentru mine o disciplină în sensul curricular al cuvântului, căci eu îi prefer de departe sintagma „Studii teatrale”, mult mai generoasă și mai clară astăzi. Teatrologia este însă o disciplină a privirii și gândirii teatrale, în sensul unei priviri și gândiri disciplinate, care să stea la baza unui discurs critic articulat, avizat și argumentat. Teatrologia nu este doar vorbire despre teatru, ci căutarea cuvintelor juste pentru a exprima ceea ce arta teatrală arată dincolo de cuvinte, prin limbajul corporal și multitudinea mijloacelor de expresie scenică.

Acum, la începutul anilor '20 ai secolului XXI, în România, Teatrologia riscă să devină un stil jurnalistic mai degrabă decât o disciplină în cadrul culturii umaniste. Spun acest lucru cu regret, pentru că deși componenta jurnalistică este una importantă și vitală pentru întreținerea unei relații vii, organice, între publicul de teatru și spectacole, tinerii care se destinau acestei direcții de studiu în Artele spectacolului, se opresc la recenzia/cronica de teatru *online* și *offline* ca la o finalitate accesibilă. Puțini sunt cei care fac efortul să cerceteze, să sape în istoria teatrului, să dezgroape arhive, să contextualizeze mai mult decât la acest prim nivel al lumii contemporane. Vorbim de cultură umanistă, de științe umaniste, însă absența formării filologice, istorice sau filozofice prealabile studiului fenomenului teatral își spune astăzi cuvântul. Teatrologia necesită, pe lângă o cultură generală, artistică, interdisciplinară foarte solidă, și o foarte bună mânăuire a limbajului, o stăpânire a terminologiei teoretice și practice deopotrivă. Iar ca să ajungi critic de teatru în adevăratul sens al cuvântului, trebuie, cred eu, în mod paradoxal, să depășești jurnalismul teatral pentru a te întoarce la el, maturizat, ca gânditor al teatrului.

Exista în anii trecuți un fel de scepticism legat de teatrologie și teatrologi, de lipsa viitorului acesteia și al acestora. Eu nu l-am împărtășit niciodată. Scrisesem la rândul meu un text într-un *Ghid de supraviețuire pentru Teatrologi*, coordonat de colega mea Miruna Runcan (Eikon, Cluj-Napoca, 2014),

destinat familiarizării tinerilor neofiți cu diverse experiențe din breaslă, mai mult sau mai puțin fericite sau încurajatoare. Meseria de „om care studiază teatrul și vorbește despre teatru” (teatrologul), că e critic de teatru, istoric sau pedagog, mi s-a părut întotdeauna fascinantă. Evident că e pentru cei puțini, aleși, care au o pasiune pentru asta, care au o vocație. Ca în cazul actorilor, al dramaturgilor sau al regizorilor. Nu e o meserie pe care să o faci pentru bani ci ca să-ți împlinești un vis, pentru că altfel nu poți trăi împăcat cu tine însuși. În teatrologie nu este loc pentru frustrări. Dacă ești pasionat de teatru, vei găsi întotdeauna alți pasionați cărora să li te alături. Și nu este loc nici pentru lenea intelectuală. Privirea critică simplă, concisă și profundă, sinceritatea și autenticitatea poziționării critice în fața actului artistic teatral se dobândesc prin muncă și studiu.

Or, aici revin la prima problemă evocată și la micul meu regret. Studenții sunt din ce în ce mai puțin rezistenți la orice tip de efort, până și la cel intelectual. Să fie acest lucru grăitor la nivelul întregii țări? Nu numai teatrologia, ci întreaga cultură umanistă are de suferit. Și nu doar ele... Dar să fim optimiști, simțul teatral al românilor este destul de puternic. Rămâne ca la nivel de sistem, înțelegerea și abordarea critică constructivă a Teatrului/Artele spectacolului, precum și a Filmului să se predea și în învățământul preuniversitar. Cererea ar stimula și oferta.

Anca HAȚIEGAN

Criză de creștere

1. Mărturisesc că de câțiva ani buni de zile sunt tot mai pasionată de studiul trecutului nostru teatral, iar cum lucrul la cartea *Dimineața actrițelor* (Polirom, 2019) – din laboratorul căreia, prin generozitatea redacției dvs., am publicat de-a lungul timpului fragmente însemnate în paginile revistei „Vatra” – m-a ținut și el cu atenția fixată tocmai pe zorii mișcării noastre teatrale, prezentul îmi cam fuge printre degete, ca să zic așa. Totuși, senzația mea de spectator cu oarecare cunoștințe de specialitate e că traversăm o perioadă mai puțin fastă pentru teatrul românesc. Lipsește entuziasmul, emulația. Oferta teatrelor naționale s-a cam comercializat, programele lor sunt lipsite de viziune și de creativitate, dramaturgia autohtonă nu găsește aici un mediu propice de dezvoltare, cum bine atrage atenția, de mai multă vreme, criticul teatral Cristina Modreanu. Cred însă că și zona independentă s-a cam împotmolit în ultima vreme, trece printr-o perioadă de criză (de creștere?!), agravată de lipsa surselor de finanțare. Teatrul, literatura, cultura în general, își pierd

tot mai mult relevanța în societate, iar noi nu facem nimic temeinic ca să ne opunem acestui curent. De aici lipsa de entuziasm și de emulație.

2. O să vorbesc despre fenomene, nu despre reușite punctuale. Cel mai important fenomen de după 1989 mi se pare a fi (re)apariția teatrului independent. O realizare importantă mi se pare și abandonarea limbajului teatral esopic, care trata temele actualității pe ocolite, prin aluzii, șopârlițe, metafore ș.a.m.d. Era necesară această întoarcere la un limbaj teatral direct, chiar frust, care s-a petrecut mai ales în zona, mult mai angajată social, a independenților. (Acum mi se pare însă că trebuie regăsit un anumit rafinament.) Cu bune și cu rele, un alt fenomen notabil mi se pare a fi descentralizarea învățământului teatral, altfel spus apariția de noi școli de teatru după 1989, fapt care a schimbat oarecum regulile jocului în domeniu. La Cluj (unde a existat un Conservator de muzică și artă dramatică în interbelic, desființat la câțiva ani de la instalarea regimului comunist), reînființarea învățământului teatral după 1989, la inițiativa profesorului Ion Vartic, a stimulat, indirect, înființarea Reactorului de creație și experiment. Mișcarea teatrală de la Fabrica de Pensule, atâta cât a durat, a fost și ea susținută consistent de absolvenți ai Facultății de Teatru și Film din Cluj. Cred că nu e puțin lucru. Inițierea unor noi festivaluri de teatru, ca Festivalul Național de Teatru (pus pe picioare încă din 1990 de Mircea Ghițulescu) sau Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, ca să nu le numesc decât pe cele mai longevive, sunt alte realizări notabile ale teatrului românesc postdecembrist. Tot un câștig pentru teatrul nostru ar putea fi și trecerea de la regizorul-demiurg la regia sau creația colectivă, dar rezultatele nu sunt încă destul de concludente. E vorba însă de o deschidere care promite să producă rezultate insolite.

3. Nu am văzut decât o mică parte din producția teatrală postdecembristă, deci selecția mea e profund subiectivă. M-au marcat, de-a lungul acestor ani, *Săptămâna luminată* de Mihail Săulescu, în regia lui Mihai Măniuțiu (Teatrul Național din Cluj), *Persecutarea și asasinarea lui Jean Paul Marat*, de Peter Weiss, în regia lui Victor Ioan Frunză (Teatrul Național din Cluj), *Ubu Rex cu scene din Macbeth*, după Jarry și Shakespeare, și *Phaedra*, după Seneca și Racine, în regia lui Silviu Purcărete (Teatrul Național din Craiova), *Așteptându-l pe Godot*, de S. Beckett, și *Regele moare* de Eugen Ionescu (Teatrul „Eugène Ionesco”, care cred că încă își avea sediul în România când am văzut eu spectacolele, venite în turneu la Cluj), *Dibuk* de S. An'ski, în regia Cătălinei Buzoianu (Teatrul Evreiesc de Stat, București), *Memo și Ubucurești* (*Conul Leonida față cu reacțiunea* de I.L. Caragiale, cu scene din *Ubu rege* de Alfred Jarry) în regia Monei Marian (Chirilă) (Teatrul Național din Cluj), *Hamlet*

de W. Shakespeare, în regia lui Vlad Mugur (Teatrul Național din Cluj), *Livada de vișini* de Cehov și *Scaunele* de Eugen Ionescu, în regia aceluiași Vlad Mugur (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj), *Pescărușul*, în regia Cătălinei Buzoianu (Teatrul Mic din București), *Copiii unui Dumnezeu mai mic* de Mark Medoff, în regia lui Theodor Cristian Popescu (Compania Teatrală 777, Teatrul Odeon și Sounds of Progress, Glasgow), *Eu când vreau să fluier, fluier*, de Andreea Vălean, în regia aceluiași Theodor Cristian Popescu (Teatrul Național din Târgu Mureș), *Ușa închisă* de J. Graham Reid, în regia lui Vlad Massaci (Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț), *Creatorul de teatru* de Thomas Bernhard, în regia lui Alexandru Dabija (Teatrul Act, București), *Gaițele* de Al. Kirițescu, în regia lui Al. Dabija (Teatrul Odeon, București), *Șase personaje în căutarea unui autor* de L. Pirandello, în regia Cătălinei Buzoianu (Teatrul Bulandra), *Strigăte și șoapte*, după Ingmar Bergmann, *Hedda Gabler* de Ibsen și *Unchiul Vania* de Cehov, în regia lui Andrei Șerban (Teatrul Maghiar din Cluj), *Căsătoria* de Gogol, în regia lui Yuri Kordonski (Teatrul Bulandra), *Regina mamă* de Manlio Santanelli, cu Olga Tudorache (Teatrul Național din București), *Inimă de câine*, după Bulgakov (Teatrul Național din București), *Regele Lear* de Shakespeare (cu Mariana Mihut în rolul titular), în regia lui Andrei Șerban (Teatrul Bulandra), *89.89. Fierbinte după '89*, pe texte de Ștefan Caraman, Ștefan Peca, Petre Barbu, Paul Cilianu și Călin Blaga, în regia Anei Mărgineanu (Teatrul Foarte Mic din București), *mady-baby.edu*, scris și regizat de Gianina Cărbunariu (Teatrul Foarte Mic din București), *X mm din Y km*, în regia aceleiași Geanina Cărbunariu (o producție ColectivA, Fabrica de Pensule din Cluj), *Tipografic Majuscul*, tot în regia Geaninei Cărbunariu (Teatrul Odeon din București), *Paralell*, spectacol colectiv, în regia Letei Popescu și



Despre tandrețe.
Regia Felix Alexa

a lui Ferenc Sinkó (GroundFloor Group, Fabrica de Pensule), *D-ale carnavalului* de I.L. Caragiale, în regia lui Silviu Purcărete (Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu), *Moldova independentă. Erată*, în regia lui David Schwartz (Teatru-Spălătorie din Chișinău, Republica Moldova). Și sigur au mai fost și altele, care nu îmi vin pe loc în minte, dar sunt și foarte multe spectacole care au făcut vâlvă și pe care le-am ratat. Mi-ar fi plăcut, de pildă, să văd *Trilogia antică* a lui Șerban, ...*au pus cătușe florilor* și *La țigănci*, în regia lui Hausvater, *Ghetto* de Josua Sobol, în regia lui Victor Ioan Frunză, *Richard al III-lea* de Shakespeare în regia lui Mihai Măniuțiu, *Inimi cicatrizate* și *Năpasta*, în regia lui Afrim. Poate mai am șanse să văd cândva *Pădurea spânzuraților*, în regia ultimului. Mi-ar mai plăcea mult să văd *Regele moare*, cu Mariana Mihuț și Victor Rebengiuc...

4. Eu le văd rostul și importanța mai ales din perspectiva istoricului de teatru, care știe cât de mult contează cronicile și sintezele teatrale (bine făcute, care să conțină și descrieri foarte concrete ale montărilor, să surprindă atmosfera lor) pentru păstrarea memoriei fenomenului teatral. Problema e că societatea, publicul, directorii de ziare și reviste, editorii de carte nu prea par să mai vadă rostul teatrologilor. Despre „criza” actuală a criticii de teatru – nu numai de la noi, ci și de aiurea – a scris Miruna Runcan o întreagă carte, intitulată, sugestiv, *Critica de teatru. Încotro?* (Cluj, Presa Universitară Clujeană, 2015), așa că, din comoditate, vă trimit la bibliografie. Aș adăuga totuși ceva: cred că memoria teatrului independent este mult mai dependentă de critica teatrală decât cea a teatrului subvenționat de stat, pentru că cel dintâi nu dispune, în general, de capacitatea de înregistrare și arhivare pe care o au teatrele naționale, de pildă. Din păcate, însă, la noi, (nici) arhivele teatrelor subvenționate nu arată deloc bine. Așa că mare parte din greutatea și responsabilitatea păstrării memoriei spectacolelor jucate în România îi revine criticii de teatru. Numai că aceasta nu are întotdeauna acces la paginile revistelor, la platformele culturale, la marile edituri, la finanțări etc.

5. Vitregă! Cultura noastră umanistă, de fapt cultura noastră, pur și simplu, este „literarocentrică” într-un mod îngust. Cu câteva excepții, „creierile” cele mai bune, care ar avea ceva de zis în domeniul teatrologiei, aleg filologia (poate și pentru că facultatea aceea îți oferă ceva mai multă siguranță pentru viitor, garanția că vei găsi după absolvire un loc de muncă). Odată intrate pe acel fâgaș, majoritatea nu se mai interesează decât accidental de teatru. E un curent care a început să se manifeste în interbelic (vezi cum expediază Lovinescu capitolul dedicat teatrului în *Istoria literaturii române contemporane*) și care s-a

accentuat puternic în comunism, perpetuându-se apoi până în ziua de astăzi. Sigur că teatrul nu e literatură, cum a susținut prima oară la noi, foarte convingător, I.L. Caragiale, dar există numeroase interferențe între cele două domenii, iar teatralitatea subîntinde o varietate largă de manifestări umane, dacă nu chiar pe toate, drept care ar merita mult mai multă considerație, ca să zic așa. Vorbesc aici despre teatru în înțelesul lui profund existențial, care în exegeza occidentală se bucură de o atenție specială. (De fapt, cred că am exagerat mai înainte în privința interbelicului, pentru că în acea perioadă teatrologia românească a cunoscut o perioadă de reală înflorire, dacă mă gândesc la „comentariile și delimitările” lui Camil Petrescu, la schimbul de scrisori dintre Haig Acterian și Craig, la scrierile dedicate teatrului ale lui Ion Marin Sadoveanu, Petru Comarnescu, Tudor Vianu, Alice Voinescu ș.a.)

În orice caz, în alte culturi, pe care ne place să le luăm ca model, dramaturgii sunt în centrul canonului literar, iar teatrologia constituie o ramură foarte interesantă și bine dezvoltată a culturii umaniste. În schimb, noi l-am introdus pe Caragiale în canon abia după multe mofturi și rezerve. Și, lucru interesant: deși suntem conștienți de teatralitatea inclusiv a „momentelor” sale geniale, l-am extras cumva pe dramaturg din sfera teatrului. Pentru că nu avem cultura teatrologică necesară pentru a-l aborda și altfel decât cu instrumentele criticii literare și nici reperele care să ne ajute să-l raportăm și la altă tradiție decât cea literară. Un studiu precum cel al profesorului Ion Vartic, *Glose despre „patria” lui Caragiale* (prin „patrie” înțelegându-se teatrul), în care autorul *Scrisorii pierdute* este discutat în relație cu mari teoreticieni și practicieni ai teatrului occidental, este o raritate în spațiul românesc (vezi *Clanul Caragiale*, Biblioteca Apostrof, 2002). Și, ca atare, a și rămas, în mod nemeritat, fără ecou.

Cartea de teatru, ca o rudă săracă, ocupă, la noi, o poziție cât se poate de marginală în economia vieții editoriale. Editurile se cam fereșc de ea, pretinzând că nu face vânzări. Subvențiile pentru acest domeniu sunt sub orice critică. E un miracol cum supraviețuiește Editura Fundației „Camil Petrescu” și a revistei „Teatrul azi”, care publică constant carte de teatru (monografii de actori, regizori, scenografi, dramaturgie etc.) doar prin încăpățânarea ce mută munții din loc a Floricăi Ichim!

Dar cred că locul teatrologiei în cultura noastră umanistă este cel mai bine definit de absența unui institut al memoriei teatrului, de felul celor din Ungaria, Polonia, Slovacia sau Cehia, ca să nu menționez decât state Central și Est-europene, adică din imediata noastră vecinătate, care ne-au luat-o cu mult înainte. Ca să nu mai vorbesc de starea deplorabilă a muzeelor teatrale din țară, de dispariția muzeului „Nottara” – și câte și mai câte de acest gen!

Cristian STAMATOIU

Interregn

1. *Interregnul*, ca formă de sincronizare empirică la noi cu avalanșa postmodernismelor de-a gata, dar și de supunere mercantilă față de anticultură (iar nu contracultură!). La acestea se mai adaugă și incapacitatea funciară de a se genera linii strategice de forță chiar și în orizont teatral. O expresie plastică a *nestării acestei stări* ar fi invocarea evoluției de la starea „de *molfete* spre cea de *solfete*” apud N. Stănescu...

2. Faptul că „teatrul de artă” a mai supraviețuit totuși, nelăsându-se total antrenat în siajul imagistic al unui neorealism reșapat, vehiculat cu mare succes festivalier de noua filmografie românească sau de teatrul flagrant „dejecțional” și „ordural”...

3. Montările în cheia spectaculară a unui limbaj de suprarealism... baroc (!): *Danaidele*, *Titus Andronicus*, *Ubu Rex cu scene din Macbeth*, *Faust* – Silviu Purcărete.

Montările într-unul din limbajele alter-teatrale: *L'Om DaDA*, *D'ale noastre*, *Carmina Burana* – Gigi Căciuleanu.

4. Cum fiecare receptor poate identifica azi în zgomotul de fond exact mesajul pe care vrea să-l perceapă, astfel încât să nu i se pericliteze confortul propriului adevăr, critica teatrală/ dramatică nu face altceva decât să accentueze caracterul de „nișă” al comunicării din „satul global”. Pe când ar trebui să acționeze „viceversa”!

5. Imatură încă, de vreme ce în fața birocratică a unor „instituții de tristețe” (M. Dinescu) un umanist nu poate fi valid, de vreme ce e filolog, fără a fi și teatrolg!



Nicolae COANDE

Un balans relativ

1. O asemenea întrebare necesită un răspuns calificat al unui colectiv de cercetători, nu a unui singur, indiferent cine ar fi el. E valabil și pentru vreo istorie a literaturii nației. Nu toată lumea e Călinescu sau Lovinescu. Să fii chiar un Ariel al teatrului, un spiriduș care colindă scenele și consiliile de administrație unde se fac bugete – și tot nu ai putea pretinde că știi care e „starea teatrului”. Evident, mă întrebați dacă teatrul românesc e sănătos. Eu cred că „pleznește” de sănătate, dar n-aș băga mâna-n foc că asta e un semn bun! Când faci artă, a te „îmbolnăvi” poate semnifica adesea contrariul.

În opinia mea, starea e una de relativ balans, cu temperatură normală și cu febre, cu năpârliri succesive, dar și cu mediocritatea dominantă (politicile corectitudinii fac și aici victime). E o perioadă a intensificării experimentelor, a căutărilor teatrale – ceea ce o face vie. Aici la noi, unde „și nimica mișcă”, se vede cu ochiul liber că nu ne putem plictisi.

Conexiunile teatrului românesc de azi cu cel internațional sunt mai clare decât cele din perioada comunistă, așadar ar fi un plus pe terenul explorării și al cunoașterii de sine. Totuși, când românii erau invitați să joace piesele lui Ionescu la Paris, înainte de înghețul ideologic din '71, teatrul nostru încerca un racord fin cu rudele sale bogate din Vest. Apoi, racordul s-a rupt, dar marea regie de teatru românesc, ca și generația de mari actori, a făcut posibilă supraviețuirea în cazarma comunistă. Ce a fost bun și ce a fost rău putem citi în memoriile supraviețuitorilor. Unii au ajuns, în parteneriat cu comuniștii, directori de teatre (de conștiință, după unii), alții au înfundat pușcăriile, inclusiv pentru că au criticat sau au persiflat piesele staliniste ale epocii. Teatrul românesc a trăit mereu pericolos.

Poate că, dincolo sau dincoace de orice opinie personală, un răspuns coerent, căci multiplu, îl poate da o lucrare coordonată de Oltița Cîntec, „30 de noi nume”, o ediție bilingvă care se vrea un martor al acestor schimbări care au avut loc în teatrul românesc din 1989 încoace. Instabilității și lipsei de predictibilitate a sistemului social construit după 1989, de care vorbește Oltița în prefața cărții, i se poate opune dorința de inovare, atacul asupra formelor osificate, critica bugetelor planificate, căutărilor unei generații din care fac parte cei intervievați în această carte. Decât să spun eu ce cred despre asta, în formule generale și banalizate, mai bine vă invit să citiți o

carte la care și-au adus aportul 17 oameni de teatru, care au chestionat alți 30 de creatori. Printre ei, Radu Afrim, Geanina Cărbunariu, Radu Alexandru Nica, Bobi Pricop, Alexandra Badea, David Schwartz, Andrei Măjeri, Mihaela Drăgan, Elise Wilk și alții. Toate numele de aici contează, doar să vă procurați cartea asta de la Editura „Timpul” din Iași.

2. Cea mai importantă este desigur și cea mai banală azi: posibilitatea de a face spectacole libere, fără imixtiunea ideologicului. Nu ajunge să fii mare creator și să eludezi prin formule savante ceea ce numim directețe, autenticitate în artă, trebuie să ai și contextul favorabil artei tale. Altfel nu ar fi putut să apară un Silviu Purcărete în toată forța sa creativă. Și astfel am numit și creatorul fanion al acestor timpuri. Cu spectacole jucate în peste 100 de turnee din întreaga lume, dl Purcărete este artistul român cel mai avangardist care a pus teatrul românesc în balanța marilor puteri teatrale ale lumii. A chestionat conștiința noastră însăși. Spectacolele sale reprezintă viziunea unui artist unic care a educat, format și transfigurat o trupă cum e cea craioveană. A adus-o de la nivelul uneia normale la magnitudinea uneia rarissime. În elogiile înregistrate ulterior, fie că 100 de critici teatrali europeni acordau cu entuziasm Premiul Criticii pentru „Ubu Rex cu scene din Macbeth” în 1991 la Edinburgh, fie că exclamau precum faimoasa revistă britanică „The Stage: „Te întrebi uneori dacă această companie nu este cea mai bine alcătuită, de la Berliner Ensemble al lui Brecht, sau poate de la Royal Shakespeare Company a lui Peter Brook!”, acest Occident, care știe să aprecieze arta la superlativ, recunoștea un început al miracolului românesc. Și, fără emfază, și nițel oltenesc, din acea speță gândită cândva de Motru – energetismul oltean – căreia i se adăuga un rafinament dobândit printr-o muncă de 150 de ani de teatru național. Vechimea în artă contează.

3. E simplu pentru mine (dar, fatalmente, întrucâtva reductiv): „Ubu Rex cu Scene din Macbeth”, „Titus Andronicus”, „Phaedra”, „Danaidele”, „Orestia”, „Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului”, „Măsură pentru măsură”, „O Furtună” – toate de Silviu Purcărete, hehehe! Dar aici cred că mă voi suprapune cu dl Boroghină, pe care l-am convins să răspundă la ancheta voastră, și care o va face cu mult mai calificată opinie decât mine, întrucât a fost motorul acestei mișcări de anvergură a teatrului românesc.

Îi admir și pe Bocsárdi László cu spectacolul „Caligula” (cu intensul Sorin Leoveanu în rol principal), dar și cu spectacolul „Clasa noastră” de Tadeusz Słobodzianek, dar și pe Mihai Măniuțiu cu „Aias. Eseu despre demență”, după Sofocle.

La Craiova s-a pus în scenă „Rinocerii”, de E. Ionesco, în regia lui Robert Wilson, un spectacol unic, o performanță stilistică rar văzută pe scenele românești. Dintre cei tineri, Bobi Pricop cu „Profu’ de religie”, Radu Afrim cu „Casa cu suricate”, Alexandru Istudor cu „Cealaltă țară”, după romane de Herta Müller și Andrei Măjeri cu „Nunta însângărată”, de F.G. Lorca au intensitatea unui act de teatru rafinat. Sunt spectacole ale unor creatori care merită toată atenția și subtilitatea de care suntem în stare.

4. Aici e nevoie tot veterani pentru un răspuns complet și coerent. Cartea dnei Miruna Runcan, „Teatru în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. Fluctuantul dezgheț 1956-1964”, este o radiografie a criticii românești surprinsă în nuditatea dar și ipocrizia actului cel mai intim – acela de a spune adevărul despre ficțiunea numită teatru. Până de curând, critica post-90 a fost în bună măsură dominată de corifeii ai acelor ani, la care se adaugă criticii tineri care susțin ceea ce afirmă cartea Oltiței Cântec, despre care am vorbit mai sus. Favoriții mei dintre criticii de azi sunt Oana Stoica, Cristina Modreanu, Cristina Rusiecki, Oltița Cântec, chiar și Iulia Popovici, deși uneori furor-ul scriptural al ultimei excede limitele interpretării (într-un sens care se dorește mai degrabă integrator, nu doar estetic).

5. Nu sunt teatrolog, sunt doar un scriitor implicat în munca de teatru – am limitele mele și nu mă sfiesc să le arăt. La o atare întrebare prefer să răspund prin ce fac: o revistă de teatru, „SpectActor”, înființată în 2006, care a ajuns de curând la nr. 40 (este trimestrială) și unde, printre alții, îl am colaborator pe dl George Banu. Revista asta de teatru, printre puținele din țară, are ca moto un gând al lui Peter Brook: *Între actori și spectatori nu există decât o diferență de situație și nici o opoziție fundamentală*. Condiția teatrologiei, de care mă întrebați, poate fi surprinsă în mod real și onest de o astfel de gândire – care numai lapidară nu este.



Matei Vișniec, Mihai Măniuțiu, George Banu

Oana CRISTEA GRIGORESCU

Apropierea teatrului de societate

1. În cei 30 de ani scurși din 1989 teatrul românesc e încă angajat în plin și ezitant proces de racordare la societate. Rețeaua națională a teatrelor de stat manifestă un slab interes pentru asumarea dramaturgiei noi prin mecanisme de stimulare și susținere a tinerilor dramaturgici sunt comisionarea textelor noi, rezidențe și ateliere de creație și concursuri de dramaturgie finalizate cu montarea pieselor noi. Politicile repertoriale ale instituțiilor de spectacole se sprijină pe colaborarea cu regizorii consacrați care le asigură selecția și premiile în festivalurile naționale. Evaluarea preponderent cantitativă a managementului (număr de spectatori, bilete vândute) conservă inerția sistemului și nu stimulează diversificarea programelor în acord cu specificul și problematica comunităților pe care le servesc teatrele. Prioritățile repertoriale rămân în zona dramaturgiei clasice și a actualizării ei sau a „hit”-urilor dramaturgiei/literaturii internaționale a secolului XX. O excepție sunt spectacolele de autor ale regizorilor care își explorează temele universului personal în dramatizări pe care le semnează sau în spectacole de creație colectivă. Cu toate că există un concurs de dramaturgie *Piesa anului*, organizat de UNITER, rezultatele sunt modeste. Criteriile de selecție ale textelor premiate rămân obscure, puține dintre ele ajung pe scenele teatrelor, iar munca regizorului cu dramaturgul la scenă nu a devenit o practică curentă în teatrele de stat. Există câteva încercări timide, dar și ele favorizează mai degrabă echipele generaționale regizor-scenograf, fără să includă dramaturgul în ecuație. Un astfel de exemplu oferă concursul de proiecte pentru tineri regizori și scenografi români organizat de zece ediții de Teatrul Național „Marin Sorescu” Craiova. O analiză a spectacolelor câștigătoare aici reflectă preferințele repertoriale ale regizorilor, nu neapărat interesul declarat pentru scrierea la scenă cu dramaturgul a unor piese noi, pe subiecte relevante pentru publicul local. Dramaturgia nouă pătrunde cu greutate în repertoriul teatrelor de stat fie ca opțiune a regizorului invitat, fie doar din interesul acestuia pentru explorarea documentară a unor teme cu relevanță socio-culturală (un exemplu remarcabil e seria Jurnalelor de România semnate de Carmen-Lidia Vidu la Timișoara, Sfântu-Gheorghe și Constanța). Monotonia repertorială din teatrele de stat e adiacentă unui fenomen conex: înmulțirea

festivalurilor organizate în orașele mai mici cu scopul declarat de a servi publicul local. Aceste festivaluri au devenit însă rapid, prin recurența acelorași titluri selectate în mai toate festivalurile, un substitut al turneeelor dispărute după 1989. Fenomenul nu e negativ în sine, dar e condiționat de selecția programului care ar trebui ținut în mod real pe nevoile publicului. Adesea, festivalurile acestea sunt minimal promovate în orașul de desfășurare, sălile rămân pe jumătate goale dacă nu au capete de afiș cu actori cunoscuți, par gândite pentru invitații din mediul teatral național iar stimularea unei relații dinamice cu publicul rămâne un obiectiv secundar.

În contrapunct, un fenomen cu o contribuție importantă la apropierea teatrului de societate o are apariția și afirmarea teatrului independent. În ultimul deceniu, companiile și teatrele independente și-au asumat dezvoltarea dramaturgiei noi și a esteticilor performative, adresarea unor teme cu conținut socio-politic, adoptarea formelor hibride (performance de mișcare, musical, teatru sport, teatrul forum etc) și servirea unor categorii de public neglijate de teatrele de stat. Tot aici au crescut și s-au afirmat dramaturgi și regizori tineri, invitați ulterior să lucreze și în teatrele de stat. E important de observat că primele lor spectacole au fost create și validate aici. Mediul independent și-a asumat riscul experimentului și sarcina generării textelor noi în procese de lucru la scenă în echipe mixte dramaturg, regizor, actori. În pofida rezultatelor notabile din ultimul deceniu (premiu și selecții în festivalurile *mainstream*!), companiile și teatrele independente se mențin la limita precarității, nu au acces la resursele sistemului centralizat de bugetare. Ultimul *Barometru de consum cultural* semnalează în 2018 (anul de referință al analizei) o scădere a publicului în teatrele de stat și o creștere a acestuia în spațiile independente, ceea ce confirmă succesul dramaturgiei noi și al exersării ei performative. Cu toată creșterea influenței mediului independent la dinamica vieții teatrale românești, o parte din teatrele independente nu au rezistat primului deceniu de existență în absența mecanismelor bugetare de finanțare multianuală. Majoritatea supraviețuiesc datorită bugetării punctuale prin proiectele culturale AFCN. În aceste condiții falia între sistemul instituționalizat al teatrelor de stat și mediul teatral independent s-a adâncit, iar presiunea crescândă a celor din urmă reclamă ajustarea politicilor culturale centralizate în acord cu noii poli ai performanței teatrale și noile realități de producție. E inevitabil ca, mai devreme sau mai târziu, acești factori să forțeze ieșirea din inerție a sistemului și să producă reforma sa îndelung amânată.

2. Pentru mine cuvântul realizări din întrebare are o conotație festivă de care m-aș feri ca de o formă mortificată. Aș opta pentru *transformări ale teatrului românesc*, o expresie care conține în ea ideea procesului, a trecerii de la modelul teatral unic (vezi Miruna Runcanu) la pluralitatea formelor estetice. Transformarea cuprinde și necesitatea dialogului direct al scenei cu viața - dialog nemediat esopic, sau metaforic - exprimat în tematica spectacolelor și în stimularea noii dramaturgii. Gradul zero al racordării teatrului românesc în 1990 la viața reală e revenirea în țară a unor regizori legendari, cu cariere internațional recunoscute. Printre ei, Andrei Șerban cu versiunea românească a spectacolului *O trilogie antică* (Teatrul Național București, 1990) marchează un moment simbolic al racordului la generația de aur a teatrului românesc din anii '70.

Anul 2002 este un punct de inflexiune în recunoașterea nevoii și asumarea programatică a scrisului pentru scenă în relația de echipă dramaturg-regizor. Proiectul dramAcum (UNACT) împlinea, astfel, demersul pionierilor noii dramaturgii în România, festivalul DramaFest de la Târgu Mureș realizat de Alina Nelega. Cu dramAcum s-a lansat o generație de dramaturgi-regizori deveniți azi reprezentanți ai noului teatru românesc. Printre ei Gianina Cărbunariu e azi directoarea Teatrului Tineretului din Piatra Neamț unde promovează programatic dramaturgia nouă și diversificarea publicurilor. Radu Apostol formează cu Mihaela Michailov tandemul regizor-dramaturg și au fondat în 2015 Centrul educațional Replika, o inițiativă independentă de artă comunitară cu rezultate valoroase. Mijloacele teatrului documentar rămân caracteristica generațională a acestor artiști, care au condus la spectacole adresate comunităților țintite și la dezbaterile temelor actualității din societate.

Reper al transformării prin cultură a unui loc este Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu (FITS, 26 de ediții) inițiat și condus de Constantin Chiriac directorul Teatrului Național Radu Stanca. În 2007 titlul de Capitală culturală europeană consacra Sibiu ca model național de succes în managementul cultural. În aceeași măsură, aș menționa alte trei festivaluri internaționale de teatru pentru viziunea dialogului cu teatrul internațional pe care îl cultivă: Festival Shakespeare de la Craiova (festival bienal, a XI-a ediție în 2018), Festivalul Euroregional e teatru TEZST de la Timișoara, organizat de Teatrul Maghiar de Stat Timișoara (12 ediții, în 2019 a funcționat în regim de avarie la 50% din buget) și Interferențe (festival bienal, a VI-a ediție în 2018) organizat de Teatrul Maghiar de Stat Cluj.

Cea mai importantă contribuție la transformarea teatrului românesc contemporan o au fenomenele din marginea teatrului instituționalizat, în speță din mediul independent. Apariția *Fabricii de pensule* la Cluj (2009) și a festivalului de arte performative *Temps d'Images* sunt repere ale schimbării paradigmei de producție și a asimilării performance-ului ca gen. Cu toată contribuția la dinamica teatrului românesc, Fabrica s-a închis în octombrie 2019, iar festivalul *Temps d'Images* nu a supraviețuit mai mult de zece ediții (2017) rămânând o inițiativă independentă neintegrată în fluxul evenimentelor culturale susținute de sistem. Rămân în istoria teatrului succesul absolut al performance-ului *Parallel* de Sinkó Ferenc și Leta Popescu, produs de GroundFloor Group /ColectivA Cluj în 2013.

Teatrul documentar, gen redescoperit și cultivat cu precădere de tinerii artiști independenți beneficiari ai stagiilor și masteratelor de scriere dramatică, le oferă instrumentele de explorare scenică a realităților sociale și politice prin care dezbate teme absente din discursul public românesc. Fie că vorbim despre metodele verbatim de scriere a noilor texte sau de ficționalizarea unor cazuri reale din societate, teatrul documentar, sau cu fundament documentar, a reușit să aducă în sălile de teatru o nouă generație de tineri, sensibili la discursul civic și semnele care vin dinspre societate. Aceste câteva transformări au impus performativitatea ca alternativă la reprezentare și sunt unul din efectele lentului și dificilului proces de *auto-integrare* a noilor generații de artiști în fluxul teatral românesc. Aflat cu un picior în trecut și unul în prezent, teatrul românesc rămâne să găsească calea de a atrage publicul de mâine, poate cea mai importantă „realizare” de atins dintre toate.

3. În absența unor criterii diferențiate de evaluare a spectacolelor îmi lipsește numitorul comun pentru a alcătui o listă relevantă a transformărilor teatrului românesc din ultimele trei decenii. Personal, propun câteva spectacole care se suprapun, din rațiuni adesea diferite, cu cele înscrise în memoria colectivă a mediului teatral. Spectacolele menționate deja anterior se completează cu câteva care m-au marcat în ultimele două decenii și jumătate de când urmăresc fenomenul. *Phedra* lui Silviu Purcărete de la Teatrul Național din Craiova marchează vârful de originalitate și creativitate a regizorului, cu toate că *Faust*, de exemplu, de la Teatrul Național Radu Stanca din Sibiu l-a depășit în longevitate și celebritate. *Săptămâna luminată* (de Mihail Săulescu, Teatrul Național Cluj, 1994)

împreună cu *Vertij* (teatru coregrafic, Teatrul Aureliu Manea Turda, 2015) dau plaja mobilității creatoare a regizorului Mihai Măniuțiu. În același gen al teatrului coregrafic rămâne un reper *D'ale noastre* de Gigi Căciuleanu (Teatrul Național București, 2012) sau spectaculosul *Zic Zac* al tinerilor Andrea Gavriliu și Ștefan Lupu (2013, Master UNATC București). Despărțirea regizorului Alexandru Dabija de reteatralizare a lăsat în urmă un memorabil *Saragosa 666 de zile* (după Jan Potocki, coproducție SMART, Teatrul Odeon și Theater der Welt, Berlin, 1999) și *Orfanul Zhao* (de Ji Jung-Xiang, Teatrul Nottara, București, 1998). Tompa Gabor s-a consacrat ca nuanțat interpret al teatrului absurdului cu *Cântăreața cheală* (prima versiune) și *Jacques sau supunerea* (ambele la Teatrul Maghiar de Stat Cluj, 1992 respectiv 2003). *Unchiul Vania* semnat de Andrei Șerban, e un spectacol fenomen (și fenomenal) cu peste 150 de reprezentații, jucat nentrerupt de la premiera din 2007 (Teatrul Maghiar de Stat Cluj). Testamentul artistic al regizorului Vlad Mugur, *Hamlet* la Teatrul Național Cluj din 2001. Dintre noii „clasici” ai regiei românești, Radu Afrim cu *Alge – Bernarda's House Remix* de (Teatrul „Andrei Mureșanu” Sfântu Gheorghe, 2001) și *De ce fierbe copilul în mămăligă* de Aglaja Veterany (Teatrul Odeon, 2003). În categoria reperelor din teatrul documentar s-au fixat *Double Bind* de Alina Nelega și Kincses Réka (Teatrul Național Târgu-Mureș, 2015) și *Tipografic majuscul* de Geanina Cărbunariu (Teatrul Odeon, 2013). Închei lista cu *Medeea's Boys* de Ionuț Socu cu inserturi din Euripide, regia Andrei Măjeri, produs în urma unei co-finanțări AFCN de teatrul independent Apollo 111 (2018). Demersul dramaturgic și de echipă confirmă vitalitatea creativă a noii generații dar și a noilor contexte de producție și aduce un argument de neocolit al regândirii sistemului teatral românesc contemporan.

4. Ziarele, revistele, mass-media nu le mai asigură criticilor autonomia financiară profesională, ceea ce a dus în timp la condiționarea actului critic de invitația la spectacole și festivaluri pe cheltuiala teatrelor organizatoare. S-a produs astfel o subtilă epurare, un insidios control și (auto)cenzură a opiniei critice. Teatrele îi invită doar pe acei critici dezirabili pentru opiniile lor. Imparțialitatea judecății de valoare e astfel condiționată de relația directă a criticului cu teatrele sau organizatorii festivalurilor și astfel puterea sa reală a scăzut. Presa scrisă generalistă și-a redus substanțial spațiul paginilor de cultură, a renunțat în mare parte la cronicarii specializați, ceea ce restrânge actul critic la cronica de întâmpinare a jurnaliștilor culturali și la interviuri cu artiștii. Nici mass-media

nu mai acordă spațiu de antenă cronicilor teatrale, deși aici formele jurnalismului sunt mai diverse: interviu, reportaj, masă rotundă. Presa online și blogurile au o creștere generală de vizibilitate și de interes, dar nu întotdeauna expertiza lor critică e fundamentată. În acest context, criticul de teatru are tot mai puține instrumente de exersare autonomă a profesiei.

În presa culturală două excepții notabile, *Observator cultural* și *Dilema* continuă să publice sistematic și profesionist cronica de teatru. Dintre publicațiile de specialitate, revista independentă *Scena.ro* apare de zece ani în print și online și e la momentul acesta cea mai dinamică, informată și deschisă comunicării cu alte spații teatrale și genuri ale artelor performative. Revista *Teatrul azi*, editată de UNITER, apare neîntrerupt din 1998 într-un format tradițional. Revista online de teatru *Yorick.ro* s-a închis în iunie 2019, după zece ani de existență. Unic în peisajul cultural online, portalul *litternet.ro*, informat, divers și consistent, oferă online o bogată colecție de cronici de teatru scrise exclusiv sau selectate din presa culturală și de specialitate. Așadar, alternativa revistelor online de teatru nu e bogată, dar se bucură de vizibilitate și are un timp de răspuns mult mai scurt față de revistele tipărite în reflecția premierelor și evenimentelor teatrale.

Acest succint inventar al presei teatrale de azi decupează statutul incert al ziarelor și revistelor, în consecință și al criticului/cronicarului dependent de spațiul de tipar, dar și de relația personală cu teatrele și directorii de festivaluri pentru a-și putea face meseria. Plasa de siguranță a unui job permanent, de cele mai multe ori în secretariatele literare ale teatrelor, îl pun pe semnatarul cronicii în incompatibilitate și conflict de interese în exprimarea opiniilor critice.

5. Teatologia se definește imprecis în școlile de teatru între meseriile practice și cele teoretice de aceea răspunsul la această întrebare ar necesita un studiu separat care să analizeze viziunea școlilor superioare de teatru asupra domeniului. Aparent plaja ofertei profesionale e diversă. Critică de teatru, secretariat literar, dramaturgie, curatoriat sunt câteva direcții de dezvoltare profesională neacoperite, însă, de inerția instituțională. Medul independent, mult mai flexibil și dinamic în acest sens, se confruntă cu precaritatea economică. Așadar, tinerii teatologi au o rată de absorbție scăzută pe piața muncii specializate, cu o plajă restrânsă de opțiuni în specialitate.

Oana STOICA

O regândire a sistemului instituțiilor de stat

1. Aceasta nu este doar o întrebare, e o temă de dizertație. E greu să răspund în câteva cuvinte, subiectul presupune o analiză pe multiple paliere (artistic, instituțional, financiar, de public etc.). Ce pot face este să punctez câteva caracteristici. Avem un teatru de repertoriu, instituțional, care e bine că funcționează încă, dar e rău că o face în niște parametri conservatori, fără să inițieze o regândire a repertoriului și o re poziționare a instituției publice de spectacole față de realitatea și de publicul anului 2020 (mă refer la nivel general, altfel există demersuri punctuale într-un sens sau altul). Există un teatru independent cu câteva direcții bine definite, care însă supraviețuiește financiar cu greutate în lipsa unui sistem care să îl susțină (să trăiești exclusiv din fonduri nerambursabile, ceea ce înseamnă că nu ai nicio predictibilitate financiară, duce la imposibilitatea de a susține spații independente pe termen lung și la oboseala operatorilor culturali și a artiștilor astfel încât lucruri câștigate în timp – spații, comunitate de public, direcții artistice coagulate – se pierd foarte ușor). Există și un teatru privat, orientat spre dramaturgie contemporană și mai puțin sau deloc spre teme social-politice. Sistemul instituțiilor de stat și cel de sprijinire a artiștilor independenți trebuie regândite. După cum s-a văzut în 2019, când bugetele au fost drastic reduse și întârziate, instituțiile sunt vulnerabile și parțial incapabile să se reinventeze. Cred că trebuie făcut transferul direcțiilor teatrelor către generațiile tinere, care să vină cu viziuni manageriale contemporane.

2. Nu știu exact la ce fel de realizări vă referiți: artistice, administrative, naționale, internaționale etc. Aș spune că o mare realizare este această mișcare – termenul nu e tocmai corect, întrucât nu e vorba despre un demers omogen – independentă care, cu mari dificultăți financiare (singura instituție care a ajutat constant este AFCN), a coagulat câteva direcții (teatru social-politic, educațional, documentar, dramaturgie contemporană, procese de lucru colaborative, o preocupare pentru istoria recentă și pentru teme și categorii sociale ignorate în teatrul public etc.) și și-a dezvoltat un public propriu. Încet, încet, mișcarea produsă de independenți nu a mai putut fi ignorată și artiști, teme, metode de lucru încep să ajungă și pe scenele publice. Asta mi se pare o realizare cu sens în teatrul autohton. Nu e singura, desigur.

3. Nu cred în topuri în artă. Mi se pare mai important decât să vorbim despre realizări în sine, să punctăm spectacole care au generat direcții artistice sau

fenomene. O să scriu câteva titluri. *O trilogie antică*, regia Andrei Șerban, Teatrul Național București, 1990, *Richard al III-lea*, regia Mihai Măniuțiu, Teatrul Odeon, 1993, *Acasă*, regia Radu Apostol, Teatrul Ion Creangă, 2001, *Stop de tempo*, text și regie Gianina Cărbunariu, Teatrul Luni de la Green Hours, *Trei surori*, regia Radu Afrim, Teatrul „Andrei Mureșanu” Sfântu Gheorghe, 2003, spectacolele din proiectul Vârsta4 de la Căminul „Moses Rosen” din București (începând cu *Moses Stories*, 2010), *Parallel*, regia Ferenc Sinkó și Leta Popescu, 2013, *ForTheWin*, regia Bogdan Georgescu, Galeria 26, 2013, *Capete înfierbântate*, regia David Schwartz, 2015, spectacolele *Giuvlipen*, prima companie de teatru feminist rom (printre care *Cine-a omorât-o pe Szomna Grancsa?*, 2017, și *Cultul personalității*, 2018, ambele în regia lui Mihai Lukács). În direcțiile deschise de aceste spectacole aș adăuga *Faust*, regia Silviu Purcărete, TNRS, 2007, *Tipografic majuscul*, regia Gianina Cărbunariu, Teatrul Odeon, 2013, *Tihna*, regia Radu Afrim, Teatrul Național din Târgu Mureș, Compania Tompa Miklós, 2015, și cele de anul trecut, *Itinerarii. Într-o zi, lumea se va schimba*, regia Eugen Jebeleanu, Arcub, *Frontal*, regia Gianina Cărbunariu, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, *Toată liniștea din lume*, regia Radu Apostol, Centrul de Teatru Educațional Replika, Radio, regia Bobi Pricop, Teatrul Național Marin Sorescu din Craiova, *Baladele memoriei*, creație colectivă coordonată de Nicoleta Esinencu, Reactor de Creație și experiment, Cluj.

4. Critica este parte creativă din procesul teatral. Fără critică, teatrul este redus, ca funcție, la divertisment, mai profund sau mai puțin profund, dar dacă nu are cine să investigheze produsul artistic, să îl chestioneze, să îl contextualizeze și să conceptualizeze noile direcții, cam atât rămâne din actul artistic. Din păcate, statutul criticului este foarte jos astăzi din două motive convergente: pe de o parte, critica de teatru este foarte prost remunerată sau este pro bono, prin urmare este redusă la nivel de hobby, pe de altă parte, artiștii și operatorii culturali tratează critica exclusiv ca o formă de promovare. Ambele premise duc la o concluzie toxică: că critica de teatru este cantitate neglijabilă în sistemul teatral. Cred că pierderea este mai mare pentru artiști și istoria teatrului decât pentru critici în sine, care evadează în alte domenii de lucru.

5. Nu pot să răspund la această întrebare, întrucât nu am niciun fel de legătură cu școala de teatru. Eu vin din alt domeniu și m-am format ca critic la locul muncii, ca să zic așa. Aș zice doar că lucrurile nu par să stea prea bine, întrucât cei mai interesanți, activi și analitici critici – din punctul meu de vedere – nu sunt absolvenți de Teatologie, ci au, ca și mine, alte studii universitare.

Ruxandra Vera ȘTEFAN

Un peisaj eteroclit

1. Teatrul românesc se uită azi, un proces început după 1989, la ceea ce se produce în Occident, doar că nu are scenotehnica și, uneori, mijloacele financiare necesare ca să obțină același tip de realizări. Peisajul teatral românesc este unul eteroclit în care se suprapun teatre de stat cu teatre independente sau cu trupe ambulante, cu festivaluri organizate de fiecare instituție de artă în parte. Această inflație a dezorientat publicul care se observă că renunță să mai aleagă recreerea la teatru de teama că „nu va nimeri bine”. Într-o multitudine de oferte este greu ca nivelul calitativ să rămână unul ridicat și ca valorile autentice să ajungă la suprafață. Din aceste puncte de vedere, consider că starea este una de tranziție între vechi și nou, între metode de lucru. Există însă și reversul bun al medaliei: în diferite colțuri ale țării, o dată pe an sau poate chiar mai des, apare un spectacol viu, onest, care transmite un mesaj universal și atunci, specialiștii domeniului, dar și spectatori obișnuiți călătoresc într-acolo pentru a-l vedea.

2. Aș zice că sunt, în primul rând, de ordin administrativ, oferind contextul propice pentru întâlniri, pentru stabilirea unor relații internaționale, pentru cercetare în domeniul artistic:

- înființarea Uniunii Teatrale din România (UNITER) în februarie 1990;

- continuarea și după 1989 a Revistei *Teatrul* (înființată de Camil Petrescu în aprilie 1956) prin cea cu denumirea reînnoită *Teatrul azi*, care sub conducerea criticului de teatru și publicistului Florica Ichim a început să publice, ca supliment al revistei, carte de teatru, „pentru a lupta împotriva efemerului”, așa cum îi dăduseră misiunea regizorii Vlad Mugur și Tompa Gábor;

- înființarea Festivalului Național de Teatru (FNT), tot în 1990;

- înființarea Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu (FITS) în 1993;

- înființarea Centrului Național al Dansului București (CNDB) în 2004;

- înființarea Reactor, un spațiu cultural deschis experiențelor alternative, la Cluj, în 2014.

3. *Faust*, scenariul și regia: Silviu Purcărete, realizat în 2007 ca producție a Teatrului Național Radu Stanca Sibiu, *Unchiul Vanea și Îngropați-mă pe după plintă*, ambele în regia lui Yuri Kordonsky, realizate la Teatrul L.S. Bulandra București, în 2001, respectiv 2011, *Oblomov*, regia: Alexandru Tocilescu, Teatrul L.S. Bulandra București, 2003, *Casa Zoikăi*, regia: Alexandru Tocilescu, Teatrul de Comedie București,

2009, *Sinucigașul*, regia: Felix Alexa, Teatrul Național București, 2009, *Hedda Gabler*, regia: Andrei Șerban, Teatrul Maghiar de Stat Cluj, 2012, *Herr Paul*, regia: Radu Afrim, Teatrul Tineretului Piatra-Neamț, 2009, *Livada de vișini*, direcția de scenă: Victor Ioan Frunză, Teatrul Metropolis București, 2018, *D(efectul) Placebo*, conceptul și coregrafia: Ștefan Lupu, realizat în cadrul programului 9G la TNB, 2016... și lista poate continua cu spectacole remarcabile pe care le-am văzut, dar care nu revin acum în minte sau cu cele despre care doar am auzit, dar pe care nu am avut ocazia să le văd.

4. Critica de teatru este vitală, mai ales în acest context al multitudinii de oferte. Rolul ei a fost și rămâne acela de a îndruma publicul, dar și acela de a-i canaliza pe creatori spre calitate și inovație; nu în ultimul rând, de a crea, prin scrieri constante, o arhivă a memoriei teatrale.

5. Plecând de la definiția din DEX a teatrologiei – „disciplină care se ocupă cu istoria, teoria, estetica și critica spectacolului, cu literatura dramatică, precum și cu organizarea și conducerea teatrelor”, condiția ei, ca disciplină, este vitală, așa cum am zis deja că este critica de teatru, activitate conținută în cadrul teatrologiei.

Teatrologia este o știință dacă se ocupă cu cercetarea, cu scrieri teoretice despre teatru, și este un domeniu de activitate dacă se ocupă cu scrierea cronicilor, articolelor, pieselor de teatru sau cu organizarea și conducerea organismelor de cultură. Cred că teatrologia, atât ca știință, cât și ca domeniu de activitate, este responsabilă pentru stabilirea delimitărilor, pentru limpezirea climatului cultural, pentru trasarea unor direcții. Prin A.I.C.T./I.A.T.C Teatrologie (filiala română a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru) se încearcă regrouparea teatrologilor români pentru un dialog cât mai eficient. Cred că este nevoie să fie susținută și dezvoltată această mișcare.



„Furtuna”, în regia lui Victor Ioan Frunză

Alina EPÎNGEAC

O relativă zonă de confort

1. Pentru a încerca să răspund mulțumitor la această întrebare ar fi nevoie de un studiu cu multe capitole, subcapitole, domenii, analize, tabele, grafice și instrumente cu fel de fel de nume și pronunțări sofisticate. Pot încerca un început de răspuns. Starea teatrului românesc azi este într-o relativă zonă de confort, cu vârfuri de performanță sporadice și imprevizibile, ratări răsunătoare, opere cu pretenții care nu sunt acoperite și de calitate, altele a căror modestie le face să rămână prea puțin cunoscute față de cât ar merita, artiști al căror talent e dublat de o carieră în care munca și respectul sunt literă de lege, alții care se consideră mai „mari” și mai „maestri” decât le-o arată performanțele, un public permisiv și îngăduitor care, deși intuiește eșecurile, preferă să le aplaude cu bunăvoință la fel ca pe reușite și o zonă gri foarte extinsă, cu auto-mulțumire și, de prea multe ori, falsa impresie a succesului.

2. Nu am să răspund printr-o enumerare de titluri de spectacole, ci printr-o observație: rezistența și persistența „teatrului de artă” performant în ciuda influențelor care transformă arta teatrală într-o platformă de expresie socio-politică.

3. Vârsta de 31 e ani nu mi-a permis să fiu martora evenimentelor teatrale din anii '90, despre care am auzit vorbindu-se cu mult entuziasm și despre care am citit doar impresii foarte puternice. Am să mă rezum, așadar, la propria experiență, mai redusă, din păcate, încât pot să exprim o părere validă doar despre ceea ce am experimentat în mod direct din postura de spectator. Și am să mă rezum la cinci titluri, încât consider că spectacolele cu adevărat mari sunt rare și e bine să fie rare, pentru că altfel nu am mai putea face diferențe. Așadar: „Unchiul Vanea” în regia lui Yuri Kordonski, Teatrul Bulandra București (2002), „Faust” în regia lui Silviu Purcărete, Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu (2007), „Strigăte și șoapte” în regia lui Andrei Șerban, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca (2010), „Îngeri în America” în direcția de scenă a lui Victor Ioan Frunză, Teatrul Metropolis București (2012), „Pădurea spânzuraților” în regia lui Radu Afrim, Teatrul Național „I.L. Caragiale” București (2018).

4. Criticul de teatru nu este o specie pe cale de dispariție așa cum se vehiculează alarmist la întâlniri

dedicate dezbaterii acestei teme. Criticul de teatru se află pur și simplu într-o perioadă de recalibrare a funcției sale. Din autoritatea tutelară suspendată în turnul de fildeș, de unde dădea verdicte prizate de un public care se raporta condescendent la opinia sa, criticul de teatru trebuie doar să învețe să devină un partener civilizat și bine articulat de dialog. Un sfătuitor mai mult sau mai puțin de taină, înțelept, cu drag de profesie și cu suficient sânge rece pentru a avea curajul de a fi sincer. Opiniile sale nu mai pot fi doar o perorație care să enumere termeni prețioși; simpla sa considerație nu mai e suficientă într-o lume în care a devenit uzual să comentezi și să ai dialoghezi despre orice subiect. Cantitatea imensă de informații pe care o primim continuu ne-a ascuțit tuturor simțul critic. Nu mai e suficient să ai o diplomă și multe cărți citite și să te ascunzi la umbra citatelor care nu mai impresionează pe nimeni pentru că au devenit mult mai accesibile. Originalitatea și creativitatea criticului de teatru sunt mult mai importante decât expunerea doctă a cunoștințelor. Astfel, cu puțin antrenament și dând dovadă de versatilitate și adaptabilitate, criticul de teatru poate supraviețui foarte elegant acestei tranziții și, de ce nu, poate fi la fel de *cool* precum orice *influencer* sau *trendsetter*, atât timp cât își formulează cu inteligență argumente valide și renunță la platoșa infailibilității sale unilaterale.

5. Recunosc, felul în care e formulată întrebarea mă duce cu gândul la un răspuns eminamente universitar, în care să enumăr o serie de termeni cât pot eu de inteligenți, pe care să îi aleg după o îndelung-cumpănire. Prefer, însă, o abordare mai lejeră care să se potrivească mai bine cu realitatea din cadrul Departamentului de Studii Teatrale al UNATC „I.L. Caragiale” din București, acolo unde am studiat teatrologia. Teatrologul nu e un literat. Nu e doar un literat. E un profesionist în domeniul artelor teatrale cu un spirit mult mai practic decât s-ar putea intui. Îmbinarea dintre latura teoretică și cea aplicată în profesia de teatrolog sunt un mix foarte bine echilibrat care oferă multe oportunități de manifestare a cunoștințelor acumulate. Teatrologia nu e doar o știință umanistă. E și puțin management și puțin marketing și puțin PR și puțină producție de spectacole și puțină carismă și puțin condei și puțin spirit antreprenorial și puțină economie și puțin drept și puțină regie și puțin HR și puțină filosofie și puțină teoria culturii și puțină istoria artei și puțină cultură vizuală și multă pasiune.

III. REFLECȚII ȘI REFRACTII

Mircea MORARIU

La ce bun festivalurile de teatru? Își mai păstrează ele identitatea?

Nu voi relua în spațiul acestei intervenții, prilejuite de numărul pe care revista *Vatra* a decis să îl dedice teatrului, pe cât de vechea pe atât de inutila discuție referitoare la numărul fie prea mare, fie prea mic al festivalurilor de teatru din România de astăzi. Și aceasta fiindcă, în ceea ce mă privește, cred în continuare în adevărul exprimat cu mulți ani în urmă de mult prea repede uitatul dramaturg și eseist de teatru care a fost și este Dumitru Solomon. Într-un excelent editorial inserat acum mai bine de două decenii în cuprinsul revistei *Teatrul azi*, dl. Solomon pune la dispoziția și concizia-i pe care i le recunoșteau toți ce i-au citit și apreciat scrierile, cu claritate lucrurile la punct.

A susține că am avea prea multe festivaluri, scria Dumitru Solomon, echivalează cu faptul de a spune că am suferi de un exces de cultură. Iar cum cele mai multe festivaluri sunt finanțate din banii comunităților locale, este mai mult decât firesc ca de ele să beneficieze în primul rând finanțatorii. Care, nu, nu sunt autoritățile locale sau județene, acestea nefăcând decât să repartizeze mai bine sau mai prost banii obținuți din taxe și impozite, ci plătorii acestor biruri. Adică cetățenii sau, cum se spune astăzi, membrii comunității.

Iată de ce nu cred în *lamento*-urile mai mult sau mai puțin sincere ale unor critici care duc dorul Consiliului Culturii și Educației Socialiste. Care, ce să vezi?, la 30 de ani de la Revoluție, aflăm că făcea o treabă excelentă punând ordine în calendare. Respectivul CCES, aplicând și în cultură principiul planificării centralizate, avea, de fapt, grijă să hotărască ce festival are dreptul la existență, adică la încă o ediție, și care trebuie să rămână în *stand by*. Și aceasta nu pentru că nu i s-ar fi putut asigura finanțarea, deși, în ultimii ani ai regimului comunist, aceasta devenise o problemă cum nu se poate mai serioasă din cauza dezastrului economic, dar și a tot ceea ce au presupus nenumăratele sacrificii impuse populației de nebunia lui Nicolae Ceaușescu care a ambiționat să plătească în timp record datoria externă a țării, ci pentru că la ediția anterioară ceva fusese cum nu ar fi trebuit să fie. Adică, cineva, un „factor responsabil”, fusese la un moment dat „confuz ideologic”, vorba lui Radu Cosașu, și aprobase invitarea unui spectacol în care era vorba despre ceva ce nu era voie să fie rostit public pe scenă. Fiindcă „nu era momentul”. Festivalurile erau, între altele, locul în care cenzura era cum nu se poate mai prezentă.

La festivaluri se hotărau interziceri, excomunicări, excluderi. Se decidea, de pildă, că la un festival care se chema *Colocviu despre arta comediei* să nu se poarte nici un fel de discuție publică. Reamintesc că Ana Blandiana a publicat pe vremea aceea, în *România literară*, o excelentă tabletă despre statutul de șperacul – mă rog, *passee partout* – al acestei sintagme menite să justifice nejustificabilul. Adică prea multe lucruri absurde ale epocii. Acest *nu e momentul* era invocat și în festivaluri când ceva ce trecuse de o anumită, de o primă viză, era reevaluat și pus la index. O făceau politrucii și alcătuitorii de memorii.

Așadar, nu criticii sunt prezențele esențiale în festivalurile de teatru. Ci spectatorii simpli. Ceea ce însă nu înseamnă că nu ar fi nevoie și de ceva mai mult spirit critic în întocmirea afișului cutărei manifestări teatrale. Adică a selecției spectacolelor invitate. Nu cred că festivalurile trebuie să fie doar niște simpli înlocuitori ai turneele de altădată, astăzi devenite cvasi-imposibile din cauza costurilor de deplasare și de cazare exagerate, dar nici nu cred că ele nu s-ar cuveni să ambiționeze să aducă ce e mai bun. În funcție de ceea ce înseamnă marca de înregistrare a unui festival anume. Observ că, din păcate, acestea au devenit în marea majoritate festivaluri de comedie. Teatrul scurt s-a transformat, de pildă, în teatru lung de două ore, la festivaluri care își propun prin nume să stimuleze experimentul vezi cele mai clasice producții (e adevărat, multe dintre ele bune). Ș.a.m.d.

Am primit în cursul anului 2019 destul de multe invitații la festivaluri. Le-am onorat în mare parte. Unele au avut selecționeri care erau retribuiți pentru aceasta. Numai că nu prea înțeleg despre ce selecție poate fi vorba atunci când festivalului X i se anulează complet profilul și identitatea, când festivalul Y pune vizibil în cui valoarea, când manifestarea Z devine, iar lucrul acesta se vede de la o poștă, doar o ocazie de schimburi reciproc avantajoase. Strigătului „Vreau și eu la festival!”, despre care făcea vorbire în mai sus invocatul editorial Dumitru Solomon, i s-a găsit soluția. „Lasă, dragă, nu te mai agita degeaba!”, îi spune directorul X, directorului Y. „Tu vii la mine, iar eu vin la tine!”. Și uite așa „avem amândoi ce scrie, cu ce ne lăuda în Raportul de evaluare anual, raport ce ne asigură perpetuarea în funcție!”.

Selecționerul se mulțumește să încaseze onorariul, pune orgoliul în cui („știi, dragă, avem cu toții de plătit facturi și niște bani în plus nu strică niciodată!”), pune la o parte și profesionalismul, și rigoarea, și deontologia și uită ceea ce a învățat încă din primele zile de școală. Și anume că festivalul trebuie să fie un prilej de bucurie și de sărbătoare. La ele trimite însăși etimologia cuvântului. Nu să servească alte interese. Să acopere golul de activitate, lipsa de idei și de fapte cu adevărat artistice ori să răspundă dorinței managerului de a mai rămâne încă un an în funcție.

Emil BOROGHINĂ

„Cea mai vrăjită poveste din teatrul românesc”

Probabil că aş fi răspuns cu totul altfel invitaţiei revistei de cultură „Vatra” şi intenţiei de a realiza prin mărturii un dosar tematic cu genericul „Teatrul românesc, azi”, dacă în urmă cu câteva zile în revista „România literară” nu ar fi apărut un articol, un eseu, nu ştiu cum să-l numesc, semnat de Marina Constantinescu, după părerea mea sinceră cea mai importantă şi influentă personalitate a acestor ani, alături de Ion Caramitru, din teatrul românesc.

Acest minunat critic şi om de teatru total scria despre ceea ce voi încerca să vorbesc ca despre „cea mai vrăjită poveste din teatrul românesc”.

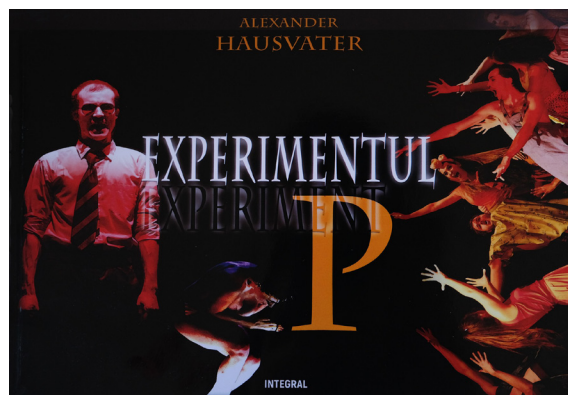
Pagina Marinei din „România literară” mi-a dat îndrăzneala de a reaminti câteva lucruri, câteva detalii, poate de mulţi uitate.

Eu am făcut parte din această poveste amintită de Marina, am fost implicat în derularea ei, poate un pic rămas şi uitat în ea, şi de aceea cred că cele puţine pe care am să le spun nu vor fi privite ca declaraţii ale mele ci se vor baza în principal pe mărturiile şi declaraţiile altora.

Primii 10 ani din cei 30 supuşi analizei au însemnat şi deceniul marilor izbânzi la nivel naţional dar şi planetar ale Teatrului Naţional Craiova.

O parte dintre martorii acestei deveniri au afirmat, mai în glumă, mai în serios, că pentru Teatrul Naţional din Craiova s-a produs acel miracol pe care îl poţi aştepta în permanenţă şi să vină odată la o jumătate de secol, sau chiar la un secol, sau să nu se întâmple niciodată, alţii, supradimensionând, au spus chiar că a avut loc o aliniere astrală favorabilă craiovenilor, cei mai mulţi au vorbit însă despre naşterea şi existenţa în acea perioadă a unui fel de triumfi, în care s-au regăsit un creator de geniu, Silviu Purcărete, aflat la primii paşi ai afirmării sale europene şi mondiale, un colectiv dotat şi pasionat, dornic şi însetat de performanţă, colectivul artistic, precum şi cel tehnic şi administrativ ale Teatrului Naţional Craiova şi directorul de atunci al acestuia.

Vorbind despre performanţele craiovenilor, presa culturală a acelor ani scria despre „miracolul craiovean”, „Vasul amiral al culturii româneşti în lume”, „noua super-putere a teatrului românesc”. O distinsă universitară, surprinsă într-un fel de ritmicitatea apariţiei unor mari spectacole realizate la Craiova, făcea afirmaţia că „Teatrul Naţional Craiova



este singurul teatru din România care cultivă în permanenţă spectacolul capodoperă”.

Teatrul Naţional din Craiova a ajuns cu marile spectacole ale lui Silviu Purcărete în locuri în care teatrul românesc nu mai fusese invitat niciodată, în care mulţi nici nu visaseră să se ajungă, deschizând porţi festivaliere ce păreau până atunci ferecate.

Naţionalul craiovean a fost primul teatru din România invitat oficial la marele Festival Edinburgh, de asemenea primul invitat şi la Festival d'Avignon, la Holland Festival de la Amsterdam, la Wiener Festwochen de la Viena, la Theater der Welt de la Munchen, la Festivalul Shakespeare de la Tokyo, la Israel Festival de la Jerusalem, la Festivalul de Teatru al Americilor de la Montreal, la Festivalul Internaţional de la Melbourne, la Festivalul Artelor Scenice de la Sao Paulo, la Festivalul Teatrului Naţiunilor de la Seoul, la Festivalul de Teatru Experimental de la Cairo, la London International Festival Theatre, la Barbican Center, la Lincoln Center din New York, la Stockholm, Bergen şi Copenhaga, la Barcelona şi Lisabona, la Roma, Milano, Parma, Bologna şi Gibellina, la Bruxelles, Luxemburg şi Anvers, la Atena, Salonic şi Istanbul, la Chişinău, la Braunschweig şi Leipzig şi în multe alte locuri ale planetei, ajungându-se la impresionantă cifră de 98 de turnee şi participări la cele mai importante festivaluri internaţionale de pe toate continentele lumii pe parcursul unui singur deceniu, fiind ani când s-au înregistrat chiar 19-20 de astfel de prezenţe.

Aceste invitaţii la care numai participarea însemna o încununare, nu au fost simple prezenţe, ele au adus Teatrului Naţional Craiova cele mai mari distincţii obţinute până în acest moment de teatrul românesc, unele dintre acestea, cum ar fi Premiul Criticii atribuit pentru spectacolul „Ubu Rex cu scene din Macbeth” la Festivalul Edinburgh 1991, sau „Premiul Criticii” acordat pentru „Titus Andronicus” la Festivalul de Teatru al Americilor, de cea mai mare strălucire în teatrul mondial.

Și pentru că am amintit de turneele britanice ale Teatrului Național Craiova, este demn de menționat și faptul că atât „Phaedra” în 1995, cât și „Orestia” în 1998, ambele în regia lui Silviu Purcărete, au ocupat prima poziție în clasamentul celor mai bune spectacole străine prezentate în anii respectivi în Marea Britanie, alcătuit de revista „Time-out”.

Pentru marile succese înregistrate cu „Titus Andronicus” în 1994 și „Phaedra” în 1995 la Festivalul Artelor Scenice de la Sao Paolo, Teatrului Național Craiova i s-a decernat Premiul Academiei Braziliene de Artă, Cultură și Istorie.

Desigur, ar fi mult mai multe de spus, dar eu mă voi opri aici.

Sunt performanțe din păcate neegale încă de un alt teatru de la noi și ele reprezintă un capitol de istorie reală scris în prima decadă a celor 30 de ani parcurși din 1989 înapoi de Teatrul Național Craiova și, prin el, de teatrul românesc.

Acestea sunt cred o parte din adevărurile care au determinat-o pe Marina Constantinescu să privească cei 10 ani desprinși din cei 30 ca pe „cea mai vrăjită poveste din teatrul românesc”.

Anca HAȚIEGAN

100 de ani de I.L. Caragiale: regândind imaginea națiunii

Opera dramatică a autorului *Scrisorii pierdute* constituie un capitol aparte în istoria teatrului românesc. Se poate vorbi de un imaginar specific caragian, desprins din „albia” imaginarului teatral național și care, odată revărsat în matcă, i-a redesenat traiectoria și malurile. Asemeni contemporanilor săi, Caragiale a fost obsedat de problema națională, dar și-a păstrat mereu simțul critic și luciditatea, respingând demagogia patriotardă și refuzând să alunece pe panta naționalismului extremist: „Nu ne batem joc de România și de românism, vorbe care se pronunță și se scriu cu un singur r, ci de rromânism și de Rromânia cu trei rrr, nu de popor, vai de capul lui! râd destul atâția de el! ci de poppor, ba câteodată și bobbor, când e rromânul «supărat» și răgușit de supărare” („Moftul” în fața opiniei publice, 1893). Astfel, într-o epocă de hipertrofie a mitologiei naționale, Caragiale a îndrăznit să creeze o contra-mitologie, definind specificul național prin cuvântul „moft”. Din Cetățeanul turmentat, el a făcut, cu ajutorul unui interpret de excepție, „simbolul unui popor întreg”, după cum mărturisea în articolul dedicat actorului Ion Brezeanu, din 1898. Nu e de mirare, prin urmare, că acuzele de „tendințe

antinaționaliste” (în termenii lui Hasdeu) l-au urmărit toată viața, culminând cu faimoasa intervenție a lui Dimitrie Sturdza la decernarea premiului „I.H. Rădulescu” al Academiei Române (1891). Posteritatea nu a fost nici ea mai îngăduitoare, din acest punct de vedere, cu „greul” Caragiale – vezi serialul publicat în interbelic de N. Davidescu sub titlul „Ultimul ocupant fanariot sau inaderența lui Caragiale la spiritul românesc”¹. Autorul și-a văzut adeseori opera răstălmăcită sub efectul distorsionant al „religiei” națiunii. În legătură cu *O noapte furtunoasă* (huiduită la premieră) i s-a imputat, de pildă, faptul că ridiculizează o organizație patriotică de tipul gărzii civice. După premiera *Năpastei* (1890), întâmpinată cu răceală, dramaturgului i s-a reproșat caracterul „viril” al eroinei, despre care s-a zis că încarnează un tip neromânesc, ce nu are nimic de-a face cu femeia și cu țărâna autohtonă. În acest context, apariția piesei-colaș *100 de ani. Revistă istorică națională a secolului XIX, în 10 ilustrațiuni*, „aranșată” de Caragiale și publicată la doar câteva zile după premiera de la Teatrul Național din București, din 1 februarie 1899, a contrariat². Piesa a fost primită cu rezerve și ironii atât de către admiratorii, cât și de către detractorii scriitorului. Opera fusese executată la comandă și avea să-i aducă scriitorului un premiu de 1000 de lei, acordat de către Petru Grădișteanu, directorul de atunci al Teatrului Național din capitală și, totodată, directorul general al teatrelor. Afișul reprezentației promitea: „Mare spectacol. – Tablouri vii, evoluțiuni, dansuri și cântece. – Proză și versuri din literatura diverselor epoce”. Distribuția – numeroasă – includea actori de prim rang ai teatrului românesc, ca Aristizza Romanescu, Constantin Nottara, Ion Brezeanu, Maria Ciucurescu, Iancu Petrescu, Nicolae Soreanu sau Vasile Toneanu. De partea muzicală a spectacolului s-a ocupat Constantin Dimitrescu. Revista a mai fost montată, în același an, la Iași, la inițiativa actorului Gheorghe Cârjă.

Controversata lucrare a lui Caragiale e un amplu montaj de versuri, proză și două piese scurte de teatru selectate din creația a trei generații de autori, din prima jumătate, de la mijlocul și din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. E vorba de „pionierii” Iancu Văcărescu, Ion Heliade Rădulescu și Costache Facca, de pașoptiștii Nicolae Bălcescu, Alecu Russo, Vasile Alecsandri și Dimitrie Bolintineanu, și de junimistul Scipione I. Bădescu. „Revista” încorporează, de asemenea, câteva poezii populare din culegerile de folclor ale lui Alecsandri și G. Dem. Teodorescu, precum și discursul rostit de Principele Carol de Hohenzollern-Sigmaringen, în 1866, la sosirea în țara pe care avea să o conducă

până la debutul Primului Război Mondial. Cele zece tablouri „aranjate” de dramaturg cuprind o suită de „ilustrațiuni”, mai mult sau mai puțin accentuat alegorice ori simbolice, ale veacului al XIX-lea, ce tocmai se încheia, în momentele sale considerate emblematice pentru istoria României, culminând cu „apoteoza” care îl celebrează pe Regele Carol I. Acestea prezintă istoria ca pe un proces evolutiv, de lent, dar implacabil progres, de la ieșirea din „somnul robiei” (tabloul I) la Revoluția lui Tudor Vladimirescu (tabloul II), apariția învățământului și a teatrului în limba română (tablourile III și IV), Revoluția eșuată de la 1848 și exilul forțat al revoluționarilor români, răscumpărat de Unirea Principatelor (tabloul V), venirea Principelui Carol în țară (tabloul VI), Războiul de Independență (tabloul VII), proclamarea Regatului României (tabloul VIII), inaugurarea podului feroviar de la Cernavodă, de pe Dunăre (tabloul IX), și, într-un final, apoteoza pomenită mai devreme. Printre eroii neamului care se perindă pe scenă – alături de alegoriile Moldovei, Munteniei și României – se numără Tudor Vladimirescu, Gheorghe Lazăr, Alecsandri și Nicolae Bălcescu, sau dorobanții care au luptat în Războiul de Independență.

Pornind de la prima secvență, criticul Ștefan Cazimir a identificat, în eseu *I.L. Caragiale față cu Kitschul* (1988), modul cum a scris dramaturgul *100 de ani...*: „transformând în text «serios» o parodie publicată cu trei ani mai devreme!”³. Descoperirea lui nu a avut totuși darul să diminueze nedumerirea comentatorilor, care ezită în continuare între a cataloga *100 de ani...* drept o farsă sau o probă de oportunism (reluând reproșurile aduse autorului la premieră). Încercând să depășească impasul, editorii operei caragialiene tipărite sub egida Academiei vorbesc despre ambiguitatea acestui „text cu ofertă multiplă” (cu o formulă preluată de la Florin Manolescu)⁴. De-a lungul timpului, admiratorii dramaturgului au fost însă cel mai adesea tentați să îl exonereze pe Caragiale de „vina” de a fi scris *100 de ani...*, agățându-se de faptul că principalul corpus de texte ce compun revista nu îi aparține. Totuși, nu i se poate contesta autorului proprietatea asupra viziunii de ansamblu, dramaturgic-regizorale, a scenariului. Nici asupra indicațiilor scenice și a unor replici și secvențe de legătură. De asemenea, Caragiale aduce incontestabile note de originalitate în ce privește reprezentarea alegorică a nației în raport cu tradiția inaugurată, în plan dramaturgic, de Gheorghe Asachi și de propriul său unchi, Costache Caragiali.

Alegoriile dramatice ale națiunii înainte de Caragiale

Astfel, prima reprezentare alegoric-dramatică a României, care datează din 1852, îi aparține actorului și dramaturgului Costache Caragiali. O putem afla în prea puțin cunoscutul *Prolog pentru inaugurarea noului teatru din București*, scris de Caragiali în 1852, cu ocazia inaugurării Teatrului celui Mare din capitala Țării Românești. Textul nu a putut fi însă reprezentat, din cauza caracterului mult prea apăsător patriotic, care nu convenea autorităților vremii. Prologul lui Caragiali a rămas în manuscris până după moartea autorului, fiind publicat de V. Alecsandri, în 1881, în revista *Familia*⁵. E de notat că alegoria lui Caragiali a fost compusă la doi-trei ani de la apariția primelor reprezentări iconografice ale României, semnate de pictorii Constantin Daniel Rosenthal și Gheorghe Tattarescu. Aceasta nu era însă chiar fără precedent în teatrul românesc: mai înainte, Asachi făcuse din Moldova natală un personaj dramatic feminin, „Zâna Moldovii”, într-un prolog compus pentru spectacolul de debut al elevilor Conservatorului filarmonic-dramatic ieșean, din 23 februarie 1837⁶. Asachi îl înfățișează pe Genius în postura de călăuză a Zânei Moldovei pe „petrosa cale” înspre Muntele Parnas, unde îi așteaptă Apollo și „Muzile”. La Caragiali acțiunea e mai complexă, iar distribuția prologului mai bogată, incluzându-i, pe lângă România, pe Apolon cu muzele, pe Saturn și Fama, zeița Vestirilor, alături de o numeroasă figurație compusă din spiritele „mai multor autori dramatici din școala clasică”, țărani și țărânci. Locul desfășurării tabloului dramatic nu mai e drumul spre Muntele Parnas, ca la Asachi, ci de-a dreptul Parnasul, unde, în cadrul și hainele vechii Elade, se săvârșește, de fapt, un ritual cu rădăcini autohtone, care evocă, foarte străveziu, binecunoscutul motiv al ursitoarelor din basmele românilor. La fel ca acestea din urmă, muzele din prologul lui Caragiali, la un semn de-al lui Apolo (în postura de preot-oficiant), își revarsă darurile asupra tinerei României, proaspăt intrate în lumea artelor. Fapt tipic pentru epoca în care a fost scris, înțelesul denumirii de „România” glisează, cu precauție, pe parcursul textului, dinspre acela de „Țara Românească” spre cel de „întreaga românie”. România lui Caragiali e personificată de o tânără femeie îmbrăcată „în haine naționale foarte bogate”.

Unirea Principatelor a generat o adevărată explozie de piesete ocazionale pro-unioniste, terminate, îndeobște, cu o simbolică horă și/sau cu tablouri vivante, cu îngeri, voievozi, benzi tricolore, stindarde, flori, și, nu în ultimul rând, femei alegorice în costume naționale. Majoritatea sunt glose pe marginea

motivului, cu conotații religioase, al renașterii sau (re)învierii României. Se poate cita, în acest sens, finalul piesetei *Trâmbița Unirii* (1857) de C. D. Aricescu:

După terminarea corului, se ridică cortina din fund și se vede în depărtare două femei în costum național, una fiind stindardul nostru cu acvila în vârf, alta fiind stindardul moldav cu capul de bour; iar de mâinile lor atârnă lanțuri sfărâmate. La spatele lor, într-un nour, se zărește un angel în vestimente albe și încins cu o bendă tricoloră; el ține o cunună de flori d-asupra capului celor două femei. – Foc bengalic. – Personalul după scenă, despărțit în două, jumătate la dreapta, jumătate la stânga, admiră în estaz tabloul Unirii Moldo-României⁷.

Nici Iorgu Caragiali, fratele mai mic al lui Costache și unchiul favorit al lui Ion Luca, nu a fost străin de acest gen de producție dramatică. În distribuția „tabloului național” *Moș Trifoi sau Cum-ți așterne așa-i dormi*, compus de Iorgu Caragiali în perioada deliberărilor în vederea alegerii domnilor Principatelor-Unite (așa cum prevedeau actele Convenției de la Paris din august 1858), figurează și reprezentările alegorice ale celor două Principate. Mai întâi intră în scenă Valahia, „îmbrăcată național, cu lanțuri de mână, pală și șovăind”, urmată, din direcție opusă, de Moldova, „asemenea ca Valahia, cu lanțuri”. Pieseta se încheie cu un *tableau vivant* plin de grandoare:

La acest refren din urmă, se deschide cortina din fund, în care se vede amândouă țările, fiecare fiind într-o mână stindardul țării[i], și în alta, o cunună; la spatele lor un Înger; care ține o hârtie deschisă în care zice: «Prințipatele Unite, cu Domn Rumân»; înaintea Moldovii[i] stă Prințul ales, în genuche, primind cununa și steagu țării[i]. – Asemenea și înaintea Valahiei; - mai la vale, în partea Moldovii[i], este Ștefan cel Mare, ține în mână o cumpănă, și îmbrăcat cu toată uniforma după timpii de atunci; asemenea și Mihai cel Brav în partea Valahiei. – Îngeri înconjurând tot acest tablou; Valahia pune coroana în capu Prințului ales, zicându-i: «Iată modelul tău» arătând la Mihai, asemenea și Moldova către Ștefan cel Mare, zicându-i: «Urmează lui Ștefan». Foc bengal, muzica cântă, țărani și Moș Trifoi privesc cu mare respect, și în urmă strigă toți; Ura, să trăiască Prințipatele Unite⁸.

Din păcate, nu s-a păstrat, din această etapă, textul care a stat la baza spectacolului cu prilejul căruia a putut fi văzută, în sfârșit, pe scenă prima reprezentare vie, în carne și oase, a României. Intitulat *24 Ianuarie sau Unirea țărilor și a tuturor partitelor*, acesta a fost scris de către actorul Mihail Pascaly, cel mai de seamă reprezentat al artei scenice romantice autohtone, fiind jucat cu ocazia sărbătoririi unui an de la Mica Unire, în prezența domnitorului Alexandru Ioan Cuza. Rolul

României a fost interpretat de către frumoasa Eufrosina Popescu, care avea în acel moment aproape treizeci și nouă de ani.

Cu ocazia proclamării independenței României și a aniversării celui de-al unsprezecelea an de domnie a Principelui Carol, în seara zilei de 10/22 mai 1877, același Mihail Pascaly a prezentat la circ – după cum își informa cititorii revista *Familia* – „o scenă prea frumos înfrumusețată: deasupra cortinei era un arc triumfal cu inscripțiunea «România independentă» asupra căruia două fecioare (România și Moldova) țâneau coroana țării; în fundul scenei se vedeau busturile M.M. L.L. Domnul și Doamna. Programul era: 1) *Mihai Eroul după bătălia de la Călugăreni*; 2) *Femeia trebuie să urmeze pe bărbat* și 3) *Urarea țării*. Mult a surprins ultima bucată pe public. Cam vreo 60 persoane erau pe scenă, reprezentând pe toți locuitorii României – de la țăran până la Suveran – proclamând Independența României⁹.

Tot în timpul Războiului de Independență, în 8 octombrie 1877, la Teatrul Național din București s-a reprezentat *Visul Dochiei* (în original *Le Rêve de Dochia*¹⁰), un poem alegorico-dramatic mobilizator compus sub influența ultimelor evenimente de Frédéric Damé și transpus imediat în românește de către D. Ollănescu-Ascanio și Theodor Șerbănescu. Punctul de pornire al acestuia e legenda însoțirii dintre cuceritorul Daciei, împăratul roman Traian, și Dochia, fiica regelui Decebal, adică unul dintre miturile fondatoare ale românilor care susțin ideea dublei lor filiații, daco-romane. Protagonistele poemului, Dochia și România (jucate la premieră de Eufrosina Popescu și Maria Vasilescu), alcătuiesc, de fapt, un singur personaj cu două fețe – una întoarsă spre trecut, alta care privește spre viitor. România încearcă să o smulgă pe mama sa din somnul în care aceasta încearcă să își aline suferințele de veacuri și să-i redea speranța în soarta țării. În cele din urmă, va reuși să obțină de la Dochia binecuvântarea pentru ostașii care se pregătesc să-i înfrunte pe turci. Criticul literar Florin Faifer a observat faptul că „piesa lui Damé are o flagrantă asemănare, uneori până la identificare, cu poemul în versuri *Dacia și România* de Basiliu P. Rădulescu, care pune în dialog aceleași întrupări alegorice și dezvoltă o argumentație aproape aidoma¹¹”.

În piesa lui Damé, discuția dintre cele două femei are loc pe vărfurile Carpaților, de unde pot fi cuprinse cu ochii toate teritoriile locuite de români. Templul montan al nației a luat locul templului artelor, care figura la Asachi și Costache Caragiali; idealul național a înlocuit idealul încă preponderent estetic care îi anima pe aceștia. Schimbarea de decor e semnificativă pentru viteza cu care s-a impus „religia”

națiunii în decurs de doar câteva decenii. În figurația *Visului Dochiei* apar și câteva personaje feminine, îmbrăcate în costum popular, care încarnează Banatul, Transilvania, Bucovina și Basarabia (provincii aflate, la ora aceea, sub stăpânire austro-ungară și rusească). Scenografia și recuzita tipice alegoriilor dramatice ale națiunii erau deja fixate în liniile lor esențiale.

Sărbătorile fastuoase din luna mai a anului 1881, prilejuite de proclamarea Regatului României, au inclus o mare paradă de care alegorice, care s-au perindat prin fața capetelor încoronate și prin mijlocul mulțimii vreme de șase ore în șir (de la miezul zilei până spre seară), pe un traseu care cuprindea Calea Victoriei, bulevardul Academiei, strada Colțea, strada Sfântul Gheorghe, Piața Sfântul Anton, strada Carol I și iar Calea Victoriei și bulevardul Elisabeta. Potrivit unui martor ocular, cortegiul s-a deschis cu o defilare de jandarmi și cu o trecere în revistă a „diferite epoci ale istoriei țării noastre, reprezentate prin: Decebal, călare pe un cal fără șea și urmat de soldați daci, Traian, urmat de lictori și soldați romani, împăratul Ioanițiu, Bogdan Dragoș, și Radu Negru, urmat de oșteni de pe timpul acela, Mircea Vodă și Alesandru cel Bun, Ștefan cel Mare, Vasile Lupu și Matei Basarab, Neagoe Vodă, urmat de prelați în costumuri de pe atunci; venia apoi călare Mihai Viteazul, cu capul în sus și plin de mândrie (...); după dânsul urma Cantemir Brâncoveanu, grupul de mizerie sub fanarioți (...), urma, apoi, Tudor Vladimirescu, bunul și nemuritorul patriot, urmat de pandurii săi (...), reprezentanți d-ai lui 1848, rezebelul Crimeei, unirea țărilor și, în fine, România Regat, reprezentată prin o femeie îmbrăcată în alb, cu cununi de flori și ținută prin ghirlande de alte două fete în alb”¹². Au defilat apoi prin fața publicului o serie de grupuri reprezentând diverse meserii și asociații civile – mai precis grupuri ale lucrătorilor din domeniile agriculturii, comerțului, industriei și artelor, precum și ale membrilor unor societăți de petrecere a timpului liber sau ale societăților izraelite, germane și maghiară (acesta din urmă purtând la loc de cinste personificarea Panoniei)¹³. Grupul artelor grafice a împărțit mulțimii poezii tipărite pe hârtii volante, printre care și un imn de ocazie compus de Vasile Alecsandri. România și provinciile ei, în costume naționale, au putut fi văzute, din nou, în câteva dintre carele alegorice etalate de aceste grupuri.

Peste trei ani, Bucureștiul era din nou în sărbătoare, căci la Teatrul Național avea loc premiera *Fântânei Blanduziei* de V. Alecsandri. Parte din imensul succesul repurtat în epocă de autor cu această piesă se explică prin aceea că personajul principal feminin, sclava Getta (care va fi eliberată prin intervenția protagonistului, poetul latin Horatiu), e,

în realitate, tot o reprezentare alegorică a nației, chiar dacă una „camuflată”. La fel ca Dochia lui Damé, Getta trimite la originile geto-dacice ale românilor. Ea îl iubește pe Gallus, relație care, în viziunea francofilului Alecsandri, voia să simbolizeze strânsa alianță a românilor cu urmașii galilor romanizați.

Cu toate că figura lui Carol I a dominat perioada cuprinsă între Războiul de Independență și Primul Război Mondial, într-o epocă profund tributară așa-numitului principiu al naționalităților, acesta a întâmpinat totuși mari dificultăți în a se impune ca simbol al nației, datorită originii sale străine. O demonstrează și sceneta-pamflet *Nunta de Argint*¹⁴, semnată de scriitorul socialist Traian Demetrescu („Tradem”) și publicată în 1891, la împlinirea a zece ani de la proclamarea Regatului. Aceasta a apărut în numărul din 11 mai al gazetei anti-dinastice *Adevărul*, conduse de Alexandru Beldiman, număr ce afișa pe prima pagină (imprimată în întregime pe fond negru) titlul „10 MAI ZI DE DOLIU”, scris cu litere de-o șchioapă. România apare aici în ipostaza inedită de soție nefericită a Regelui Carol I, victimă melodramatică a lăcomiei monarhului iubitor de arginți (patimă denunțată prin răstălmăcirea, pe parcurs, în sens ironic, a formulei din titlul scenetei). Ea și-a transformat budoarul într-un sanctuar închinat eroilor neamului, din care îl alungă pe soțul „strein” (care îi toacă zestrea), cu mânie și revoltă patriotică. Transpunerea conflictului dintre țară și domn în registrul dramelor de alcov la modă în secolul al XIX-lea e de un comic irezistibil pentru cititorul zilelor noastre, deși efectul căutat de autor trebuie să fi fost, mai degrabă, indignarea cititorului (față de presupusele abuzuri ale regelui).

În fine, cu aproximativ un an înainte de premiera „revistei istorice” a lui Caragiale, în 10 mai 1898, în cadrul unui festival organizat la Palatul Ateneului de Societatea profesorilor secundari din România, elevele Institutului Pompilian au reprezentat *Visul României*, „piesă alegorică în două tablouri”¹⁵ compusă de Constantin Grigoriu (animatorul de mai târziu al faimoasei companii de operetă cu același nume). Titlul trimite, evident, la *Visul Dochiei* a lui Damé. Asemănările dintre cele două lucrări dramatice nu sunt însă numeroase. În vreme ce alegoria scriitorului francez are un pronunțat caracter retrospectiv, pieseta lui Grigoriu are, în schimb, un bine marcat caracter prospectiv: protagonista, România, visează, atât la propriu, cât și la figurat, unirea și neatârănarea tuturor românilor, de la Nistru până la Dunăre și de aici până la Mureș și Tisa.

Fiind închinată unor eleve, *Visul României* stă, în general, sub semnul femininului și al feminității. Asistăm, prin urmare, la o perindare de zâne, care își

etalează grațiile și candorile într-un cadru floral – o grădină –, unde se arată la final și un înger. Zânele reprezintă, pe de o parte, Agricultura, Industria, Știința și Arta (semn clar de evoluție și occidentalizare a societății românești), iar, pe de alta, Primăvara, Floarea și Rodul. Cele șapte personaje alegorice grupate astfel îndeplinesc pe lângă România rolul de ursitoare, la fel ca muzele din prologul pentru inaugurarea Teatrului celui Mare al lui Costache Caragiale (cu diferența că, în pieseta lui Grigoriu, ele se și prezintă ca atare). Costumația protagonistei introduce o notă „virilă” în atmosfera plină de vrajă și suavitate a piesetei. România lui Grigoriu „e îmbrăcată în alb, cu coif în cap, înfășurată într-un drapel”. În ciuda înfățișării războinice, personajul se manifestă însă cât se poate de pașnic: doarme la umbra unui trandafir, se deșteaptă, relatează viziunea pe care a avut-o în vis, iar adoarme, iar se trezește, conversează și se roagă. Finalul piesetei o găsește pe România în poziție „rugătoare spre cer”. Protagonista e, de fapt, o replică a Fecioarei Maria. Un înger i se arată în vis, pe „înălțimea unui munte”, aducându-i Bunavestire: „Viitorul e al tău”. Același înger i se mai arată o dată, în ultima scenă, în carne și oase, ieșind din mijlocul trandafirului sub care se odihniște protagonista mai devreme. Niște zâne aruncă în public cu flori și grâu. În fundal se ivește un curcubeu. Bineînțeles că nu lipsesc din cadru flăcăii și fetele în costume naționale. Un „cor îngeresc” intonează diverse cântece patriotice pe tot parcursul desfășurării piesei.

Stagiunea 1898-1899 a debutat cu o reluare, și anume a *Visului Dochiei* de Frédéric Damé, într-o nouă distribuție. Rolurile principale au fost interpretate de Zoe Jianu (Dochia) și Eugenia Ciucurescu (România). Aceasta din urmă era o tânără debutantă, de nouăsprezece ani (sora mai mică a Mariei Ciucurescu). Peste câteva luni, cu ocazia punerii în scenă a „revistei istorice” *100 de ani*, în aceeași stagiune, Eugeniei i s-a încredințat din nou rolul României, posibil chiar la propunerea lui Caragiale.

Alegoria națiunii în 100 de ani...

Printre cei care și-au exprimat de-a lungul timpului rezerva în legătură cu *100 de ani...* se numără și Șerban Cioculescu, avizatul biograf și editor al lui Caragiale: „Am spune fără înconjur că este cea mai slabă lucrare a lui Caragiale, dacă n-ar fi în realitate un mozaic de piese străine care nu se îmbucă”¹⁶. Într-o anumită privință, criticul însă se înșela. În fapt, în ciuda aspectului mozaicat, montajul lui Caragiale este de o remarcabilă coerență. Lucrul poate fi demonstrat prin simpla observare a felului în care concepe dramaturgul

personajele alegorice feminine ce reprezintă națiunea, precum și a modului în care le regizează aparițiile în scenă. Astfel, în tabloul I, deschis cu o doină de jale, într-un peisaj sălbatic tipic pentru scenografia romantică, stau înălțuite de câte o stâncă Moldova și Muntenia, aflate sub vraja unui demon („Geniul beznei”). „Femeile sunt îmbrăcate în cenușiu cu eșarfele lor naționale; ele au la picioare stindardele și emblemele respective. Femeile sunt acoperite cu zăbranic negru”, se mai precizează în didascalii. Ele încearcă de mai multe ori, în zadar, să se ridice, dând glas deznădejzii și speranțelor lor legate de soarta românului (replicile sunt din poezia *Ah! de-am putea!...* a lui Iancu Văcărescu). Trei sunete de bucium preced apariția „pe stânca din mijloc”, „în lumină albă”, a unui „înger strălucitor” („Geniul luminii”), care îl face pe demon să își strângă „îngrozit aripele” și să dispară în pământ. Îngerul recită *Cătră români* a lui Alecsandri, mult mai cunoscută sub cel de-al doilea titlu dat poeziei de către creatorul ei, și anume *Deșteptarea României*. Caragiale a distribuit-o în rolul Îngerului pe Aristizza Romanescu, cea mai apreciată actriță română la acea dată și, în același timp, interpreta favorită a lui Alecsandri. Evident, alegerea îi conferea momentului o pondere deosebită în economia spectacolului. (În memoriile ei de mai târziu, Aristizza avea să noteze, sec, în legătură cu piesa: „*100 de ani*, un fel de compilare a lui Caragiale, care a decepționat atunci pe mulți”¹⁷.) La finalul scenei, Moldova și Muntenia reușesc, în sfârșit, să se ridice și să se elibereze. Pe „zgomote de buciumuri și zgomot surd de răscoală”, intră apoi în scenă o țărancă tânără („Lelea vitează”), care cântă un cântec de răzvrătire contra exploataților fanarioți. Ea regretă faptul că nu are arme și promite să lupte, totuși, cu mâinile goale. Versurile rostite de personajul țărâncii sunt din culegerea de *Poezii populare* a aceluiași Alecsandri. Urmează tabloul II, cel cu „răscoala” antifanariotă a lui Tudor Vladimirescu.

Moldova și Muntenia vor mai apărea de două ori pe parcursul revistei, fără să mai aibă replici. Astfel, la finalul părții a doua a tabloului V, care evocă evenimentele din 1859 printr-un *tableau vivant*, ele recompun grupajul din partea superioară a „Unirii Principatelor”, pictura lui Gheorghe Tattarescu din 1857 (încadrabilă stilului academic, neo-clasic, cu influențe din pictura religioasă renașcentistă). Protagonistele tabloului, Moldova și Muntenia, sunt întruchipate în pictura lui Tattarescu (deci și în scenariul lui Caragiale) de către două femei în haine lungi, cenușii, strânse la brâu, cu cununi de laur pe capete, care evocă mai degrabă lumea antichității romane decât cea românească. Acest aspect i-a atras pictorului critici, ceea ce ridică interesante întrebări cu privire la semnificația alegerii dramaturgului, având în vedere faptul că el s-ar fi putut

inspira din alte două picturi cu același subiect, însă mult mai bine localizate, în manieră romantică, aparținând pictorilor Theodor Aman și Nicolae Grigorescu. În piesa lui Caragiale, cele două personaje feminine nu stau suspendate pe un nor, ca în pictura lui Tattarescu, ci sunt plasate pe „ridicătura” din mijlocul unui sat care se întinde pe cele „două maluri ale unei gârle” (e vorba de râul Milcov, care separă Moldova de Muntenia). În penultimul tablou, le vom regăsi integrate într-o scenă care grupează toată distribuția piesei.

Tabloul VI debutează cu conversația membrilor obștii unui sat de la poalele Carpaților. Se discută despre venirea Principelui Carol în țară, tocmai de la gurile Dunării. După urale pentru tânărul domnitor, scena se golește, iar, pe „lumină de lună puternică”, „apare pe înălțime” Sentinela română (personaj împrumutat de Caragiale de la Alecsandri), care recită poemul omonim al „bardului de la Mircești”. La urmă, Sentinela începe să patruleze, rostind: „Bate vânt de zori senine... bate vânt dinspre apus!” – aluzie, desigur, la venirea lui Carol. (Replica aceasta și următoarele, până la sfârșitul tabloului, sunt ieșite de sub pana lui Caragiale.) După care intră în scenă România:

(Ajungând în mijloc și uitându-se spre dreapta, [Sentinela] se oprește parcă ar vedea pe cineva că se apropie. – Orchestra în surdină. - România apare în dreapta și se oprește un moment gânditoare. Sentinela o vede; ia arma la mână și strigă puternic.)

Cine-i?

ROMÂNIA *(pe gânduri, către sineși, fără a lua seama la sentinelă)*

«Nihil sine Deo!»

SENTINELA *(urmându-și jocul, mai puternic)*

Cine-i?

ROMÂNIA *(urmându-și jocul)*

Inimile sus!

Voi, copiii mei cu toții din hotare la hotare! *(face un pas).*

SENTINELA *(culminându-și jocul)*

Cine-i?

ROMÂNIA *(ridicându-și fruntea)*

Mama ta, voinice.

SENTINELA

Stăi... Lozinca!

ROMÂNIA

Neatârnare!

(Sentinela prezintă arma. România înaintează pe înălțime; apoi, ca inspirată.)

Dup-atâta chin, în fine soart-a vrut să fie dreaptă!

De-astăzi m-a legat cu fiul unui neam împărătesc.

Pentru numele lui mândru, pentru fruntea-i înțeleaptă,

Trebuie altfel de coroană... Sentinelă, fii deșteaptă:

Fapte mari se pregătesc...

Sentinelă, fii cuminte!

Sentinelă, nu uita!

SENTINELA *(discret)*

Neatârnare!

ROMÂNIA *(tare)*

Neatârnare!

SENTINELA *(cu avânt)*

Neatârnare!

ROMÂNIA

De-azi nainte,

Asta e lozinca ta!

Secvența are clare reminiscențe shakespeariene, hamletiene, evocând scena de dinaintea apariției fantomei tatălui lui Hamlet pe meterezele castelului danez. La prima ei apariție scenică, România surprinde prin ipostaza meditativă („se oprește un moment gânditoare”, „pe gânduri, către sineși, fără a lua seama la...”). Ceea ce o „bântuie”, o frământă, e deviza casei de Hohenzollern, „Nihil sine Deo”, care exprimă, în fond, un înalt principiu etic.

Următorul tablou (VII) reproduce o piesă într-un act din repertoriul teatrului generat de Războiul de Independență. E vorba despre „La Turnu-Măgurele – Scenă patriotică din vremea războiului de V. Alecsandri”, o idilă cu acțiunea plasată în spatele frontului, care a fost reprezentată, în 1877, în ajutorul ostașilor răniți. Prima parte a celui de-al VIII-lea tablou vine în prelungirea acesteia, prezentând întoarcerea ostașilor victorioși din război și aducând, de asemenea, în discuție implicarea femeilor în conflict, prin invocarea și celebrarea figurii Reginei Elisabeta. Sunete de clopote și fanfară marchează „serbarea țării”, căci „coroana ea și-a smuls-o din gura unui tun” – cum spune un vers de Scipione Bădescu, care pregătește spectatorul pentru scena următoare.

În partea a doua a tabloului VIII se petrece a doua apariție, și mai surprinzătoare decât prima, a României:

(S-a întunecat aproape de tot... Se aud lovituri de ciocane pe nicovală ca la o făurărie în plină activitate. – Muzica în surdină. Toată lumea ascultă. Apare sub lumină albă România înarmată. Toată lumea stă cuprinsă de emoție. România se apropie de stânca din mijloc. Scoate spada și cu mânerul bate rar de trei ori. – Stânca se deschide, se vede făurăria gnomilor, luminată roșu. Tunuri, arme, lanțuri rupte. Gnomii suflă în foale, alții taie dintr-un tun, alții lucrează la nicovală. – Gnomii primesc cu politețe pe musafira înarmată. Ea asistă mândră în picioare la activitatea faurilor. – Danț și evoluții de gnomi lucrând.)

Urmează un schimb de replici între gnomi și România pe tema coroanei de oțel pe care o pregătesc cei dintâi și care va fi gata până la sfârșitul tabloului.

Versurile dramatizate de Caragiale în această scenă îi aparțin tot lui Scipione Bădescu.

Apariția înarmată a femeii, sub „lumină albă”, obligă la o privire retrospectivă asupra scenariului, căci ea trimite la două secvențe anterioare care – acum se vedește – o anticipau cu bună-știință (dovadă că piesele mozaicului se „îmbucă” perfect, contrar a ceea ce credea Cioculescu): e vorba de ivirea Îngerului (tot „în lumină albă”) și de scena cu „Lelea vitează”, țărâna războinică, care îndemna la răscoală, din tabloul I. Aceasta din urmă, dacă ne amintim, se plângea, în cântecul ei, că nu are altceva cu ce să lupte decât cu mâinile goale (și cu dinții!). Caragiale i-a dat, prin urmare, țărăncii arma care îi lipsea și a civilizat-o...

Insolitul cadru în care își face apariția „România înarmată” a lui Caragiale e împrumutat de către autor din mitologia nordică, germanică, adică din spațiul de proveniență al Regelui Carol I. Figura feminină pare „contaminată” de imaginarul acestui spațiu, populat, după cum se știe, de femei războinice („valkirii”), deși ea nu e niciodată dezlănțuită ca cele dintâi. Mai degrabă, „România înarmată” a lui Caragiale seamănă cu „Germania” (numele e în limba latină), personificarea națiunii germane (începând de prin 1813, din timpul războaielor napoleoniene), înfățișată ca o tânără femeie robustă, demnă, senină, purtând o sabie și adeseori ținând în cealaltă mână o coroană (a Sfântului Imperiu Roman). Tot înspre zona nordică trimite și ipostaza hamletiană a personajului, din tabloul VI. Spre deosebire de predecesoarele sale din dramaturgia autohtonă, ea are un aer străin, îndepărtat. Îi lipsește culoarea locală. Vestimentația tradițională, țărănească, dacă nu e abandonată cu totul (autorul nu dă nicăieri amănunte despre îmbrăcămintea personajului), în orice caz e pusă în umbră de ipostaza războinică a protagonistei și de attributele asociate cu ea (spada și coroana). Ipoteza hamletiană a personajului e și mai străină de „specificul național”.

Penultimul tablou, care evocă inaugurarea podului feroviar de pe Dunăre (opera inginerului Anghel Saligny), aduce în scenă, „pe un marș de paradă”, toate personajele „revistei”: „popor românesc”, „toate figurile istorice și alegorice ale revistei în ordinea tablourilor”, printre care Moldova, Muntenia și România, apoi „public internațional în costume caracteristice și cu steagurile lor naționale”, „statul-major român, soldați din toate armele și public în toalete de gală”. E o celebrare nu numai a unui triumf al tehnicii moderne, ci și a integrării țării în rândul popoarelor civilizate, a legăturilor cu lumea cea mare realizate sub domnia Regelui Carol I. La mai puțin de un an înaintea premierei spectacolului cu *100 de ani...*, în iulie 1898, Caragiale participase

la banchetul dat în cinstea inaugurării studiului liniei ferate Târgu-Neamț-Pășcani, unde a ținut un toast în cinstea inginerului Peretz, afirmând: „preotul indică totdeauna un început de societate, militarul puterea ce sprijină acea societate, pe când prezența inginerului denotă întotdeauna un început de civilizație”. „Revista” *100 de ani...*, oricât de conjuncturală, ilustrează aceeași concepție. Trenul „liliputan” adus pe scena Naționalului bucureștean la premieră – „faimosul tren care s-a oprit pe podul de peste Dunăre”¹⁸ – nu a ajutat însă deloc la evidențierea acesteia, stârnind, în schimb, destule zâmbete și comentarii malițioase, pe lângă subiect¹⁹.

În secvența finală, care e un „*tableau vivant*”, România înarmată apare de-a stânga tronului regal, „în picioare”, și „încunună tronul cu o ramură de dafin”. De o parte și de alta a tronului stau „un mic vânător prezentând arma” (un mic dorobanț) și „o mică zână rugându-se în genunchi cu ochii la cer”, iar: „*D-asupra tabloului întreg fâlâie tricolorul și în nouri strălucește cu lumini deviza: // NIHIL SINE DEO. // Imnul regal cu cor, orchestră și fanfară*”. Dincolo de poza artificială, personajele au, în acest ultim tablou, un aer cuminte, așezat, de familie burgheză patriarhală. România apare aici într-o poziție subordonată în raport cu „marele căpitan”, Regele Carol I, reprezentat la modul metonimic prin tronul regal, în jurul căruia e organizată toată mizanscena. Ea are, pe lângă marea prezență invizibilă, mai degrabă alura unei fiice favorite – o putem plasa undeva lângă Pallas Athena, fiica războinică a lui Zeus, patronul panteonului zeităților grecești, sau lângă Valkiria wagneriană, fiica preferată a marelui zeu Wotan. (De altfel, „revista” lui Caragiale are ceva din grandoarea montărilor wagneriene, încât ne putem întreba dacă autorul, mare meloman și membru al „Societății amicilor lui Wagner”, s-a lăsat influențat de acestea, despre care putea afla din diverse lecturi, sau s-a inspirat mai mult din spectacolele unchiului său Iorgu Caragiali, căruia „îi plăceau montările de mare spectacol, cu foc bengal, explozii, apoteoze, cu tablouri și personaje alegorice, solemne și mărețe”²⁰.) Originea reprezentărilor feminine virile, războinice, o explică psihanalistul-clinician Didier Dumas (discipol al lui Françoise Dolto) în felul următor: „Tații știu bine că în orice fiică doarme o Ioana d’Arc gata să ridice armatele pentru a-i proteja și, în idealurile noastre democratice, Marianne e o «Ioana d’Arc republicană». Ea reprezintă o fantasmă tipic masculină, cea a «mamei războinice», care gândește, în locul lui, ceea ce are de făcut bărbatul”²¹.

De la imaginea naivă a națiunii la cuvântul-Lege

Din perspectiva reprezentărilor de gen, ale masculinității și feminității, ar mai fi de remarcat faptul că, în scenariul lui Caragiale, femeia e puternic ancorată în zona simbolicului, pe când bărbatul are individualitate. Toate personajele masculine cu modele în realitate sunt identificate prin numele proprii (Tudor Vladimirescu, Gheorghe Lazăr, Alecsandri, Bălcescu, Carol I), pe când Elisabeta, soția Regelui Carol I, nu e niciodată numită ca atare, ci e doar... Regina – „mama răniților”, „podoabă”, „stea”, „înger” –, concurând cu România la titlul de alegorie a nației. Ea capătă materialitate pe scenă prin intermediul portretului pe care îl arată un soldat mulțimii, adică printr-o imagine care se adresează direct simțurilor, pe când Regele Carol e mai mult prezent printr-un text – „Nihil sine Deo” –, care se adresează rațiunii, decât ca imagine. (Tronul regal fiind gol, evocă o absență.) E un paradox aici: deși femeii i se neagă individualitatea, fiind proiectată în abstract, ea e, totodată, redusă la ceea ce mișcă organele percepției sensibile. Acestea sunt efectele sau reminiscentele psihologiei senzualiste din secolul al XVIII-lea, după cum observă Joan Landes în cartea *Visualizing the Nation. Gender, Representation and Revolution in Eighteenth-Century France*²². Atunci s-ar fi consolidat foarte puternic, potrivit autoarei, asocierea femininului cu simțurile și cunoașterea instinctuală, senzorială, iar a masculinului cu formele mai înalte de cogniție, cu gândirea abstractă, rațională. Dintr-o atare perspectivă, imaginile au o strânsă legătură cu femininul – imaginile sunt feminine. (Extrapolând, același lucru se poate spune despre teatru.) Sigmund Freud avea să constate, mai târziu, că trecerea de la matriarhat la patriarhat a fost marcată de interdicția reprezentării vizuale a lui Dumnezeu, care voia să semnifice victoria spiritului asupra simțurilor. Acest lucru, adică prohibiția adorării imaginilor, susține Joan Landes (pe urmele lui Jean-Joseph Goux – autorul volumului *Les Iconoclastes*, Paris, 1978 – și ale Mariei Hélène Huet), trebuie pus în legătură cu tabuul care vizează incestul cu mama din tradiția iudaică. După cum explică Marie Hélène Huet: „sculptând imagini ale zeilor, individul realizează o imagine materială a mamei și adoră figura maternă prin intermediul simțurilor. Smulgându-se de sub seducția simțurilor și înălțându-și gândurile către un zeu nereprezentabil, individul întoarce spatele dorinței pentru mamă, se înalță la tatăl sublim și respectă legea”²³. Astfel, în *100 de ani...* a lui Caragiale, soldatul care deține portretul Elisabetei adoră în imaginea Reginei exact figura maternă (portretul o reprezintă, după el, pe „cea mai bună mamă”), în vreme ce Carol

I, figura paternală cvasi-divină, rămâne nereprezentabil. În schimb, Regele intermediază între țară și „tatăl sublim”, precum biblicul Moise, și dă Legea: „Nihil sine Deo”. După apariția Legii scrise, firește, nu mai poate urma nici o „ilustrațiune”, nici un „tablou” – se lasă cortina. În acest context, se poate afirma că „România armată” a lui Caragiale face tranziția de la imaginile feminine (Moldova, Muntenia, Îngerul, Lelea vitează, portretul Reginei) la textul masculin: ea se „virilizează”, se înarmează, după ce primește Legea (vezi scena cu Sentinela) și și-o însușește. În ultimă instanță, reprezentarea alegorică a nației devine superfluă. Ceea ce contează cu adevărat pentru propășirea nației e interiorizarea cuvântului-Lege, pare să spună Caragiale. Saltul în cultură, intuiește el, presupune renunțarea la „ilustrațiunile” naive, exterioare, în favoarea literelor care mijlocesc dezvoltarea gândirii abstracte, raționale, și a interiorității, după cum s-a remarcat mult mai târziu²⁴. De altfel, *100 de ani...* e oarecum cuvântul de adio pe care Caragiale l-a spus teatrului, cu „convenționalitatea” lui „grosolană”, care presupune „arătarea obiectului chiar întocmai” (*Oare teatrul este literatură?*, 1897). După această piesă-colaj, el nu a mai reușit să finalizeze nici un proiect dramatic, în afara piesetei *Începem!*... (1909), cu caracter metateatral, jucată la inaugurarea Companiei Davila. De fapt, cariera sa de dramaturg luase sfârșit o dată cu premiera *Năpastei*, iar *100 de ani...* anunța (re)orientarea sa tot mai decisă spre proză, în care și-a dat adevărata măsură a talentului în preajma lui 1900 și după.

Dar „revista” e un text de tranziție în opera caragialiană și dintr-un alt punct de vedere. Când a compus *100 de ani*, Caragiale cocheta de aproape un deceniu cu ideea emigrării spre vestul Europei și a înaintării „în istorie substanțială”²⁵. O vreme a fost tentat să se stabilească în Ardeal, unde era luat mult mai în serios decât în țară. În 1905, s-a fixat, într-un final, cu familia la Berlin, adică tocmai în țara natală a Regelui Carol I, a cărei fantasmă e limpede că îl bântuia deja pe dramaturg în vremea redactării scenariului pomenit. După cum explică criticul Ion Vartic în excepționalul eseu *Caragiale și complexul lui Fiesco*, Germania reprezenta, pentru scriitor, „«fruntea corpului care a ajuns cu picioarele până-n Carpați», adică până în Ardeal, unde ar fi granițele spirituale și morale ale unui cod sever de civilizație europeană”, de care Caragiale s-a simțit tot mai atras pe măsura înaintării în vârstă. Aici a scris el *1907. Din primăvară până-n toamnă*, una dintre cele mai profunde și lucide radiografii ale României moderne, în care autorul „nu se mai arată doar «ca simplu comediante», ci «ca istoric» (...) care a învățat «că omul trebuie să spună europenește, nu greco-țigănește, ceea ce crede»”²⁶.

„Revista istorică națională” a lui Caragiale nu a convins. Datorită vitregiilor istoriei, modelul occidental de civilizație pentru care pleda, în subtext, dramaturgul nu a reușit să prindă cheag în România. Imaginarul caragialian (urban, burghez, eticist), în care s-au decantat aspirațiile europeștilor români din secolul al XIX-lea, a ajuns însă în timp să concureze serios imaginarul autohtonist (rural, ortodoxist, arhaizant, paseist, adeseori xenofob). Astăzi, cele două tipuri de imaginar nu mai pot fi concepute unul fără celălalt: sunt fața și reversul aceleiași monede.

Această lucrare a fost sprijinită prin proiectul Ministerului Cercetării și Inovării, CCCDI – UEFISCDI, număr proiect PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0326 /49 PCCDI, în conformitate cu PNCDI III.

¹ În *Cuvântul liber*, nr. 39 din 3 aug. și nr. 2 din 2 nov. 1935, și în *Familia*, nr. 1, din ian. 1936.

² Vezi *Gazeta sateanului*, XVI, nr. 1, 5 februarie 1899, pp. 22-32, și nr. 2, 20 februarie 1899, pp. 56-58. Citatele din această lucrare sunt extrase din I.L. Caragiale, *Opere. Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri*, vol. III, ediția a doua, revizuită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, prefată de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2015, pp. 673-716.

³ Ștefan Cazimir, *I.L. Caragiale față cu Kitschul*, București, Editura Cartea Românească, 1988, p. 109.

⁴ I.L. Caragiale, *Opere. Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri*, p. 1199.

⁵ Costachi Caragiali, „Prolog pentru inaugurarea noului teatru din București”, în *Familia*, anul XVII, nr. 14, duminică, 15/27 februarie, 1881, pp. 81-84.

⁶ Vezi Gheorghe Asachi, *Prolog rostit în Teatru Național din Iași la ocazia deschiderii și inaugurării sale în 23 Febr. 1837*, apud Teodor T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iași, Institutul de Arte Grafice N. V. Ștefani & Comp., 1915, pp. 170-172; precum și „Prolog compus de A. G. Asaki, și rostit pe Teatrul Varietăților din Iași în 23 februarie 1837. La acea întâi dramatică Reprezentație Moldovenească a Conservatorului Filarmonic”, în *Albina românească (supliment)*, nr. 18, 4 martie 1837, pp. 83-84 (în chirilice). Prologul a mai fost publicat, în limbile română și franceză, în volumul *Lapeirus. Dramă seriecu cântice prelucrată de pe a lui Kotzebue de Aga G. Asaki, și întâia oară, în 26 febr.: 1834, reprezentată pe Teatrul din Eși, de Elevii Conservatorului Filarmonic-Dramatic*, Iași, Tipografia Albinei, 1837, pp. III-X.

⁷ C. D. Aricescu, *Trâmbița Unirii și Serbătorea națională (9 octombrie 1857 și 24 Ianuarie 1859). Scene politice în versuri*, București, Tipografia lui Emanuel Poenescu, 1860, p. 14.

⁸ I. Carageali, *Moș Trifoi sau Cum-ți așterne așa-i dormi, Tablou Național și Sonet dedicat D.D. Deputați ai Moldovi[i]*, București, Imprimeria F. Ohm, 1859, p. 14.

⁹ B. L. Bianu, „Scriori din București”, în *Familia*, anul XIII, 1877, nr. 21, 22 mai/ 3 iunie, pp. 250-251.

¹⁰ Frédéric Damé, *Le rêve de Dochia. Poème dramatique*, București, Szöllösy, Libr.-Edit. Impr. de la Cour (Ouvriers

Associés), F. Göbl, 1877. Vezi și Frédéric Damé, *Visul Dochiei. Poemă dramatică*, cu traducerea în versuri române de D-nii D. O. și T. S. [=Dem. C. Ollănescu și Th. Șerbănescu], București, Tip. Românul Carol Göbl, 1879, precum și Frédéric Damé, „Visul Dochiei. Poemă dramatică”, traducere de d-nii D. Ollănescu și T. Șerbănescu, în *Familia*, anul III, nr. 10, 28 februarie 1879, pp. 150-152; nr. 11, 15 martie 1879, pp. 161-162; și nr. 12, 31 martie 1879, pp. 183-184.

¹¹ Florin Faifer, „Dramaturgia Independenței”, în *Cronica*, XII, nr. 20 (590), vineri, 20 mai, 1977, p. 4.

¹² „Serbarea încoronării Regatului României. Ziua de 11 mai”, în *Telegraful*, anul XI, nr. 2707, joi, 14 mai 1881, p. 3.

¹³ Vezi C. Bacalbașa, *Bucureștii de altădată. 1871-1884*, vol. I, București, Editura Ziarului „Universul” Soc. Anonimă, 1927, pp. 261-263.

¹⁴ Tradem., „Nunta de Argint”, în *Adevărul*, anul III, nr. 824, sâmbătă, 11 mai, 1891, p. 2.

¹⁵ Vezi Const. Al. Grigoriu, *Teatru de familie*, București, Tipografia și Fonderia de Litere Thoma Basilescu, 1899, pp. 20-31.

¹⁶ Șerban Cioculescu, *Introducere*, în I. L. Caragiale, *Opere. Teatru*, vol. VI, editate de Șerban Cioculescu, București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1939, p. XXIX.

¹⁷ Aristizza Romanescu, *30 de ani. Amintiri*, București, Editura Librăriei Socec & Co, 1904, p. 354.

¹⁸ Ion C. Bacalbașa, „Cronica teatrală”, în *Adevărul*, anul XII, nr. 3461, miercuri, 10 martie 1899, p. 1.

¹⁹ Vezi Ion C. Bacalbașa, „Cronica teatrală”, în *Adevărul*, anul XII, nr. 3429, sâmbătă, 6 februarie 1899, p. 1; Intérim, „Carnet du High-Life”, în *L'Indépendance Roumaine*, anul XXIII, nr. 6695, miercuri, 3/15 februarie 1899, p. 2; precum și Fenestrage, „La soirée”, în *L'Indépendance Roumaine*, anul XXIII, nr. 6698, sâmbătă, 6/18 februarie 1899, p. 2.

²⁰ *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, București, Editura Academiei R.S.R., 1979, p. 169.

²¹ Didier Dumas, *Sans père et sans parole: La place du père dans l'équilibre de l'enfant*, Paris, Hachette Littératures, 2009, p. 27. (În original: „Les pères savent bien que dans toute fille sommeille une Jeanne d'Arc prête à lever des armées pour les secourir et, dans nos idéaux démocratiques, Marianne est une «Jeanne d'Arc républicaine». Elle représente un fantôme typiquement masculin, celui de la «mère guerrière» pensant, a sa place, ce que l'homme a à faire”.)

²² Joan B. Landes, *Visualizing the Nation. Gender, Representation and Revolution in Eighteenth-Century France*, New-York, Londra, Cornell University Press, 2001, pp. 33-34.

²³ Marie-Hélène Huet, *Mourning Glory: The Will of the French Revolution*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997, pp. 46-47. (În original: “By carving images of Gods, one is making a material image of the mother and adoring the maternal figure through the senses. By tearing oneself away from the seduction of the senses and elevating one's thoughts towards an unrepresentable god, one turns away from desire for the mother, ascends to the sublime father and respects the law”.)

²⁴ Vezi Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, New York, London, Routledge, 1982. ²⁵ Ion Vartic, *Clanul Caragiale*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 2002, p. 159.

²⁶ *Ibidem*, p. 160.

Cristian STAMATOIU

Preliminarii exacte pentru orice opinie fie ea despre teatrul românesc de azi

1. *Învăluiri și dezvăluiri contextuale*

O criză a teatrului în sine nu există, ea fiind doar o componentă cu o suprafață tot mai restrânsă a unui fenomen de fapt tot mai cuprinzător. Acest paradox nu semnifică însă o sustragere a spațiului scenic de la criza generală, ci faptul că Artele în ansamblu se află într-o... dramatică pierdere a rolului lor social pozitiv.

Dacă o astfel de imagine poate părea exagerată, să comparăm impactul unor opere care chiar și-au influențat epoca cu actuala condiție a Artelor la nivelul mentalului colectiv. Să apelăm astfel la un eveniment relevant din istoria teatrului: în 25 februarie 1830 a avut loc premiera dramei *Hernani* de Victor Hugo, ocazie cu care polarizările de opinie au condus la celebra „bătăie a lui Hernani” dintre tinerii romantici și fosilele neo-clasiciste. Disputa lor nu era doar estetică, ea disimulând o acerbă luptă pentru întâietatea în proiectul social al vremii, rivalii fiind burghezia emergentă și, respectiv, nobilimea conservatoare. Acceptarea publică, sau negarea, unor valori socio-morale clasiciste sau romantice avea în zorii modernității o miză atât de mare, încât în jurul lor se puteau declanșa polemici, scandaluri, procese, dueluri...

Numai că astăzi Teatrul nu mai are deloc aceeași importanță, gestul scenic fiind tot mai inconsistent, în ciuda militantismului său progresiv și progresist sau, poate, tocmai de aceea! În urma unor cedări repetate, el a devenit un fel de rezervație bizară și binară tolerată de Putere atâta timp cât produce divertisment și/sau propagandă. Desigur, din necesitatea păstrării aparențelor democratice, dar și a controlului frustrărilor colective, contestarea artistică este încă acceptată de *establishment*, dar numai formal. În contextul libertăților (relative) de exprimare și a culturii internautice de nișă, chiar și cele mai importante creații ale imagisticului apar ca perisabilități fără consecințe serioase, fie că sunt validate Goncourt, Palme d'Or, Oscar, BAFTA..., fie că foșgăie prin *underground* !

Și toate acestea pentru că, în numele unei siguranțe existențiale iluzorii, modernitatea a acceptat tacit trocul prin care s-a cedat complexitatea celesto-terestră a umanității, în schimbul comodelor simplificări mecaniciste. Pentru că

metodele raționalist-tehniciste au avut succes în revoluționarea societății moderne, ele au fost apoi absolutizate până la statutul de *principii* puse să guverneze abuziv esteticul și, prin intermediul lor, viața spiritual-afectivă. Numai că, nimic nu s-a îmbunătățit apoi, ci dimpotrivă, starea de rău existențial s-a accentuat, omul înstrăinat acuzând tot mai mult efectele acestor autodeposedări. Lipsit de dimensiunea transcendentă și de cea a sensibilității artistice, el nu mai este capabil „să rezilieze” un pact faustic din vria căruia nu mai poate ieși, de vreme ce a ajuns deja o ființă vegetativă determinată preponderent tehnologic.

Deși progresăm spectaculos în planul civilizației materiale, vedem cu disperare inertă cum uneltele noastre de transfigurare artistică a realității s-au erodat în mod dramatic. Prin alterarea unor astfel de fibre vitale ale antropologicului, precum teatrul, ne îndreptăm spre o fundătură existențială în care tehnologia nu va mai folosi la nimic omenescului.

2. *Înfășurări și desfășurări ale dinlăuntrului*

Prin forme oficiale, ori experimentaliste, esteticul a fost subtil folosit în anestezia prin bunăstare a West-ului și, în paralel, prin glorificarea penuriei planificate din Est. Numai că, după căderea Zidului, s-a petrecut un proces de *crossing-over* care a presupus o încrucișare de caracteristici între blocurile anterior rivale. Astfel de evoluții fuseseră prefigurate de gânditorul umanist Raymond Aron, dar nimeni nu cutezase să creadă că *teza convergenționistă* va acționa atât de profund: Westul să fie marcat fastuos de „încheierea epocii abundenței”, iar Estul de „consumerism” pe fondul subdezvoltării. În acest context inedit, s-a trecut insesizabil de la implicarea maselor în transformarea istoriei, la aplicarea transformărilor direct asupra lor, fără a li se mai cere acordul. Colectivitatea umană, indiferent de algoritmul ei de coagulare, începe să devină așadar din subiect al istoriei un obiect docil al ei...

Dar acest *crossing-over* s-a conjugat cu un alt proces la fel de paradoxal: reestetizarea artelor se conjugase în Occident cu mai vechea viziune a „artei pentru artă”, dar și cu dizidența „est-etică” a artiștilor nevânduți totalitarismului comunist. S-a ajuns astfel la o opoziție intens susținută de mediile vestice între arta eliberată de servituțile ideologizării, și cea a „realismului socialist”, aservită îndeosebi creării încă a unui Om Nou: *Homo Sovieticus*. Numai că la nici două decenii după încheierea Războiului rece s-a asistat la procesul insidios și pervers de aruncare



peste bord tocmai a viziunii culturale ce respecta independența artei. Iar ceea ce neomarxismul a pus în loc a fost tocmai blamata (anti)artă cu tendință... militantă, numai că acum altfel orientată (chiar dacă prin ea se recuperează și dogme comunistoide bine recosmetizate). Iar procesul s-a petrecut cu adevărat la nivel global, prin impunerea în ambele foste tabere doar a libertății *corecte politic*, dogmă decretată în spatele ușilor închise ca fiind superioară și singura acceptabilă pentru că e și ultima pe scara istoriei (așa cum avea pretenția dictatorială și comunismul!). Desigur, noile comandamente descind declarativ și ele din cele mai înalte idealuri ale umanității, propunând însă un om aseptice până la a fi frigid existențial, adică perfect înstrăinat și cu creierul spălat, în ciuda scientismului său excesiv.

Cel mai eficient vector al acestei manipulări de bună-voie inconștientă și cu voie-bună iresponsabilă este actualmente staza postmodernistă axată pe platitudini corecte politic. Prin ea se cultivă un elitism dictatorial cu pretenții de popularitate obligatorie și adevăr incontestabil, dar nedemonstrabil. Fenomenul a condus la intransigențe demne de procesele staliniste/mac carthy-iste, doar comandamentele fiind altele și, desigur, „mult mai superioare” (*sic!*) decât oricare altele de până acum. Cam de genul: *cine nu e cu noi e împotriva noastră; istoria (culturii) a avut ca scop suprem apariția noastră; pentru că suntem temporal ultimii veniți, înseamnă că le suntem superiori tuturor predecesorilor; după noi nu mai poate urma nimic; în afara rețetei noastre artistice nu se poate crea artă; dacă nu abordezi doar din punctul nostru de vedere subiecte legate de sexualitate, minorități, ateism și încălzire globală,*

înseamnă că nu ai cum să exiști ca artist și nu ești decât un mizer conservator, un deviaționist sau un intelectualist ermetic rupt de masele progresiste... Iar într-o lume în care modelele de succes sunt cele ale inculturii grobiene ori stilate, ale absolutismului politehnist, ale imbecilizării erudite, sau cele ale unui parazitism mediatic, o astfel de *acultură* se poate dezvolta nestingherită. Deci nu trebuie să ne mai mirăm că spațiul de exprimare pentru arta autentică și umanizatoare este în continuă regresie...

Iar patologia socială respectivă este deja vizibilă, de vreme ce s-a ajuns deja la stadiul în care Artele, și odată cu ele Teatrul, au tendința de a nu-și mai onora funcția ancestrală de exorcizare a răului, a disfuncționalului. Printr-o îndelungată și obsesivă deturnare, aceste forme ale umanului au fost întoarse împotriva spirtului lor natural, în sensul că ele *nu mai combat răul existențial, ci îl promovează apocaliptic*. Un astfel de gest nu exclude *catharsisul*, dar sensul acestuia nu mai este înălțarea, ci prăbușirea omenescului. Complicitatea la o astfel de direcție oferă recompense prin intermediul *box-office*-ului, numai că alinierea la Sistem înseamnă o decădere a artistului până la starea de mercenar, prestator, sclav sau cocotă culturală. Iar rezistența lumii artistice e tot mai insularizată și mai însingurată între presiunile Sistemului acultural și lipsa de susținere a maselor, poate elevate pe alocuri, dar în ansamblu desensibilizate și analfabete funcțional.

Am ajuns astfel să frizăm un paradox de înțelepciune chineză ce metaforizează o stare de erodare a omenescului: *când toată lumea știe cum aplaudă două mâini, oare cum aplaudă o singură mână?* Răspunsul la o astfel de contradicție îl aflăm prin autocontemplarea noastră la spectacolul vremii și la spectacolul spectacolului vremii. Pe parcursul unui secol și jumătate de modernități, actualizări și sincronizări, iată că și Arta Teatrului și-a schimbat sensul, deși direcția a rămas aceeași: în loc să fie un *Purgatoriu* al esențializării omenescului, ea este împinsă spre statutul de hap *purgativ*...

(*Nota bene.* Îngrijorător este faptul că liniile de forță din rândurile de mai sus au început a ni se profila încă pe când se marcau, și tot „sărbătorește”, două decenii ale teatrului de post...’89, prilej cu care proiectam pentru 27 martie 2010 – Ziua Mondială a Teatrului – o variantă a lor, adică un *Manifest de Ziua și Noaptea teatrului*. Și de atunci, *mainstream*-ul actualității noastre teatrale nu a făcut decât să confirme acea viziune, ceea ce este încurajant pentru critic, dar descurajant pentru „persoana fizică”! În consecință, se conturează acum un necesar „punct 3”...)

3. Când orizontul ne este restrâns la un punct, avem un punct... de vedere!

Necesitatea revoluționării spațiului scenic ne este evidentă, dar numai în condițiile în care ea se pliază pe vectorii relevanți ai *Milleniumului* ajuns și pe plaiul mioritismului. Iar, în virtutea acestei axiome de perfectă platitudine, se manifestă, cum e și normal, o varietate de experimente. Care de care mai radicale, ele au întotdeauna pretenția subînțeleasă de a dislocui *teatrul de artă* pe care doar un George Banu mai are tăria de a-l apăra în mod deschis, dar de la... Paris!

Problema nu constă din oportunitatea înnoirii în exprimarea teatrală, ci a operaționalizării ei mai întâi în plan teoretic. Deci, ar fi fost preferabil să se evite ca ideologicul să devină principiu ordonator al spațiului teatral, desigur, în favoarea orientării cu osebire spre orizonturile culturale. Numai că și acum s-a ales calea comodă a bălțirii într-o descendență orfană, vag postmodernă și ideologizată. Iar trecerea de la argumentele „inatacabile” vremelnice doar (!) ale ceaușismului având ceva pretenții de marxism la sexo-marxismul politic corect, a marcat într-adevăr o modificare spectaculoasă... Dar numai de conținut propagandistic, iară nicidecum una a limbajului spectacular! Așa că, actualitatea teatrală ne este compusă îndeosebi din dezvoltări empirice și divergente, chiar dacă unele insular valoroase. Este vorba de un *mixtum compositum* de atitudini ireverențioase în erodarea sarcastică a valorilor consacrate; de un iconoclasism violent față de constantele moral-spirituale; de un hiperrealism sociopat ce devine „cool” doar dacă alunecă spre glandular și/sau scatologic. Iar cauzele acestei stări de fapt... teatral rezidă în natura contestărilor de după 1989, perioadă când s-a neglijat o operație esențială: luarea obiectivă de distanță față de evoluțiile/ involuțiile teatrale anterioare, numai o astfel de abordare putând asigura decelarea direcțiilor viabile de atac la adresa *clasei teatrului mort*.

Iar respectiva „metodică” ar fi asigurat desprinderea selectivă față de vechiul „teatru nou” (!), dar și o asumare a tradiției... moderniste. Dacă în primul caz despărțirea apelor ar putut fi netă, în celălalt decelările erau oricum dificile din cauza contradicțiilor din așa-zisul postmodernism românesc. Perceput anterior lui 1989 ca o modalitate de contestare a proletcultismului, el nu provenea natural dintr-o societate postindustrială, așa cum s-a întâmplat în Occident. De ce? Pentru că pe atunci ne aflam în „epoca de aur” a unei industrii extensive și primitive încă, aceea a „coșului de

fum” (A. Toffler), pe când postmodernismul provenea logic din spațiul... postmodern (!) al „societății informaționale”. Transformarea apoi la noi a moștenirii „coșului de fum” în... fum și într-o „grămadă de fiare vechi”, în paralel cu o informatizare pe alocuri explozivă, a creat din nou un univers specific. Iar lui nu i se putea răspunde artistic doar prin postmodernisme bransate ideologic aiurea, deci, lipsite de îndreptățirea realităților. Însă tocmai așa i s-a răspuns!

Și toate acestea, pentru că nu s-a analizat felul în care teatrul românesc a propus totuși niște sinteze valoroase în momente similare de tulburare socială. Iar cazul clasic ar fi fost acela al modernizării sale, odată cu întreaga noastră societate, de la mijlocul secolului al XIX-lea. În acel context a avut loc o recuperare selectivă a (neo)clasicismului, dimpreună cu aceea a romantismului, curente care în Occident au apărut inițial succesiv și opunându-se radical unul altuia. Această inedită sinteză a dat identitate culturii noastre care a folosit la rândul ei literatura și artele pentru dezvoltarea spirituală și pentru implementarea unor reforme democratice cu proiecție istorică îndelungată.

Dar, odată pierdut în anii '90 momentul propice unei noi analize și sinteze, devine acum tot mai improbabilă o recuperare reparatorie, iar cei dispuși la ea, tot mai străvezii. Doar că, numai pentru o astfel de „inadvertență”, nu se va opri din marșul său glorios istoria teatrului! Aceasta, chiar dacă rezultatele dramatice nu vor oglindi... rezultatele realității și, chiar dacă într-un viitor poate lucid, ele vor fi dezavuate, cam așa cum se întâmplă acum cu dramaturgia proletcultistă.

Așezarea în logica unei specificități ne devine progresiv problematică, pentru că reperele sunt tot mai obscurizate de cortinele de ceață și cele ale finalurilor pline de aplauze... cu o singură mână!



„Iarna”, în regia lui Mihai Măniuțiu

Alina EPÎNGEAC

Spectatorul de teatru. Exodul, Rătăcirea și Întoarcerea Fiului risipitor

Libertatea. Acest concept seducător și controversat. E un sentiment, e un drept, e o ideologie, e o promisiune, e o stare de spirit, e o lege, e un deziderat, e o necesitate. Atât de versatilul termen definește o paletă largă de accepțiuni care pun *libertatea* laolaltă cu *iubirea* sau *moartea*. Se poate discuta mult și de prisos despre ce anume înseamnă a fi liber. Despre unde începe și unde se termină libertatea individuală și ce anume conferă acest statut. Vorbe, vorbe, vorbe precum cele din misterioasă carte a lui Hamlet. Libertatea mai înseamnă încă ceva în plus pe lângă tot acest șir de atribute măgulitoare și impozante; mai înseamnă și responsabilitate. A fi liber presupune și a fi responsabil. Asumarea vine braț la braț cu libertatea mult râvnită și de prea multe ori prost înțeleasă. Libertatea nu e doar o miere de privilegii, ci și o sare pe rana celor care nu au curajul de a-și privi în ochi liberul arbitru.

După câțiva buni zeci de ani în care libertatea a fost visul nerostit al unei jumătăți de continent, în zorii ultimului deceniu al secolului XX, dorința s-a îndeplinit: libertatea a dat năvală și peste petecul de lume numit România. A fost sărbătorită, îmbrățișată strâns, strigată în gura mare în piețe publice și udată cu lacrimi și sânge. Libertatea a adus cu sine împlinirea tuturor promisiunilor ce păreau himere și încă ceva în plus: haos. Primii ani de libertate violentă și descătușată au derutat multe busole personale și sociale și nu au adus și fericirea pe care speranțele disperate aveau curajul să o implore doar în gând. Una dintre busolele care și-a pierdut Nordul a fost și cea a publicului de teatru.

Între știri senzaționale, filme de acțiune, campanii electorale, dezbateri politice, reclame colorate și transmisiuni live ale unor evenimente al căror scenariu scris ad-hoc depășea cu mult imaginația oricărui dramaturg talentat, spectatorul de teatru a ieșit din întunericul sălii direct în stradă și a devenit el însuși actor al unui prezent palpitant și aprig. Anii '90 nu mai avea răbdare pentru povești inventate. Poveștile aceluia prezent turbulent și deconcertant aproape că transformau într-o impietate mersul la teatru în detrimentul participării la acest tobogan dement și grăbit de transformări sociale. Așadar sălile de teatru s-au golit în mod

firesc, nu din cauza calității actului artistic, ci din rațiuni extra-artistice mai presus de nevoia de artă și frumos. Au existat în acea perioadă spectacole intrate în Galeria de Aur a Istoriei Teatrului Românesc și chiar Universal. Nu lipsa motivelor artistice întemeiate a fost motivul acestui exod.

De la acest punct publicul a încetat să mai fie public. S-a atomizat și s-a transformat în *publicuri*. Dacă în istoria recentă spiritul de solidaritate prin artă unea într-un fior comun de rezistență și complicitate spectatorii într-o conștiință comună venită în sală din motive relativ asemănătoare și cu așteptări relativ comune, odată cu libertatea, interesele celor care intră în sala de spectacol se schimbă. Din vecinul altruist sau colegul bine-voitor, cetățeanul învață să își ascuță spiritul de supraviețuire într-o junglă cu reguli noi – capitalismul. Marea masă de tovarăși numită stat nu mai e omniprezentă, gata să îți dea voie să te pierzi printre multe uniforme gri. Ești pe cont propriu. Această nouă condiție socială prinde contur și se manifestă și în comportamentul spectatorului de teatru. Nu mai vin la teatru nici mânat de un colectiv sau de un sindicat, nici pentru a căuta o confirmare tacită a gândurilor pe care doar în vis sunt liber să le am. Nu mai e nevoie de întunericul sălii și de adevărurile voalate în glume spuse cu subînțeles. Așadar, sunt liber și ca spectator.

Liber să aleg. Și nu doar dintre o carte, un film la cinema, un concert de muzică clasică sau un spectacol de teatru. Ci dintre zeci de canale tv, multe filme, multe distracții și o diversificare explozivă a opțiunilor. La teatru deja știu cum e. Dar la seriale sud-americeane nu m-am uitat niciodată. Nici la club nu am stat până dimineața. Nici la concertele lui Michael Jackson nu visam să ajung. Așadar, teatrul a pierdut teren datorită vârstei sale onorabile. Și a ofertei previzibile, în contextul în care cuvântul la ordinea zilei era „nou”ul. Între aceste multe experiențe alternative, ecranul televizorului a fost cel mai convingător. E cel mai comod, cel mai la îndemână, cel mai prietenos. Câteva butoane schimbă ritmic imagini în mișcare și pot să văd într-o singură seară o comedie romantică, un thriller și un documentar. Ce nevoie mai am să ies din casă, îmbrăcat frumos și să stau pe un scaun niciodată la fel de confortabil precum canapeaua mea?

Din această împrietenire la toartă cu televizorul, publicul s-a molipsit de un fel de guturai cultural: gustul picat în derizoriu pentru facil și subcultură. Ani buni, reperul comediei a stat într-un personaj caricatural al unui polițist incult, interpretat gros și vulgar, sau într-o familie de țărani lipsiți

de educație elementară ale căror interese unice se rezumau la alcool și sex. După ce teatrul și-a pierdut spectatorii pe cale naturală, din cauza unui context social complicat, acum se vedea nevoit să lupte cu acest inamic redutabil pentru a-l recăpăta. Bătălia s-a dovedit a fi anevoioasă, pentru că armele nu erau echitabile. Niciodată eticheta, rafinamentul și emoția de tip intelectual nu poate atrage la fel de mulți indivizi precum comicul imediat, rudimentar și accesibil.

Greșeala din strategiile teatrelor a intervenit odată cu identificarea publicului potențial în rândul celor care se bucură la acest gen de produs comercial. Dorința de a umple sălile de spectacol cu acești telespectatori fideli ai show-urilor tv a alterat calitatea producțiilor și a transforma scena de teatru în podium pentru scenarii șchioape, interpretări exagerate și a transformat în vedete actori a căror singură așa-zisă calitate este asemănarea cu modelele de la tv. Nucleul dur al publicului de teatru a rămas surd și mut la „cântecul de sirenă” al produselor culturale mediocre propuse de televiziuni. S-a văzut, însă, în postura de a se amesteca în foyer cu cei veniți pentru a râde zgomotos și a comenta ca la ei în sufragerie, după ce răspund la telefonul care sună în crescendo în ritmuri orientale.

Gustul publicului a devenit discutabil și eterogen nu datorită contactului cu lumea vulgară a serialelor și emisiunilor difuzate pe micile ecrane, ci din cauza unei încercări aberante de transformare a teatrului într-o extensie în viața reală a imaginii de la televizor. Sălile au început să se umple din nou, iar percepția generală eronată a fost aceea a unui experiment reușit. Au dat publicului ceea ce își dorea și l-au readus la teatru. Fals! Publicul a venit în sala de spectacol pentru că teatrul e redevenit noutate. S-a plictisit de filme de serie B și C difuzate în reluare și de știri cu fapte violente și de certuri politice. S-a ajuns la o saturație, și atunci teatrul a devenit noul „nou”. Nu era nevoie de niciun compromis, ci doar de „puțintică răbdare” pentru ca sălile să fie din nou pline.

Dar în goana haotică după spectatori nepotriviți, rezultatul este unul pe jumătate bun sau pe jumătate rău: sala e plină, e drept, dar nu neapărat cu spectatorii pe care i-am dori. Spectacolele care își păstrează ținuta și nu fac rabat de la calitate au sălile la fel de pline precum cele care se încadrează sub larga manta a termenului de „sușă”. Din păcate, notorietatea actorilor care interpretează asemenea acte de cultură nu tocmai înaltă o depășește cu mult pe cea a profesioniștilor din spectacolele „de artă”. Iar refrenul conform căruia „publicul alege” este

doar o mantră a „maestrilor” care pun capul pe pernă în falsa adulație a celor care confundă bancurile cu arta comediei. Pentru cei care râd hăhăitor în timp ce *scrollează* sau transmit chiar *live* din sala de teatru, pentru care teatrul este un breloc agățat la statutul lor social *de valoare*, „maestrul” nu e altceva decât oglindirea egoului propriu gonflat. Nu îl respectă ca artist, ci îl folosește drept reper pentru sine. „M-am pozat cu X”, „Am fost la Y la teatru” – doar pentru a spune ceva despre cât de *cult în cap* mă pretind eu a fi. În fond, nu există o evaluare în cunoștință de cauză, venită dintr-un gust estetic, dintr-o preocupare constantă și reală pentru acest domeniu. „Marele actor” nu e decât un clown care îi certifică *băiatului de oraș* sau *fetei lu’ tata* statutul. Și atât.

În prezent apele încep să se limpezească și chiar să se separe. Calitatea aplauzelor începe încet-încet să devină sensibil mai reținută atunci când spectacolul e mai mult comercial decât cultural pe scenele teatrelor. În sălile cu multe locuri, gazde ale evenimentelor recognoscibile drept sușe lucrurile sunt la fel de entuziaste și fără discernământ estetic. Dar, cu răbdare și lecții învățate, timpul va avea grijă să reaseze râurile în matca potrivită. Sălile de teatru sunt pline. Teatrele independente se înmulțesc exponențial, iar publicul își găsește spectacolele pe care le merită, fiecare după așteptările și dorințele sale. E loc pentru orice gen de expresie artistică și pentru orice gust. Există ofertă și există cerere. Suntem foarte liberi și a început să ne fie frică de asta. Suntem pe drumul cel bun.



Alexandru Darie

Raluca BLAGA

O insulă – Compania Teatrală 777

Anii '90, și în mod special a două jumătate a deceniului, reprezintă o bucată de timp a cărei vibrație nu o pot atinge. Evident, această stare de fapt se datorează vârstei mele, căci nu aveam nici măcar șapte ani la debutul decadei. O anume tonalitate, precum și un soi de recuperare a faptelor și întâmplărilor de atunci, le pot obține prin documentare. Însă, această modalitate de recuperare prin intermediul memoriilor altora face ca freamătul acelui timp să-mi fie dezvăluit în chip mediat. Trăind ancorat, conștient, atent într-un interval de timp, îi poți simți particulele impregnate de oscilații și emoții puternice. Or, cel puțin în ceea ce privește teatrul primului deceniu liber din România postcomunistă, nu-i pot descoperi sau reda acestuia o vibrație directă, ci doar una acompaniată, asistată de cei care au fost parte activă a acelei bucăți de timp. Istoria teatrului românesc, pe care o pot recupera din volume, articole și mărturii, nu este o istorie la care am luat parte în mod conștient, activ, nemediat. Drept urmare, această istorie nu este și a mea în mod direct. Cu toate acestea, teatrul creat în primul deceniu de după Revoluție este parte integrantă din istoria teatrului românesc așa cum am început să o trăiesc și să asist la ea conștient, activ și ancorat, din momentul în care mi-am început, în toamna anului 2002, studiile de teatrologie. În mod cert, vocile acelui timp și respirațiile sale particulare s-au propagat și imersat în aerul teatral pe care încet-încet am început să-l inspir și eu.

Răsfoindu-i faptele, am descoperit în paginile sale o insulă: Compania Teatrală 777. În timpuri cu note agitate, așa cum răsar acestea din paginile ziarelor și volumelor dedicate acelor vremuri, în mijlocul primilor vapori de libertate, un grup de artiști înființează Compania Teatrală 777¹. Aceasta se înscrie pe direcția primelor inițiative teatrale independente ale României post-decembriste. Materialul de față se va orienta înspre revelarea misiunii companiei și a direcțiilor dialogale pe care aceasta le-a propus prin intermediul temelor care au stat la baza celor patru spectacole create în scurta sa istorie. Alegerea acestei lentile de observație are de-a face tocmai cu substantivul pe care l-am atribuit Companiei Teatrale 777: o insulă. Această diferențiere față de mediul teatral înconjurător am simțit-o lecturând articolele de presă și cronicile, precum și din câteva alte motive: durata de viață



Adrian Pinteș și Cristina Toma în "Copiii unui Dumnezeu mai mic", 1997, regia Th. Cristian Popescu, foto Mihai Musceleanu

a companiei a fost una relativ scurtă, iar impactul artistic al propunerilor sale teatrale simt că nu a generat în mod direct, asumat și afirmat, continuatori sau descendenți.

Nevoia

La baza traseului pe care și l-a asumat Compania Teatrală 777 a existat dorința unei *aventuri existențiale*. La acea dată, regizorul Theodor-Cristian Popescu avea puse în scenă unsprezece spectacole, participase la un stagiul în cadrul *European Directors School* la Leeds, primise din partea Ministerului Culturii Premiul pentru Cel mai bun debut cu spectacolul *Piesă cu repetiții* (1994), precum și Premiul pentru Cel mai bun spectacol în secțiunea Teatrul de mâine la Festivalul Național de Teatru pentru spectacolul *Privește înapoi cu mânie*. Spectacolele sale se jucau pe scenele teatrelor din București, Cluj-Napoca și Târgu-Mureș. Cu toate acestea, așa cum Theodor-Cristian Popescu mărturisește într-un interviu apărut în revista *Teatrul azi*, această aventură existențială a început având la bază câteva nevoi, în primul rând ale directorului artistic al companiei: „S-a întâmplat, la un moment dat, să mi se pară obositor și relativ plictisitor sistemul de stat. A început să se repete un anumit tip de mecanism, chiar dacă schimbam instituția și oamenii. În procesul creației unui spectacol de teatru totul se produce după un tipar, pe care sistemul de stat, prin organizarea lui rigidă, ți-l impune. E un lucru care poate, în timp, să erodeze creativitatea. Și am simțit nevoia unei aventuri existențiale, deși n-aveam nici un fel de fonduri, nici un ban. Am simțit nevoia de a crea o structură în care să încerc să-mi redobândesc libertatea. Nu o structură care să revoluționeze estetica teatrală, să caute un stil nemaivăzut sau să meargă pe un anume tip de teatru, ci, efectiv, o structură în care repetițiile să redevină un spațiu normal de libertate, unde oamenii să se respecte din nou unii pe alții, și de creativitate – lucru ce presupune anumite condiții, care în sistemul

de stat s-au cam pierdut. Și atunci ne-am apucat, în luna iulie, să punem pe picioare această companie. Entuziasmul celor care au vrut să se angreneze în proiect a depășit toate așteptările mele, adică eu am aruncat câte o vorbă în dreapta, în stânga, încercând să văd dacă cineva ar fi interesat, și am primit câte un «da» aproape oriunde întorceam capul.”²

Așadar, nevoia care a generat un atare demers existențial avea de-a face cu pășirea pe un drum în care coordonate precum libertatea, respectul și creativitatea să-și găsească din nou spațiul de manifestare. În contextul în care regizorul Theodor-Cristian Popescu simțea că mediul teatral românesc de stat nu oferea asemenea coordonate, Compania Teatrală 777 dorea să-și găsească un loc în spațiul teatral românesc nu propunând noi coordonate estetice ale practicii spectaculare, ci, mai degrabă, să le ofere artiștilor implicați în proiectele sale un climat de normalitate în ceea ce privește mediul creației artistice. Edificatoare în acest sens mi se pare a fi una dintre afirmațiile actorului Adrian Pinte, care a fost parte din echipa artistică a primului spectacol al companiei, *Copiii unui Dumnezeu mai mic*. Într-un interviu acordat Anei Barton, în luna martie a anului 1998, lui Adrian Pinte i se solicită să menționeze teatrele care i-au oferit cele mai mari șanse. Actorul menționează Teatrul Național *Marin Sorescu* din Craiova³, iar apoi aduce în discuție climatul în care s-a lucrat pentru primul proiect al Companiei Teatrale 777: „M-am simțit foarte bine cu Compania 777 condusă de Theodor Cristian Popescu, în spectacolul *Copiii unui Dumnezeu mai mic*, unde iarăși am lucrat așa cum cred eu că trebuie lucrat din punct de vedere al condițiilor de lucru și al stării psihice.”⁴

Misiunea

Acestea au fost câteva dintre nevoile care au generat apariția Companiei Teatrale 777. Structura acesteia, așa cum menționează adeseori în interviuri Theodor-Cristian Popescu, este „flexibilă și complet deschisă. E alcătuită din numai trei oameni: un director artistic, un director de producție, adică managerul și directorul de publicitate.”⁵ În ceea ce privește numele companiei, membrii echipei, deși chestionați mereu în interviuri și materiale de presă, țin să păstreze misterul. Aproape fiecare intervievator își dorește să fie el cel care îi va prezenta publicului semnificația numelui companiei, însă directorul artistic al acesteia promite să elucideze misterul, de fiecare dată, mai târziu. În interviul acordat Floricăi Ichim în toamna anului 1997⁶, Theodor-Cristian Popescu dezvăluie promisiunea făcută de toți membrii grupului teatral independent, și anume, aceea de a nu divulga

semnificația numelui companiei decât după realizarea a patru dintre proiectele acesteia. Cu toate acestea, patru proiecte și doi ani mai târziu, într-un material apărut în vara anului 1999, secretul încă se păstrează: „O să aflați după... eclipsa de soare sau poate chiar după proiectul acesta, abia în septembrie.”⁷

Odată constituită sub forma unei asociații culturale și conturate primele idei de proiecte, încep să apară în presa vremii tot mai multe interviuri cu directorul artistic al companiei. Lista documentelor la care am avut acces însumează aproape o sută de materiale apărute în presa de specialitate sau *mainstream*⁸ a vremii. În interiorul caietului program dedicat spectacolului *Copiii unui Dumnezeu mai mic*, se înscrie definitiv în istoria teatrului românesc post-decembrist, „manifestul” acestui demers artistic: „Compania Teatrală 777 își propune o strategie care conține trei direcții principale: - identificarea unor puncte sensibile în mentalitatea colectivă și a unor teritorii neexplorate în raportul complex al individului cu societatea contemporană; - promovarea creațiilor originale, în premieră națională, care răspund unei motivații ce se încadrează la punctul precedent; - realizarea producțiilor numai în regim de parteneriat, atât intern, cât și extern și prezentarea lor în trei etape: în principalele centre culturale ale teritoriului național, în zona centrală și est-europeană și apoi în cel puțin unul din marile spații culturale europene. Astfel, producțiile se vor realiza atât în limba română, cât și în cel puțin o limbă de largă circulație, iar compania va dezvolta o rețea de parteneriate externe, intrând într-un dinamic dialog cultural internațional.”⁹

Fiecare dintre cele trei puncte ale strategiei companiei își găsește forma de împlinire în cele patru producții apărute sub umbrela Companiei Teatrale 777. Identificarea acelor puncte sensibile în mentalitatea colectivă stă la baza alegerii textelor spectacolelor sau a ideilor care generează material teatral. Piesa dramaturgului Mark Medoff *Copiii unui Dumnezeu mai mic* aduce în discuție problematica persoanelor cu deficiențe de auz, *Îngeri în America* a lui Tony Kushner vorbește despre atmosfera spațiului civilizațional și cultural american de la finalul anilor '80 și aduce în discuție homosexualitatea, *DaDaDance* caută să exploreze prin mijloacele scenice ale corporalității impactul pe care îl are asupra individului cultura preponderent vizuală a sfârșitului de mileniu, iar *Trilogie belgradeană*, piesa autoarei Biljana Srbljanović, aduce în discuție ciocnirea dintre individ și mecanismul istoriei pe fundalul conflictele armate din Balcani din aceiași ani '90. Tocmai pentru a deschide dialogul pornind de la aceste interogări și chestionări, Compania Teatrală 777 își propune

ca, după fiecare dintre reprezentațiile cu aceste spectacole, să existe o dezbatere cu cei aflați în sala de spectacol, inițiind astfel dialogul cu publicul. La nivel intern, parteneriatele companiei se produc, în primul rând, cu teatrele gazdă ale producțiilor (Teatrul Odeon, Teatrul Nottara, iar apoi Teatrul Bulandra), care oferă atât spațiul de desfășurare a spectacolului, cât și parte din echipa artistică și tehnică a acestora. Echipa artistică a fiecărui proiect se modifică de la un spectacol la altul, gravitând în jurul unui nucleu artistic. Spectacolele companiei ajung să fie jucate și în afara țării în turnee și la festivaluri.

Într-un timp în care pe scenele teatrelor românești se intra prea puțin în contact cu dramaturgia internațională contemporană, proiectele Companiei Teatrale 777 aduc, în primul rând, pe scena teatrală românească bucăți de dramaturgie în premieră națională. Între cei care militau pentru un astfel de demers se afla și Victor Scoradeț, iar afirmația sa cu privire la acest fapt dezvăluie semnele de întrebare existente în epocă cu privire la valoarea dramaturgiei contemporane: „(...) piesele contemporane nu exclud nicidecum posibilitatea unor roluri complexe și generoase pentru actorii noștri.”¹⁰ Totodată, dorința de a aduce pe scenele teatrelor dramaturgia de ultimă oră nu are drept unic scop acela de a familiariza spațiul teatral românesc cu intențiile și creațiile artistice ale dramaturgilor contemporani, ci și conectarea cu teme, idei și subiecte contemporane acelei perioade de timp. Așa cum recunoaște și directorul artistic al companiei, o astfel de întâlnire reușește doar dacă produce reconsiderări sau măcar intrarea în contact cu astfel de mentalități, iar misiunea companiei devine și cea a „(...) promovării unor lucruri noi care forțează schimbări de mentalitate. (...) Eu fac spectacole pentru cei care vor să înțeleagă complexitatea lumii contemporane în care trăiesc.”¹¹ În plus, așa cum afirmă criticul de teatru Victor Scoradeț, bazându-se și observațiile pe spectacolele realizate de Theodor-Cristian Popescu înainte de înființarea Companiei Teatrale 777, regizorul a devenit, în timp, unul dintre puținii artiști români specializați în punerea în scenă a dramaturgiei contemporane: „Theodor Cristian Popescu (directorul companiei) e unul dintre puținii regizori români care înțeleg și știu să monteze dramaturgie contemporană.”¹²

Dorința aproape obsedantă de a intra într-un dialog nu doar cu publicul, ci și cu artiștii și oamenii de teatru contemporani, îmi pare a fi dezideratul pe care îl urmărește nu doar Compania Teatrală 777, ci, mai ales, regizorul Theodor-Cristian Popescu. În acest sens, dacă e să fac referire la modalitatea estetică de construcție a materialului teatral,

directețea și claritatea sunt principii pe care Theodor-Cristian Popescu își propune să nu le scape în drumul său artistic. Atent la lumea din care făcea parte, la influențe și coliziuni care se produc între spațiul civilizațional și cultural românesc și cel internațional, regizorul detectează particulele care s-au așezat peste mediul cultural românesc și, pornind de la acestea, își propune construcția punților comunicaționale: „Publicul nostru a fost, în ultimii ani, obișnuit cu cinematograful american, adică narațiuni simple de fapte, fapte, fapte. Comunicarea discursurilor are impact direct. Și în teatru trebuie să producem mișcări, adică să mișcăm resorturi care să ducă la comunicarea directă. Mi-aș dori un teatru simplu, direct și, dacă voi reuși, care să fie și interesant și dinamic.”¹³

Spectacolele

Spectacolul *Copiii unui Dumnezeu mai mic*, având la bază piesa dramaturgului Mark Medoff (în traducerea Alinei Nelega), devine primul proiect concretizat al Companiei Teatrale 777. Spectacolul se joacă pe scena Teatrului Odeon din București și este realizat în colaborare, pe lângă instituția gazdă, cu organizația caritabilă Sounds of Progress din Glasgow, cu sprijinul Fundației Române pentru Democrație, al Asociației Naționale a Surzilor din România, Consiliului Britanic, Centrului Soros pentru Artă Contemporană și al Companiei Adrian Pintea. În materialul dedicat acestui spectacol, criticul de teatru Magdalena Boiangiu remarcă următorul aspect interesant: „Afișul celei dintâi premiere consemnează mai mulți sponsori decât interpreți, și probabil așa e și firesc să fie când banii dați pentru artă nu-i asigură generosului mecena altă satisfacție decât cea de a-și vedea numele (lui sau al firmei) tipărit pe afiș.”¹⁴ Succesul spectacolului cred



George Alexandru și Cristina Toma în
„Îngeri în America”, 1999, regia Th.
Cristian Popescu, foto Ștefan Daday

că poate fi rezumat menționând aprecierea de care se bucură din partea criticilor români de teatru, întrucât acestui prim proiect al companiei i se decernează Premiul pentru cel mai bun proiect cultural al anului; recunoașterea vine din partea Secției Române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – Fundația Teatru XXI¹⁵. Totodată, actrița Cristina Toma, interpreta personajului Sarah Norman, obține în cadrul Festivalului de Teatru Atelier de la Sfântu-Gheorghe, premiul special al juriului pentru acest rol. Din distribuția spectacolului fac parte actori reuniți special pentru acest proiect: Adrian Pinte, Florin Piersic Jr.¹⁶, Cristina Toma, Adrian Titieni, Claudiu Trandafir, Lelia Ciobotariu, Radu Gabriel, Maria Tudosie, Ana Calciu, Radu Bânzaru, Lucian Pavel. Scenografia spectacolului poartă semnătura Lilianei Cenean și a lui Ștefan Caragiu, coregrafia îi aparține lui Florin Fieroiu, iar muzica este compusă de Gordon Dougall. Spectacolul *Copiii unui Dumnezeu mai mic* se va juca și pe scenele festivalurilor de teatru din țară¹⁷, dar va avea parte și de un turneu internațional în Scoția.

Preluând impulsul poveștii construite dramaturgic de Mark Medoff, regizorul Theodor-Cristian Popescu, își imaginează „ce ni s-ar putea întâmpla dacă ni s-ar tăia deodată comunicarea vorbire-aur”¹⁸, descoperind în această lume a persoanelor cu deficiențe de auz și vorbire, gândită de Medoff, „un imens filon de expresivitate facială și corporală, deci teatrală”¹⁹. De-a lungul repetițiilor, desfășurate mai puțin la masă, lecturând textul, ci mai mult încercând să înțeleagă mediul și individul care trăiește într-un astfel de univers, o parte a actorilor din distribuție își însușește limbajul mimico-gestual; în plus, în aceeași perioadă dedicată compunerii spectacolului, cercetarea artistică se lasă captată de lentilele camerelor de luat vederi care transmit *live* pentru prima oară o repetiție a unui spectacol de teatru: TVR 2 realizează o transmisiune în direct „în fața unei săli pline cu persoane cu deficiențe de auz care asistau prima oară la un spectacol pe care îl puteau înțelege.”²⁰

Copiii unui Dumnezeu mai mic este apreciat ca fiind unul dintre cele mai bune spectacole ale stagiunii bucureștene de către aproape toți cei care îi analizează critic pașii. Pentru Gabriela Măgirescu primul proiect al companiei este „cel mai bun spectacol de până atunci din stagiunea bucureșteană.”²¹ Aceeași apreciere vine și din partea criticului de teatru Victor Scoradeț, care consideră spectacolul a fi „printre cele mai bune bune producții ale noii stagiuni”²². Majoritatea mențiunilor critice aduc în discuție meritul incontestabil al regizorului de a fi reușit să

evite „capcanele de tot felul, de la tentația exceselor patetizante la aceea a melodramei ori a accentelor de critică socială.”²³ În plus, *Copiii unui Dumnezeu mai mic* este privit ca „un spectacol de regizor (...) [n.a.: care] nu își propune să militeze pentru o soartă mai bună a surdo-mușilor.”²⁴ Magdalena Boiangiu remarcă două calități prime ale spectacolului, și anume, „discreția și măsura – lucruri deloc simple de rezolvat într-un spectacol”²⁵, menționând totodată faptul că nu avem de-a face cu „un spectacol prin care regizorul să-și impună viziunea și obsesiile.”²⁶ Tonalitatea generală a aprecierilor poate fi, în majoritatea cazurilor, subsumată impresiei pe care spectacolul i-a lăsat-o lui Sorin Holban: „(...) mărturisesc că n-am crezut că e posibil să mă faci pe mine, spectator, să sufăr, să mă revolt, să lăcrimez, să trec prin atâtea stări omenesti, vorbindu-mi prin semne, în limbajul surzilor.”²⁷ Așa cum remarcă și Alice Georgescu întreaga echipă a acestui proiect artistic reușește să vibreze scenic în același ton: „performanța echipei este impresionantă, atât sub raport tehnic, cât și prin emoția pe care izbutește să o trezească în sală.”²⁸

Raportul dialogal al spectacolului cu receptorul transpare și el din rândurile celor care analizează critic acest demers teatral. Anca Rotescu menționează faptul că povestea gândită dramaturgic de Mark Medoff și modalitatea în care aceasta a fost echivalată cu mijloace specifice punerii în scenă, inclusiv abordarea spațială a spectacolului, „au darul de a implica spectatorul, de a-l determina la o viziune lucidă, fără spaime, idei preconcepute și atitudini fabricate asupra Celuilalt și a Aceluiași.”²⁹ Tocmai datorită faptului că echipa spectacolului a reușit să pătrundă până în miezul universului celor cu deficiențe de auz și vorbire, dar mai ales să construiască scenic o lume care împrumută din coordonatele acestui mediu și le stilizează teatral, spectacolul solicită „foarte mult publicul, atât datorită faptului că limbajul semnelor capătă conotații artistice (coregrafice uneori), cât și datorită faptului că nici unul dintre actori nu-și lasă personajul la nivelul unui crochiu, ci intră în profunzimea lui până în cele mai mici unghere.”³⁰ Gabriela Măgirescu subliniază faptul că produsul Companiei Teatrale 777 „poate fi perceput și ca un semnal de alarmă tras fiecăruia dintre noi”³¹, iar Alice Georgescu semnalează și ea intenția lăudabilă a echipei artistice, prin intermediul spectacolului *Copiii unui Dumnezeu mai mic*, de a ne face atenți la o problemă socială cât se poate de sensibilă: „(...) problema surdo-mușilor și a posibilei lor integrări în societatea «normalilor» -, numai că sensibilitatea aceasta aparține, mă tem, mai curând mentalității colective americane decât celei românești, prea

ocupată, la ora actuală, de alte necazuri, spre a acorda o atenție altfel decât pur propagandistică handicapărilor de orice categorie. Totuși, intenția realizatorilor de a ne deschide ochii asupra acestei lumi tăcute e lăudabilă (...)³².

* * *

Spectacolul *Îngeri în America*, cel de-al doilea proiect al companiei, reprezintă un parteneriat între Fundația pentru o Societate Deschisă România, în colaborare cu Teatrul Nottara și Compania Teatrală 777. Proiectul artistic are la bază piesa dramaturgului american Tony Kushner, laureat al Premiului Pulitzer. Criticul de teatru Victor Scoradeț observă faptul că piesa va intra în contact direct cu publicul român „la «numai» șapte ani de la premiera absolută. Ceea ce, să recunoaștem, e un semn bun pentru teatrul românesc... (...) Pe scenele noastre, acest nou val, ar avea efectele unui *tsunami*. Să fie oare spectacolul de la Nottara începutul?”³³ Intuiția lui Victor Scoradeț se dovedește a fi una corectă, valul de reacții stârnit de acest proiect fiind unul de amploare: de la titluri de presă incendiare³⁴, la reacții de protest care se traduc prin ruperea afişelor spectacolului poziționate în fața Teatrului Nottara și polițiști care îi păzesc pe actori în timp ce joacă spectacolul. La toate acestea se adaugă mediul social și politic al vremii, notele tensionate ale atmosferei bucureștene care se pregăteau să întâlnească pașii unei noi mineriade. În fapt, două dintre cronicile dedicate spectacolului *Îngeri în America*, menționează tocmai acest fapt. În articolul din *Adevărul literar și artistic*, criticul de teatru Cristina Modreanu notează contextul în care a asistat la una dintre reprezentațiile spectacolului: „Din păcate, trebuie să spun că am văzut cea de a doua producție (...) într-un context ce minimaliza crunt importanța unui demers artistic altfel lăudabil. (Context = cea mai recentă mineriadă, manifestare irațională care a reușit să pună în umbră orice altă

preocupare pusă la cale de oameni care trăiau cu impresia că viețuiesc într-o societate normală.)”³⁵. Imersiunea contextului pe fundalul căruia apare în fața publicului acest spectacol este sesizată și de Saviana Stănescu: „Scriu aceste rânduri cu o mână butonând pe calculator și cu o alta pe telecomandă. Frazele cronicii dramatice se lasă cu greu extrase din unghere de creier prin care băntuie mineri strigând, jandarmi plângând, președinte decretând stare de urgență – cronicizarea dramei naționale.”³⁶

Spectacolul *Îngeri în America*, reprezintă, în fapt, punerea în scenă a primei părți a dipticului lui Tony Kushner, intitulată: *Sfârșit de mileniu. O fantezie gay pe teme naționale*. Piesa a fost tradusă pentru această versiune scenică de Anca și Lucian Giurchescu, scenografia i-a aparținut lui Marius Alexandru Dumitrescu, costumele Ioanei Albaiu, ilustrația muzicală și coregrafia au fost semnate de Florin Fieroiu, iar asistent de regie a fost Radu Apostol. În distribuția spectacolului s-au regăsit atât actori ai teatrului gazdă (Teatrul Nottara), cât și actori din alte instituții teatrale bucureștene, precum și artiști independenți: Vladimir Găitan, Ion Dichiseanu, George Alexandru, Dan Aștilean, Alexandru Jitea, Lucia Mureșan, Lelia Ciobotariu, Mihaela Rădescu, Ion Porsilă, Cristina Toma, Orodol Olaru, Petrică Popa, Lucian Pavel, Claudiu Trandafir.

Regizorul Theodor-Cristian Popescu își exprimă și în cazul acestui spectacol motivele care au stat la baza alegerii piesei lui Kushner, dincolo de dezideratul pe care l-a îmbrățișat însăși misiunea companiei, acela de a aduce pe scena teatrală românească bucăți de dramaturgie contemporană: „Tony Kushner (...) propune radiografia unui anumit tip de civilizație (...) Statele Unite ale Americii. La acest sfârșit de mileniu, într-o societate hipertehnologizată și golită de metafizică, o societate ce promovează câștigul material și individualismul ca valori supreme, apare un Înger. Ce vrea el să ne anunțe? Spre ce ne îndreptăm?”³⁷ Această din urmă întrebare mi se pare direcția în jurul căreia s-a coagulat acest demers teatral. În plus, într-un interviu ulterior apărut în Revista ultimaT, regizorul Theodor-Cristian Popescu dezvoltă această chestionare adresată, nu doar cu ocazia acestui spectacol, ci, aproape cu fiecare dintre montările sale din acea perioadă: „Poate singurul avantaj pe care-l avem este că noi ne putem pregăti pentru ce vine pentru că putem vedea ce vine. Adică putem studia modelul din vest, putem să-l studiem critic, să-i vedem vulnerabilitățile și ne putem pregăti pentru el.”³⁸

Reacțiile în mediul teatral pe care acest proiect le-a generat sunt dintre cele mai diverse și contrastante. Din materialele de presă care aveau

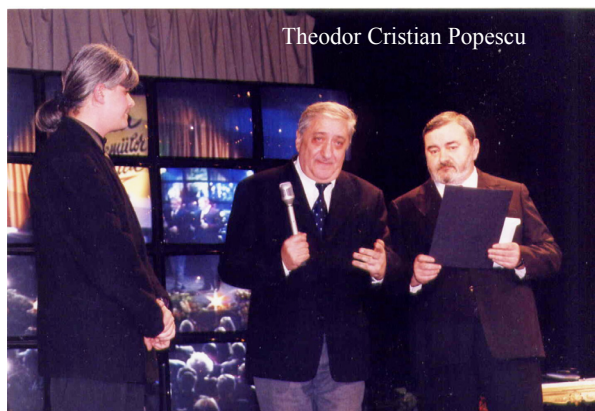


scopul de a promova noul proiect al companiei suntem „avertizați” că spectacolul dramaturgului american „(...) s-a jucat pe scenele teatrelor din toată Europa, fiind foarte apreciat de un public cu vederi largi”³⁹. În materialul din *Evenimentul zilei*, semnat de Felicia Mihali pentru al doilea weekend al lunii decembrie, ni se amintește faptul că, „Dintre toți directorii de teatru din România, singurul care a avut curajul să o includă în repertoriu a fost Vlad Rădescu.”⁴⁰ Demersul artistic, adică spectacolul *Îngeri în America*, a avut parte atât de reacții de apreciere, cât și de tonuri critice din partea specialiștilor din domeniul teatral. Pentru Eugen Comarnescu, cel de-al doilea produs al Companiei Teatrale 777, s-ar traduce printr-un „spectacol provocator, dar și tulburător”⁴¹. O apreciere similară vine și din partea Gabrielei Hurezean care menționează spectacolul lui Theodor-Cristian Popescu ca fiind un nou demers artistic reușit: „fără îndoială, «Îngeri în America» îi prilejuiește încă o lovitură de maestru.”⁴² Cristina Modreanu consideră și ea că pariul artistic a fost unul izbutit, subliniind faptul că avem de-a face cu „o «dictatură a firescului pe scenă» (...)”⁴³. Felicia Mihali nu-și dorește să includă fragmente din povestea spectacolului în materialul dedicat acestuia, întrucât simte că, astfel, „v-am priva de cel mai frumos spectacol pe care l-ați văzut de mulți ani încoace.”⁴⁴ De cealaltă parte a opiniei critice se află vocile care surprind minusurile sau punctele slabe ale spectacolului, vizând atât piesa dramaturgului Tony Kushner, cât și modalitatea în care a fost tradusă scenic. Pentru criticul de teatru Victor Parhon prim-planul lumii prezentate de dramaturgul american este „(...) ocupat până la saturație de drama homosexualilor infestați cu HIV. (...) Desigur, Compania teatrală 777 e liberă să joace ce vrea, dar și noi sîntem liberi să trecem pur și simplu peste spectacolele de interes periferic. Ce ne-a determinat totuși să procedăm astfel? O extraordinară creație actoricească, pe lângă care nici un critic de teatru care se respectă nu are dreptul să treacă fără a o consemna.”⁴⁵ Doru Mareș vede în piesa care a stat la baza spectacolului „în ultimă instanță, un ingenios material de propagandă al unui adept al Partidului Democrat.”⁴⁶ Pentru Ludmila Patlanjoglu „În *Îngeri în America* este ceva impudic și indecent. (...) este un text naiv, anarhic și epidermic. (...) Dacă spectacolul se receptează, asta se datorează în principal, fanteziei lui Theodor Cristian Popescu. (...) creând tipul de percepție care există când visăm.”⁴⁷ Celui care a coordonat procesul artistic al acestui spectacol i se reproșează, din partea criticului de teatru Victor Scoradeț, faptul că, alegând Sala Studio a Teatrului Nottara, „piesa nu-și poate desfășura

una dintre componentele ei esențiale: spectaculosul amplu, efectele la scară mare, tipic americană. (...)”⁴⁸ Irina Coroiu subliniază faptul că „Theodor-Cristian Popescu excelează printr-o regie extrem de ponderată, poate chiar prea «cuminte».”⁴⁹ Maria Laiu consideră că regizorului „i se poate reproșa cu adevărat – exceptând unele greșeli, nu foarte grave, de distribuție – un singur lucru: [n.a.: spectacolul] este neîngăduit de lung!”⁵⁰ Marina Constantinescu consideră că spectacolul *Îngeri în America* se traduce prin „cumplete jumătăți de măsură, false și exterioare tensiuni, practic o lipsă de dorință de a explora textul lui Kushner și problemele lui. Pare mai degrabă o bifare de acțiune decât un proiect artistic.”⁵¹

Într-unul dintre materialele apărute după premiera spectacolului, criticul de teatru Alice Georgescu face o remarcă interesantă cu privire la întâlnirea dintre spațiul teatral românesc, spectator și temele pe care își dorește să le aducă în discuție, prin alegerea piesei lui Tony Kushner, directorul artistic al Companiei Teatrale 777: „(...) în societățile occidentale, homosexualitatea și tot ceea ce este legat de ea constituie o temă despre care se poate discuta cu oarecare calm, cu argumente (pro și contra) raționale și, mai ales, cu naturalețe și sinceritate. La noi, chestiunea continuă să facă, dintr-o parte, obiectul unei sfinte indignări creștinești și/sau al unor grimase disprețuitoare-lubrice, iar din cealaltă parte, subiectul unei ostentativ afișate superiorități sau al unei rezerve temătoare și rușinate. Nici una dintre atitudini nu este cred prielnică receptării corecte a textului și, mai cu seamă, unui dialog, fie și numai implicit, între părți. De aceea, mă tem că *Îngeri în America* va interesa cu adevărat prea puțini spectatori și că, o dată aspectul senzațional al piesei epuizat (el nici nu e, de altfel, foarte copios), publicul nu se va înghesui deloc la casă.”⁵²

DaDaDans reprezintă al treilea demers artistic al Companiei Teatrale 777, dezvoltat și acesta în parteneriat cu același Teatru Nottara din București. Spectacolul îi are în distribuție pe Ilinca Goia, Daniela Minoiu, Cristina Toma, Dragoș Bucur și Alexandru Jitea. Deși din paginile caietului program echipa artistică a acestui proiect este împărțită în regizor (Theodor-Cristian Popescu), coregraf (Florin Fieroiu) și scenograf (Lia Manțoc), proiectul *DaDaDans* se numără printre primele inițiative teatrale din spațiul românesc care se înscriu în zona creației colective. Muzica spectacolului preia piese de pe CD-ul muzical promoțional *La clé de l'horizon*, editat pentru cunoașterea și promovarea personalității scriitorului Tristan Tzara de Societatea culturală literară Tristan



Theodor Cristian Popescu

Tzara din Moinești. Textul scenic a fost generat fie plecând de la creații proprii ale artiștilor, fie preluând extrase din revista *Practic – idei pentru casă și grădină* sau din suplimentul revistei *Casa Lux*, nr. 1 din 1999, capitolul *Idei grozave cu bani puțini*. Spectacolul *DaDaDance*, dincolo de prezența în repertoriul teatrului bucureștean, a avut parte și de participări la festivaluri naționale și internaționale⁵³.

Ordonatorul materialului scenic, regizorul Theodor-Cristian Popescu descrie care au fost etapele procesului de lucru: „în construcția acestui spectacol, toți creatorii lui au pornit nu de la un suport și o idee apriori, ci de la o sumă de senzații despre om și civilizația anului 2000. Forma descoperită «senzorială» și-a cerut apoi propriu-i conținut și propria-i structură. Deși drumul a fost altul, ținim însă tot emoția ca și canal de comunicare cu un public tot mai agresat și obosit.”⁵⁴ Coregraful Florin Fieroiu, aflat la o nouă colaborare cu regizorul Theodor-Cristian Popescu, își deoalează și el ideile care au stat la baza acestui demers artistic: „Pentru mine, teatrul este o formă de expresie multidimensională și, ca un artist care provine din universul mișcării, consider că oricare spectacol de teatru conține prin forma sa și un spectacol de «dans», insuficient dezvoltat. Prin acest spectacol, urmărim tocmai acest lucru: să redăm teatrului ce este al teatrului, adică o dimensiune fizică elaborată. Să privim MIȘCAREA cu același interes cu care privim CUVÂNTUL.”⁵⁵ Din același caiet program al spectacolului reiese și poziția teatrului gazdă referitoare la includerea în propria stagiune a unui demers teatral *altfel*: „Compania Teatrală 777 s-a întâlnit cu dorința noastră de a diversifica oferta către un public tot mai greu de cucerit. Provocator, non-conformist și plin de vitalitate, *DaDaDance* este o prezență unică atât în peisajul teatral, cât și cel al dansului contemporan românesc. *DaDaDance* se dorește o alternativă la stilul cultural dominant în

artele spectacolului din ultimul deceniu, așa cum a fost dadaismul ca mișcare culturală în perioada interbelică.”⁵⁶ Am ales să aloc un spațiu consistent acestor extrase din caietul program al proiectului întrucât m-a impresionat pozitiv adoptarea unei poziții asumate coerent cu privire la acest spectacol, atât din partea teatrului, cât și din partea artiștilor care au generat acest material scenic.

În articolul publicat în *România liberă*, Doinel Tronaru remarcă faptul că este „pentru prima oară când se produce un spectacol de teatru-dans exclusiv cu actori profesioniști.”⁵⁷ Pionieratul unui astfel de demers artistic este subliniat și de Simona Hodoș: „provocator, non-conformist și plin de vitalitate, *DaDaDance* este o prezență unică atât în peisajul teatral, cât și în cel al dansului contemporan românesc.”⁵⁸ În acord cu ideea dezvoltată și de conducerea Teatrului Nottara (anume aceea de a ajunge la o categorie de public nișată) se află poziția de la care își plasează perspectiva și Gabriela Hurezean, deoalându-i lectorului articolului faptul că spectacolul „se adresează unui public inițiat, fără prejudecăți, deschis inovațiilor de orice fel. (...) «*DaDaDance*» este un colaj dadaist de trăiri în care nu poți să nu-ți recunoști propriile coșmaruri, sângeros de viu.”⁵⁹

Receptarea critică a spectacolului *DaDaDance* se traduce și de această dată prin așezarea pozițiilor în forma a două coloane antagonice. Cecilia Stroe consideră că un aer confuz răzbate din propunerea artistică a echipei proiectului: „Oricare ar fi descoperirile făcute pe cale senzorială de artiști în legătură cu natura umană la sfârșit de mileniu, pentru că nu reușesc să treacă rampa, publicul nu le va afla niciodată. (...) coregrafia este repetitivă și obositoare, iar actorii-dansatori, deși transpiră conștiincios, nu par a fi nici actori, nici dansatori și nu comunică nimic. (...) unele idei, precum colajul-text nu pot fi nici ele considerate «găselnița secolului».”⁶⁰ Florica Ichim consideră că valoarea artistică a spectacolului *DaDaDance* rămâne la simpla poziție de exercițiu precum cele practicate în facultățile de teatru, în procesul de formare a actorilor sau dansatorilor: „Oricum, pentru receptarea spectacolului – lung, lung pentru ce vrea să spună – este nevoie de răbdare. Repetiția nu ajunge obsedantă, ci doar obositoare. (...) Un spectator avizat spunea că asemenea exerciții ar trebui să se facă în facultățile de teatru.”⁶¹

Din rândurile celei de-a doua coloane critice rezidă doar calități și virtuozități ale spectacolului *DaDaDance*. Vivia Săndulescu observă „Cheia acestui spectacol – la care, dacă reziști «din prima» până la capăt, simți nevoia să revii, ca să-i pătrunzi

mecanismele – e oferită de la început de unul dintre personaje: «pare complicat, dar dacă ați ști ce simplu e de realizat...».⁶² În cronică publicată în luna iulie în *România literară*, Marina Constantinescu face o scurtă trecere în revistă a proiectelor pe care Compania Teatrală 777 le-a generat, apreciind că, acest din urmă proiect, se dovedește a fi cel mai reușit dintre produsele acesteia: „Fața, mâinile, corpul vorbesc împreună cu cuvântul, strivind tipare, întrecându-se pe muzica ce cultivă curentul dada în a provoca emoția, în a stimula gândul și mintea să intre în joc, în convenție.”⁶³ În același număr al revistei *România literară*, spectacolului îi este alocată o a doua poziție critică și în cazul acesta, autoarea subliniază tocmai faptul că „spectacolul (...) este o împlinire. (...) Valoarea expresivă a liniei și încărcătura emoțională a țesăturii acestui spectacol de *teatru-dans*, ne-a făcut să ne întrebăm dacă nu cumva viitorul dansului contemporan stă în mâna actorilor.”⁶⁴ Maria Laiu observă contururile exercițiului pe care echipa artistică a spectacolului le-a construit scenic, menționând încă din titlu – *Un exercițiu, dar nu numai...*, calitățile plastice ale tabloului scenic: „Costumele au culori neutre – să fie negre, să fie gri, să fie bej? Aproape că nu le mai ții minte deloc, și nici nu trebuie, căta vreme rolul lor este acela de a sublinia banalitatea, anostitatea, anonimatul unor personaje ce există numai căta vreme se află în mișcare.”⁶⁵

Remarca pe care Felicia Mihali o face în debutul articolului dedicat spectacolului *DaDaDance* mi s-a părut a fi extrem de pertinentă și în acord nu doar cu acest al treilea produs teatral al companiei, ci și cu întreg demersul creativ și artistic al acesteia. Autoarea alege să-și deschidă materialul menționând lipsa artiștilor Theodor-Cristian Popescu și Florin Fieroiu de la ediția din acel an a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu: „În timpul festivalului, printre invitați nu s-au numărat Cristi Popescu și Florin Fieroiu. (...) este uimitor spectacolul pe care l-au făcut la Nottara (...) prin care cei doi se dovedesc atât de europeni, perfect racordați la tendința și gustul internațional. (...) Regizorul Theodor Cristian Popescu a ajuns la nivelul la care, orice face, nu poate da greș în mod definitiv. (...) Singura soluție este să te bucuri de mișcarea pură, de trupurile lor în stare să degaje atîta energie. De faptul că se pot agăța de un gest, amplificându-l la nesfârșit.”⁶⁶

Ultimul proiect al Companiei Teatrale 777, spectacolul *Trilogie belgrădeană*, își generează, ca și precedentele, proprii parteneri și propria echipă artistică. Co-produs de Teatrul Bulandra, Compania



Teatrală 777 și Teatrul Nottara, spectacolul este inclus în cadrul Programului START de sprijinire a tinerilor actori, regizori, scenografi și dramaturgi (în fapt, programul debutează cu acest proiect). Textul autoarei Biljana Srbljanović este jucat în premieră națională, în traducerea Ioanei Flora. Regia spectacolului este semnată de directorul artistic al companiei, muzica îi aparține Adei Milea, la violoncel interpretează Radu Mihnea Georgescu, iar scenografia este semnată de Viaceslav Vutcariov. În distribuția spectacolului se află tinerii actori Cornel Mimi Brănescu, Vlad Oancea, Ioana Dominique de Hillerin, Isabela Neamțu, Andreas Petrescu, Ioana Flora, Damian Victor Oancea, Bogdan Dumitrache, Rădița Cristina Roșu, Dragoș Bucur. La fel cum s-a întâmplat în cazul fiecărui proiect generat de compania independentă al cărei director artistic a fost, și în cazul acestui spectacol, Theodor-Cristian Popescu își prezintă punctul de la care a pornit demersul său artistic: „Dacă piesa Biljanei ar fi fost scrisă de pe puternice poziții filo-sârbe, nu m-ar fi interesat. Dacă piesa Biljanei ar fi reprezentat un argument pentru bombardamentul NATO asupra Belgradului, nu m-ar fi interesat. Dar piesa Biljanei vorbește despre niște tineri ale căror vieți intră în mecanismul unui conflict ciudat, aproape suprarrealist. Identitățile lor sunt podurile și clădirile sfărâmate de bombardamente. Timpul nu mai are răbdare cu ei. Intrăm (noi, cei din Balcani, împotriva voinței noastre?) în Post-Istorie.”⁶⁷

În cazul acestui spectacol contextul teatral bucureștean, în mod particular scandalurile grupate în jurul Teatrului Nottara⁶⁸, afectează durata de viață a spectacolului, precum și goana în care acesta se lansează în căutarea unor scene⁶⁹ pe care să-și prezinte, în fața publicului, produsul teatral. În materialul dedicat spectacolului *Trilogie belgrădeană*, criticul Marina Constantinescu remarcă și ea contextul teatral în care spectacolul a ajuns să fie jucat pe scena Teatrului Bulandra. Criticul de teatru alocă un spațiu substanțial prezentării acțiunii piesei și a personajelor,

remarcând faptul că „piesa este bine scrisă, cu o construcție teatrală și dramatică de o notabilă subtilitate, cu o atmosferă ciudată, mereu parcă la limita ilegalității cu libertatea.”⁷⁰ Marina Constantinescu își motivează prezentarea atât de detaliată a conținutului piesei din cadrul cronicii spectacolului deoarece consideră că textul Biljanei Srbljanović este „chiar mai tare decât pare citit scenic de regizorul Theodor-Cristian Popescu.”⁷¹ Criticul de teatru aduce în discuție și punerea în scenă a piesei Andreei Vălean, *Eu când vreau să fluier, fluier*, semnată de același regizor, în cazul ambelor producții operând aceleași tonuri critice: „regizorul (...) are fler în a propune piese actuale, foarte percutante și, în orice caz, în premieră la noi. Cele două spectacole la care mă refer sînt tratate însă cumva sub miza textului, într-un registru, hai să-i spunem, minor. Un aer de Casandra străbate Trilogia belgrădeană, montare realizată cu o echipă de actori tineri, unii fără angajamente ferme într-un teatru de stat. Energia spectacolului este dată de fiecare în parte, fără să poți nota apariții în sine remarcabile. Spiritul dialogului este cel care pune în situație, animă, dinamizează.”⁷²

În articolul cu titlul *Infuzii cu independență*, publicat în *Observator cultural*, Doru Mareș își fixează lentila de observație în dreptul a două mișcări teatrale independente ale finalului anilor '90 și începutul anilor 2000, scrutând atent traseul a doi regizori, Nona Ciobanu și Theodor-Cristian Popescu, respectiv a două companii, Toaca și Compania Teatrală 777. Din materialul menționat, descoperim că la data redactării acestuia, Theodor-Cristian Popescu se afla deja la Universitatea Montana din S.U.A., plecat cu o bursă Fulbright⁷³. Doru Mareș remarcă în cazul spectacolului *Trilogie belgrădeană* „naturalitatea rară cu care absolut toți actorii își asumă și își poartă personajele, până la a șterge complet distanța (...) dintre acestea și receptor.”⁷⁴ Autorul articolului subliniază valența teatrală a muzicii și maniera în care aceasta nu se reduce în cadrul spectacolului la simpla ilustrare sonoră a peisajului scenic: „Theodor Cristian Popescu compune un blues scenic, la marginea folk-ului. (...) La urma urmelor, cele trei secvențe cu emigranți au un sens general nu din cauza personajului de acasă, cât datorită muzicii, ale cărei componente devin spectaculare.”⁷⁵ Ultimele propoziții prin care își încheie autorul acest articol îmi par că traduc tocmai intențiile care au stat la baza demersului pe care regizorul și le-a propus prin punerea în scenă a acestui text contemporan. „Finalul static și tăcut, cu martorul Ana Simović, modelul lui «acasă», e probabil dovada că Belgradul ca obiect de referință e exact locul unde nu se întâmplă nimic, referința în gol a unor falși profesioniști în exersarea cetățeniei lumii, emigrând inutil într-o lume în degringoladă.”⁷⁶

Aceste rânduri au pornit de la premisa că activitatea și produsele teatrale pe care Compania Teatrală 777 le-a livrat de-a lungul celor trei ani cât și-a exercitat misiunea, formează una dintre puținele insule independente din spațiul teatral românesc, din a doua jumătate a anilor '90. Totodată, nu atât prin formulele scenice propuse, cât mai ales prin racordarea la temele de actualitate ale aceluși timp, precum și prin dorința de a intra în dialog cu societatea și cultura română a acelor ani, activitatea Companiei Teatrale 777 se înscrie în zona unui demers spectacular care își propunea să acționeze direct asupra mentalităților existente în epocă. La toate acestea se adaugă doza de libertate creativă pe care o căutau și de care aveau nevoie artiștii grupați în jurul acestui nucleu teatral. În timp ce scriu acest rânduri tocmai a fost publicat în Revista Scena.ro⁷⁷ un schimb de scrisori între regizorii Radu Apostol și Theodor-Cristian Popescu. Radu Apostol, amintindu-și de perioada în care fusese asistent de regie la spectacolul *Îngeri în America*, remarcă faptul că, atât Teatrul Nottara, cât și spectacolele companiei, reușiseră să dea naștere în România acelor ani unei oaze culturale în care a avea atitudine era unul dintre principiile de bază. Cu toate acestea, sfârșitul Companiei Teatrale 777 a fost unul brutal și demersul său artistic nu a reușit să genereze, în mod direct, continuatori sau descendenți. Drept urmare, drumul prin arhiva presei culturale a vremii și a materialelor care mai păstrează istoria acestei Companii poate fi subsumat și dorinței subiective a autoarei de a readuce în prim-plan o bucată din istoria acelor ani, întrucât „amintirile și gândurile îmbătrânesc și ele, ca și omul. Există cu toate acestea, gânduri care nu îmbătrânesc și amintiri care nu pălesc.”⁷⁸ Scurtul dialog cu regizorul Theodor-Cristian Popescu, realizat pentru a însoți acest material, pune în oglindă vibrația distinctă a finalului anilor '90 cu cea a timpului prezent.

*

Aștept să apară discursuri artistice puternice, care să depășească faza comunitară și care să ducă înspre crearea de spectacole care reinventează arta teatral-performativă

- scurt dialog cu regizorul Theodor-Cristian Popescu -

Raluca Blaga: Într-un interviu acordat Iuliei Rîpan, apărut în revista Yorick.ro, amintindu-ți de vibrația anilor '90, spuneai că, în ceea ce te privește, după căderea comunismului, percepeai faptul că o ordine a lumii s-a prăbușit și trebuia reinventată o alta.

Simțeau, însă, la acea dată, tocmai din aceste cauze, *o responsabilitate foarte mare*. În ce măsură această responsabilitate se poate regăsi sau aplica și demersului pe care l-ai inițiat prin construirea Companiei Teatrale 777?

Theodor-Cristian Popescu: Crearea Companiei Teatrale 777 e, probabil, acțiunea principală prin care s-a materializat senzația acelei responsabilități. Trebuiau inventate feluri noi de a interacționa, de a stimula și întreține creativitatea în teatru, de a dialoga cu publicul. Era important, în acei ani, să facem ceva, să nu așteptăm ca totul să se întâmple din afara noastră.

R. B.: Astăzi, când privești în urmă, care este tonul pe care îl simți cu privire la a doua jumătate a anilor '90 (mă refer la climatul cultural și social în care ați demarat această inițiativă, dar și în care acest demers al vostru s-a stins)? În plus, aș dori să te rog să pui în oglindă acel context precis cu vibrația contemporană în care ne aflăm acum.

Th.-C. P.: Era un ton răstit, violent, te așteptai să fii luat de guler și „tras la răspundere”, minerii veneau periodic la București să facă ordine, dar totul era, pe cale de consecință, și extrem de viu, de palpitant. Energiile se epuizau însă repede, erau flăcări scurte, nu era combustibil pe termen lung. Aici e o diferență esențială față de climatul contemporan, unde lucrurile încep să fie gândite pe termen mediu, dacă nu lung, iar energia se mută de la faza de izbucnire, de pionierat, de început abrupt la faza de coacere, de creștere, de consolidare (care nu se realizează ușor, dar măcar acum se poate pune problema acestei faze). Azi există mai puțină nerăbdare, mai multă atenție pentru problemele lumii noastre. Dar și scheme și structuri la nivel central și local de sprijin material pentru activități teatrale independente, care pe atunci nu se născuseră încă.

R. B.: Una dintre direcțiile asumate ale Companiei Teatrale 777 era aceea de a păși *pe teritorii neexplorate în raportul complex al individului cu societatea contemporană*. Această nevoie personală a ta și, concretizată apoi artistic în producțiile companiei, devine și o formă de dialogare cu publicul și artiștii contemporani. În ce măsură consideri că s-a produs acest dialog, ținând cont de faptul că v-ați propus, spre exemplu, ca după fiecare reprezentație să inițiați discuții cu publicul? Cum simți că a reacționat spectatorul aceluși timp la întâlnirea cu subiectele pe care voi le-ați adus pe scena de teatru? Te întreb toate acestea, în contextul în care tu afirmi că spectacolele voastre se adresează celor care doresc *să înțeleagă complexitatea lumii contemporane în care trăiesc*.

Th.-C. P.: Sună puțin prea aplicat aceste declarații față de ce am făcut în mod real, dar trebuie să înțelegi că modelul dominant în jurul nostru era,

pe atunci, cel al teatrului de artă. Totul se exprima prin metafore, nu se problematiza artistic în alt mod. Desprinzându-ne din acest model, ceea ce am făcut noi poate fi caracterizat, parțial, prin afirmațiile de mai sus, dar e foarte departe de ceea ce au făcut ulterior artiștii români de teatru care s-au concentrat într-un mod foarte aplicat pe latura educațională și pe dialogul propriu-zis cu publicul și care au creat azi un adevărat pol în teatrul românesc. Eu nu mă regăsesc într-o astfel de atitudine, n-aș evacua din arta teatrală o zonă a penumbrei, a contururilor neclare, a contradicțiilor, a subiectivității. De aceea nici nu am făcut multe discuții cu publicul după reprezentații; am făcut uneori, dar nu am transformat acest lucru în regulă, căci eu cred că trebuie lăsat un timp de încasare, de pătrundere și de așezare în spectator a senzațiilor generate de spectacol. Dezbateră imediată riscă să acopere impresiile neașezate bine cu altele mai proaspete și mai coerente, dar care țin de discurs verbalizat, de formulări de-a gata, de punerea în cuvinte. Or, noi ne mișcăm totuși în alt teritoriu, forța noastră nu e cea a analiștilor, psihologilor, sociologilor și politologilor, ci operăm cu intuiții de altă natură, pe care le trimitem înspre public sub forma unor vibrații care necesită o acordare specifică.

R. B.: Făcând abstracție de numeroasele reacții scrise (interviuri, materiale și cronici de specialitate) înregistrate de spectacolele Companiei Teatrale 777, privind retrospectiv, având în spate și respirația distanțării față de acel punct din trecutul tău, care consideri că a fost impactul artistic pe care l-a generat această companie de teatru independent, al cărei director artistic ai fost?

Th.-C. P.: Cred că mulți dintre cei intrați în contact cu Compania Teatrală 777 au fost atinși într-un fel sau altul. Actori care erau angajați în teatre de stat au renunțat apoi definitiv la acest statut și și-au asumat independența permanentă: Bogdan Dumitrache, Cristina Toma, Dragoș Bucur, Florin Piersic jr., de exemplu. Alți artiști, pe-atunci tineri, au urmat un drum al independenței asumate și au participat la inițierea unor alte mișcări și companii teatrale (Radu Apostol) sau chiar regizori foarte cunoscuți azi (aici nu pot da numele) mi-au mărturisit că s-au îndreptat înspre teatru (ca profesie) după ce-au văzut un spectacol al Companiei Teatrale 777. Probabil că impactul a fost mai ales într-o zonă de asumare, de încurajare a acțiunii, dar și a unei simplificări artistice care reușea să nu se transforme în discurs didactic și demonstrație manipulativă.

R. B.: În cartea ta dedicată primelor mișcări teatrale independente din primul deceniu postcomunist, *Surplus de oameni sau surplus de idei*, faci următoarea afirmație: *Ar trebui, poate, ca atunci când o inițiativă teatrală independentă ia sfârșit pentru că și-a îndeplinit*

misiunea (...) acest „final” să constituie un eveniment social, un moment important care să fie marcat și sărbătorit. Care au fost termenii care au condus la încheierea activității Companiei Teatrale 777? Simți că misiunea companiei a fost îndeplinită? În ce fel ai marcat finalul aventurii existențiale numită Compania Teatrală 777?

Th.-C. P.: Misiunea unei companii teatrale se poate îndeplini numai în interacțiune cu mediul în care își desfășoară activitatea. Compania poate face doar atât cât acest mediu are nevoie și/sau îi permite. Încheierea activității companiilor din acei ani, în mod treptat sau abrupt, nu avea cum să fie resimțită altfel decât forțată, căci epuizarea energiei acelor companii nu se petrecea natural, ci prin înăbușire, prin împiedicare a creșterii și dezvoltării. La fel au stat lucrurile și cu Compania Teatrală 777. Dar, chiar și așa, ar fi trebuit să avem forța de a sărbători. Eu n-am putut sărbători, ci am plecat în altă parte. Dar acum cred că trebuie să redescoperim bucuria, sărbătoarea, mândria chiar, de a fi realizat ceva. Nu e normal să nu conținem mândria lucrului bine făcut. Permanentă nemulțumire, chiar justificată fiind, aduce o umbră peste tot și toate care cred că e, până la urmă, străină de natura teatrului.

R. B.: Din interviurile apărute în presă încă din vara anului 1999, se simte, într-un fel, încheierea activității acestui teatru independent. Într-unul dintre acestea, afirmai că intenționezi ca, pentru o bună bucată de timp, să călătorești. Această călătorie s-a tradus prin faptul că ai ales să trăiești timp de aproape un deceniu în spațiul cultural nord-american. Te-ai reîntors în anul 2008. În ceea ce privește spațiul teatral independent, atmosfera nu mai pare să fie cea de la mijlocul anilor '90. Care este acum perspectiva ta asupra mediului teatral independent de azi și a inițiativelor pe care acesta le generează?

Th.-C. P.: Eu n-am avut viziuni corecte istoric. De exemplu, nu am intuit că se va prăbuși vreodată comunismul în România și plănuiam să mă salvez individual, fugind din țară. Deși vedeam ce se petrece în jurul nostru, credeam că România va rămâne un fel de Cuba sau chiar Coreea de Nord, cum și-ar fi dorit, e evident acest lucru, o parte dintre concetățenii noștri. La fel, spre sfârșitul anilor nouăzeci, când minierii plecau a șasea oară spre București și România se pregătea să-și aleagă un președinte dintre Ion Iliescu și Corneliu Vadim Tudor, mi s-a părut că nu mă mai regăsesc și am încercat din nou să mă salvez individual. Aveam nevoie să mă încarc prin contactul cu realități mai așezate și am plecat pe termen lung, admitând chiar posibilitatea să nu mă mai întorc, să iau ce vine înspre mine acolo unde vine. Dar, așa cum a fost cazul cu majoritatea artiștilor plecați, la un moment dat am revenit.

Peisajul e mult schimbat în bine, chiar dacă unele spații administrate independent s-au închis recent la Cluj, Iași și București. Există însă, văd clar acest lucru, o masă critică de artiști care își asumă autonomia și care, cred, vor găsi în curând forme și modalități de funcționare complementare sau în simbioză cu sistemul teatral subvenționat. Așteptările mele sunt, de acum înainte, mai ales în zona creativității propriu-zise, nu doar în cea a manifestării independenței în teatru. Aștept să apară discursuri artistice puternice, care să depășească faza comunitară și care să ducă înspre crearea de spectacole care reinventează arta teatral-performativă, ca pe alte scene europene (flamandă, poloneză, italiană, spaniolă, germană etc.); în mod independent, subvenționat sau în orice forme de parteneriat, îmi doresc ca scena românească să se coacă pentru o astfel de explozie.

¹ Conform actului constitutiv, Asociația Culturală 777 a fost fondată la data de 2 iunie 1997. O privire aruncată asupra documentului de constituire relevă faptul că, pentru a înființa în România anilor '90 o asociație culturală, era nevoie de un grup format din 21 de membri fondatori.

² *Am simțit nevoia unei aventuri existențiale*, interviu cu Theodor-Cristian Popescu, realizat de Ioana Florea pentru numărul 12/ 1997 al revistei *Teatrul azi*.

³ Adrian Pintea a fost nominalizat la Premiile Uniter acordate pentru stagiunea 1996/1997, la categoria Premiul pentru cel mai bun actor cu rolul Hamlet din spectacolul cu același titlu, pus în scenă de regizorul Tompa Gábor la Teatrul Național Marin Sorescu din Craiova.

⁴ *Norocul de a fi un Hamlet*, interviu realizat de Ana Barton cu Adrian Pintea în *Privirea*, 4-10 martie 1998.

⁵ Irina Constantinescu: *Cu Cristian Theodor Popescu despre teatru, parteneriat și curajul schimbărilor*, „Jurnalul Național”, 30 august-5 septembrie 1997.

⁶ V. Florica Ichim: *Compania 777: O provocare pentru sine și pentru noi*, „România liberă”, 17 septembrie 1997.

⁷ *Nu suportăm nimic altfel decât noi* – minidialog cu Theodor-Cristian Popescu, material realizat de Ioana Florea în *Cuvântul liber*, 10 iulie 1999.

⁸ Incluz aici reviste precum *Viva, Vip, Elle, Avantaje, Unica, ProTV Magazin*.

⁹ Extras din caietul program al spectacolului *Copiii unui Dumnezeu mai mic*.

¹⁰ Victor Scoradeț, *Noutăți repertoriale?(VI)*, „Contemporanul”, 8 ianuarie 1998.

¹¹ Theodor-Cristian Popescu: *Fac spectacole pentru cei care vor să înțeleagă complexitatea lumii în care trăiesc (II)*, interviu consemnat de Lia Codrina Conțiu, *24 ore mureșene*, 20 august 1999.

¹² Victor Scoradeț, *Dragostea învinge?*, „Libertatea”, 3 noiembrie 1997.

¹³ Florica Ichim: *Compania 777: O provocare pentru sine și pentru noi*, „România liberă”, 17 septembrie 1997.

¹⁴ Magdalena Boiangiu, *Vorbind pe mușește*, „Teatrul azi”, 12(96)/ 97.

¹⁵ Premiile Criticii 1997 acordate de Secția română a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – Fundația Teatru XXI – un juriu compus din criticii Ileana Berlogea, Alice Georgescu, Natalia Stancu, Ștefan Oprea și Victor Parhon îi acordă Premiul pentru cel mai bun proiect cultural al anului lui Theodor-Cristian Popescu, autorul spectacolului *Copiii unui Dumnezeu mai mic* de Mark Medoff, Compania 777.

¹⁶ Florin Piersic Jr. se alătură distribuției spectacolului *Copiii unui Dumnezeu mai mic* începând cu data de 31 ianuarie 1998; personajul James Leeds va fi interpretat, alternativ, de Adrian Pinteș și Florin Piersic Jr.

¹⁷ AltFest, Iași; Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu; Festivalul Atelier, Sfântu-Gheorghe; Festivalul de Teatru de la Piatra-Neamț.

¹⁸ Florica Ichim, *Compania 777: O provocare pentru sine și pentru noi*, „România liberă”, 17 septembrie 1997.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ Theodor-Cristian Popescu, *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989*, Eikon, Cluj-Napoca, 2012, p. 109.

²¹ Gabriela Măgirescu, *Companiile particulare de teatru – alternativa la sistemul existent*, „Curentul”, 22 ianuarie 1998.

²² Victor Scoradeț, *Dragostea învinge?*, „Libertatea”, 3 noiembrie 1997.

²³ Victor Scoradeț, *Noutăți repertoriale?(VI)*, „Contemporanul”, 8 ianuarie 1998.

²⁴ R.A.I., *Un spectacol prin semne*, „Flacăra”, anul 1998.

²⁵ Magdalena Boiangiu, *Vorbind pe mușește*, „Teatrul azi”, 12(96)/ 97.

²⁶ *Idem*.

²⁷ Sorin Holban, *Miracolul artei actricești*, „Jurnalul de București”, 1-7 noiembrie 1997.

²⁸ Alice Georgescu, *Dramele (non)comunicării*, „Rampa”, 12 noiembrie 1997.

²⁹ Anca Rotescu, *Comandă socială versus comandament artistic*, „Dreptatea culturală”, 13-19 mai 1998.

³⁰ Paloma Pașca, „Copiii unui Dumnezeu mai mic” și o dragoste mare, „Curierul Național”, 4 noiembrie 1997.

³¹ Gabriela Măgirescu, *O poveste de dragoste aproape imposibilă*, „Curentul”, 17 decembrie 1997.

³² Alice Georgescu, *Dramele (non)comunicării*, 12 noiembrie 1997.

³³ Victor Scoradeț, *Vine „noul val”?*, „Contemporanul”, 28 ianuarie 1999.

³⁴ Șoc la Teatrul Nottara – Piesa „Îngeri în America” descrie lumea actuală în toată cruditatea sa (Libertatea); Un strigăt disperat: „Da’ mai dați și cu ouă” (Evenimentul de Weekend); Studenții teologi protestează față de o piesă cu homosexuali (Național); Pentru că tratează tema homosexualității „Îngeri în America” incită spiritele (Evenimentul zilei); Cui i-e frică de „Îngeri în America”? (Rampa), SIDA, droguri, homosexuali și „Îngeri în America” (Evenimentul zilei).

³⁵ Cristina Modreanu, *Îngeri în America la Teatrul „Nottara”*, „Adevărul literar și artistic”, 26 ianuarie 1999.

³⁶ Saviana Stănescu, *Videoclipe cu îngeri și demoni*, „Adevărul literar și artistic”, 26 ianuarie 1999.

³⁷ Extras din comunicatul de presă care marca promovarea spectacolului *Îngeri în America*. Material preluat din arhiva Companiei Teatrale 777.

³⁸ Marie-Louise Semen, *Teatrul nu se mai poate face ca și cum nimic nu se întâmplă afară*, Interviu cu Theodor-Cristian Popescu, „Revista ultimaT”, nr.1/ 1999.

³⁹ Adrya Georgescu, „Sfârșitul de mileniu” între vină și responsabilitate, „Rampa”, 18 noiembrie 1998.

⁴⁰ Felicia Mihali, *Un strigăt disperat: „Da’ mai dați și cu ouă”*, „Evenimentul De Weekend”, 11-17 decembrie 1998.

⁴¹ Eugen Comarnescu, *La „Nottara” - a șasea premieră a stagiunii - „Îngeri în America” de Tony Kushner*, „Cronica română”, 19 ianuarie 1999.

⁴² Gabriela Hurezean, *Și homosexualii plâng când mor*, „Național”, 25 ianuarie 1999.

⁴³ Cristina Modreanu, *Îngeri în America la Teatrul „Nottara”*, „Adevărul literar și artistic”, 26 ianuarie 1999.

⁴⁴ Felicia Mihali, *Există îngeri în America?*, „Evenimentul De Weekend”, 29 ianuarie-4 februarie 1999.

⁴⁵ Victor Parhon, *America homosexualilor*, „Privirea”,

nr.156, 2-8 decembrie 1998.

⁴⁶ Doru Mareș, *Îngeri teziști*, „Curentul”, 22 ianuarie 1999.

⁴⁷ Ludmila Patlanjoglu, *Un cocktail made in S.U.A. Premiul Pulitzer, SIDA și homosexualitatea*, „Teatrul azi”, 1999.

⁴⁸ Victor Scoradeț, *Îngerași la subsol...*, „Contemporanul”, 4 februarie 1999.

⁴⁹ Irina Coroiu, *Îngeri în America de Tony Kushner*, „Revista 22”, 2-8 martie 1999.

⁵⁰ Maria Laiu, *O Americă nu prea fericită*, „Luceafărul”, 3 februarie 1999.

⁵¹ Marina Constantinescu, *Cui prodest?*, „România literară”, 3-9 februarie 1999.

⁵² Alice Georgescu, *Propunere pentru un sondaj de opinie*, „Rampa”, 3 februarie 1999.

⁵³ Festivalul Internațional de Dans Constanța; Festivalul Național de Teatru; Unidram - Festival für junges Theater in Europa, Potsdam.

⁵⁴ Extras din caietul program al spectacolului *DaDaDans*.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ Doinel Tronaru, *Nu e teatru, nu e dans, este...*

DaDaDans, „România liberă”, 24 iunie 1999.

⁵⁸ Simona Hodoș, *DaDaDans „în nocturnă”*, Informația, nr.69/ 1-2 iulie 1999.

⁵⁹ Gabriela Hurezean, *Dadaisme dansante, numai pentru rafinați!*, Național, noiembrie 1999.

⁶⁰ Cecilia Stroe, „DaDaDans” – un spectacol confuz, Cotidianul, 29 iunie 1999.

⁶¹ Florica Ichim, *Dadada. Nununu*, România liberă, 7 august 1999.

⁶² Vivian Săndulescu, *Florin Fieroiu are o albină în sânge*, Scena, 15 iulie 1999.

⁶³ Marina Constantinescu, *Un spectacol de teatru și dans. O altă generație*, „România literară”, 21-27 iulie 1999.

⁶⁴ Liana Tugearu, *DaDaDans*, „România literară”, nr.29/ 21-27 iulie 1999.

⁶⁵ Maria Laiu, *Un exercițiu, dar nu numai...*, „Luceafărul”, 28 iulie 1999.

⁶⁶ Felicia Mihali, *Da, Da, vrem doar Dans*, „Evenimentul de Weekend”, 2-8 iulie 1999.

⁶⁷ Extras din caietul program al spectacolului *Trilogie belgrădeană*.

⁶⁸ *Vezi* în acest sens și articolul Cristinei Modreanu din *Adevărul* (20 aprilie 2000), cu titlul *Premieră în plin scandal la Nottara. Trilogia belgrădeană o piesă despre identitatea balcanică*.

⁶⁹ Spectacolului i se pune la dispoziție mai întâi scena de la Teatrul Nottara, în urma disensiunilor apărute între conducerea teatrului și o parte a actorilor (directorul Vlad Rădescu nu se va mai afla la conducerea teatrului de pe Bulevardul Magheru), spectacolul este găzduit de Teatrul Bulandra, urmând ca, mai apoi, să se joace în spațiul Teatrului Luni de la Green Hours.

⁷⁰ Marina Constantinescu, *Sîrbii sunt cu ochii pe Anna*, „România literară”, 31 ianuarie-6 februarie 2001.

⁷¹ *Idem*.

⁷² *Idem*.

⁷³ Regizorul va reveni în țară și va pune în scenă primul său spectacol de la plecarea abia în anul 2007, la Teatrul 74 (este vorba de spectacolul *Geniul crimei*).

⁷⁴ Doru Mareș, *Infuzii cu independență*, „Observator cultural”, 31 octombrie 2000.

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ *Idem*.

⁷⁷ Materialul este disponibil online la adresa: <https://revistasцена.ro/editorial/atitudini-in-teatrul-romanesc-theodor-cristian-popescu-despre-granita-ce-separa-a-avea-atitudine-de-a-fi-explicit-scrisori/>.

⁷⁸ Haruki Murakami, *Cronica păsării-arc*, traducere de Angela Hondru, Polirom, 2004, p. 218.

IV. V-AM DAT TEATRU

Radu ȚUCULESCU

HOȚUL
sau
TREI ÎN DORMITOR.

comedie

Personaje: Hoțul (Șopi)

Cocoșatul (Adi)

Soția (Evi)

Dormitorul este scufundat în întuneric. Nu chiar unul compact, prin perdelele trase pătrunde, timid, lumina palidă a neanelor din stradă. O vreme, se aud respirațiile adânci ale Soției și Cocoșatului care dorm în pat. Ticăitul unui ceas deșteptător ori al unei pendule. Liniștea e stăpînă pe ființe și lucruri.

Brusc, se aude, dincolo de ușa dormitorului, un zgomot strident de sticle răsturnate ori chiar sparte și înjurăturile nedeslușite ale Hoțului.

SOȚIA (speriată, derutată, în șoaptă): Ce-i asta?! Visez? (din nou, zgomot de sticle) Ba nu, sînt trează! Dumnezeu! Adi... Adi, fă ochi!

COCOȘATUL: (năucit de somn) Ai zis ceva?

SOȚIA: Ai auzit?

COCOȘATUL: Pe tine...

SOȚIA: În bucătărie! E cineva!

COCOȘATUL: Cine dracu, la ora asta?

SOȚIA: S-au spart sticle... careva umblă pe-acolo.

COCOȘATUL: S-o fi răsturnat vreuna... Ai uitat să le aduni.

SOȚIA: Taci! Auzi? Pași...

COCOȘATUL: N-aud nimic.

SOȚIA: Ești și surd, pe deasupra. O să ne omoare.

COCOȘATUL: Cine dracu, Evi, ai înnebunit?!

SOȚIA: Vorbește în șoaptă.

COCOȘATUL: Dacă tu vrei.

SOȚIA: N-avem nici pistol, nici cuțit...

COCOȘATUL: Nici măcar o grenadă!

SOȚIA: Îți arde de glume.

COCOȘATUL: Cred că ai visat, pisi. După cît ne-am obosit aseară...

SOȚIA: Oare am uitat să-ncui?

COCOȘATUL: Nu bag mîna-n foc, pisi.

SOȚIA: Ba nu! Îmi amintesc, ce naiba Adi. Amîndoi am verificat ușa, am pus și lanțul.

COCOȘATUL: Aha! Da... Semăna cu un breloc uriaș.

SOȚIA: Cine?

COCOȘATUL: Lanțul.

SOȚIA: Sînt experți. Au desfăcut tot, yală, lanț, broască.

COCOȘATUL: Cred c-ai visat, Evi.

Se aud pași, dincolo de ușa. Scîndurile scării interioare scîrîție lamentabil.

SOȚIA: Ei, ce zici acum?

COCOȘATUL: Ai dreptate... Careva urcă scările.

SOȚIA: O să mor și n-am apucat să fac măcar un urmaș.

COCOȘATUL: Te lasă-n viață, dacă-i spui.

SOȚIA: Or fi mai mulți?

COCOȘATUL: După pași... nu cred...

SOȚIA: Se apropie de ușa...

COCOȘATUL: Ne băgăm sub pat și-l apucăm de glezne.

SOȚIA: Aiurezi!

COCOȘATUL: Să ne ținem respirația.

SOȚIA: Eu îl pocnesc cu veioza.

COCOȘATUL: Bună idee... Și eu!

Se deschide, încet, ușa. Scîrîit jalnic. Se aude o înjurătură șoptită printre dinți.

HOȚUL: Scîrîție ca dracu casa asta... Aaa, vai, aoleu... ce porcărie...?! (se aude un rostogolit, o bufnitură zdravănă, țipătul Hoțului), Dumnezeii ei...

Liniște deplină, cîteva clipe

SOȚIA: Ce-o fi?

COCOȘATUL: A căzut, cred.

SOȚIA: Ne pîndește.

COCOȘATUL: Aprind veioza.

SOȚIA: Așteaptă. Să ascultăm.

Liniște lugubră

COCOȘATUL: Nimic.

SOȚIA: Parcă nici nu respiră.

COCOȘATUL: Aprindem veiozele în același timp.

SOȚIA: Număr pînă la trei.

COCOȘATUL: Unde naiba-i întrerupătorul?

SOȚIA: Sub bec, deșteptule.

COCOȘATUL: L-am găsit.

SOȚIA: Unu...doi...trei!

Aprind veiozele. Lumină puternică. Hoțul e întins pe jos, la capătul canapelei, ascuns de privirile celor doi.

SOȚIA: Nu văd pe nimeni.

COCOȘATUL: Nici eu... Cobor din pat.

SOȚIA: Mie mi-e frică.

COCOȘATUL: Lasă, mă uit eu.

Coboară și-l descoperă pe HOȚ.
COCOȘATUL scoate un sunet de exclamație.

SOȚIA: E acolo?

COCOȘATUL: Da... sper că n-a murit. (rîde)

SOȚIA: Ce naiba rîzi ca prostul?!

COCOȘATUL: A călcat, tembelul, știi pe ce?

SOȚIA: De unde să știu.

COCOȘATUL: Pe halterașele tale... hihi... ălea micuțe de-o jumătate de kil. Bine că faci sport, pisi.

SOȚIA: A murit?

COCOȘATUL (îl studiază): Nu știu exact...

SOȚIA (coboară din pat): Tot eu trebuie să-mi dau singură seama (se apleacă asupra Hoțului). Sinceră să fiu... e cam țeapăn.

COCOȘATUL: Loviturile la cap sînt cele mai periculoase.

SOȚIA: Ce naiba facem, dacă-i mort?

COCOȘATUL: Încearcă respirație gură la gură.

SOȚIA: Poate tu!

COCOȘATUL: Îl... îngropăm.

SOȚIA: Unde?

COCOȘATUL: În... pivniță.

SOȚIA: Imposibil. E ciment pe jos.

COCOȘATUL: Pe gazon ar fi loc.

SOȚIA: Ai căpiat? Dacă ne vede careva?

COCOȘATUL: Îl aruncăm în pubelă.

SOȚIA: Individul ăsta e enorm.

COCOȘATUL: Are vreo sută de kilograme.

SOȚIA: Va trebui să-l rostogolim pe trepte.

COCOȘATUL: Parcă respiră!

SOȚIA: Oare?

COCOȘATUL: Adu o oglindă.

SOȚIA: Vrei să vezi cît ești de frumos?

COCOȘATUL: Să i-o punem la gură, deșteapto!

SOȚIA: M-am prins (aduce o oglindă. I-o ține Hoțului în dreptul gurii). S-a... aburit!

COCOȘATUL: Nu-i mort.

SOȚIA: Nici urmă de sînge pe covor.

COCOȘATUL: S-a lovit la cap și a leșinat.

SOȚIA (speriată): Adi, uite, începe să miște! Ce

ne facem, dacă se trezește? Ăsta ne omoară dintr-o lovitură.

COCOȘATUL: Încă-i amețit bine, n-are el putere.

SOȚIA: Să-l înăbușim cu perna... ori să-l legăm... cu ce naiba...?

COCOȘATUL: Poate ar trebui să-i dau un pumn în bărbie.

SOȚIA: Lovește-l!

COCOȘATUL: E o idee proastă... Mai bine-l lămurim să plece.

SOȚIA: Chiar așa. Să plece pe picioarele sale.

Hoțul se ridică în coate, geme sonor și deschide ochii. Îl vede pe Coboșat, scoate un țipăt și leșină la loc.

COCOȘATUL: Iar a leșinat.

SOȚIA: Cînd te-a văzut! Normal! O fi crezut c-a ajuns în iad.

COCOȘATUL: Dacă te-ar fi văzut pe tine întîi...

SOȚIA: S-ar fi crezut în rai, știu. Oare a mai rămas ceva gheață?

COCOȘATUL: Ai călduri?

SOȚIA: N-am, deșteptule! Îi punem gheață pe scăfîrlie, îl trezim la realitate și-l... scoatem în stradă. Să fie recunoscător că nu l-am dat pe mîna poliției. S-o ștergă rapid. Să se evapore!

COCOȘATUL: Ai dreptate.

SOȚIA: Ca de obicei.

COCOȘATUL: Mă duc după gheață.

SOȚIA: Sper s-o găsești.

COCOȘATUL: (cîntă): Speranța nu moare niciodată...(iese)

Hoțul începe să dea semne de trezire. Soția îl privește speriată. Hoțul deschide ochii, o vede, e uluit. Se freacă la ochi apoi la ceafă. Cîteva gemete de durere.

HOȚUL: Visez? Mai înainte am văzut o pocitanie. Să-mi calc umbra! Un pitic cu cocoașă... E clar, m-am lovit și am halucinații.

SOȚIA: Să nu-mi faci rău.

HOȚUL: Pocitania s-a transformat în înger.

SOȚIA: Ai chef de glume, după ce că ai intrat în casă ca un criminal!

HOȚUL: Eu sînt hoț, nu criminal, femeie.

SOȚIA: Controlează-ți vorbele.

HOȚUL: Aha, totuși halucinez. De fapt, ești pocitania aia care și-a schimbat înfățișarea ca să mă păcălească.

SOȚIA: Nu-s pocitanie.

HOȚUL: Să mă ademenească, să mă amețească și-apoi să mă lovească. Chip de înger ascunzînd un diavol!

SOȚIA: Vorbești tîmpenii.

HOȚUL: Cine dracu folosește rahaturile astea de haltere demne de pitici?

SOȚIA: Sînt ale mele.

HOȚUL: Puteam să-mi sparg capul, să rămîn paralizat pe viață, cu gura strîmbă și-o mîna imobilă!

SOȚIA: Așa pătesc ăia cu intenții rele.

HOȚUL: Gura! N-am venit aici pentru morală! Dau o spargere, dacă nu te-ai prins.

SOȚIA: Mai bine ai pleca frumușel și-n liniște.

HOȚUL: Eu hotărîsc ce și cum, femeie!

SOȚIA: Renunță la cuvîntul ăla idiot!

HOȚUL: Ai dreptate. Femeie e un cuvînt idiot (rîde)

SOȚIA: Rîzi ca prostul.

HOȚUL: După ce mi-ai spart capul, mă faci și prost!

SOȚIA: Te rog, nu striga și calmează-te.

HOȚUL: Gura! (scoate un pistol. Soția își înăbușe un țipăt) Vezi pistolașul ăsta?

SOȚIA: Da... Ce mare e!

HOȚUL: Cu el în mîna, eu hotărîsc ce și cum, ai priceput, femeie? Sau mai corect ar fi... diavole?

SOȚIA: Am priceput.

HOȚUL: Treci în pat.

SOȚIA: De ce?

HOȚUL: Fără comentarii. Eu mă așez puținel în fotoliu, pînă-mi mai trece durerea. Iar tu o să-mi spui frumușel unde găsesc... (se aude Cocoșatul cum cîntă: *Speranța nu moare niciodată...*) Fir-aș, acum am halucinații auditive? Cine-i?

SOȚIA: Păi, l-ai văzut deja o dată.

HOȚUL: Pocitania? Să-mi calc umbra! Chiar există? O să-i pocesc și mai tare mutra (îndreaptă pistolul spre ușa).

SOȚIA: Să nu tragi, te rog. A mers după gheață.

HOȚUL: Gheață?

Intră Cocoșatul. Îl descoperă pe Hoț în fotoliu cu pistolul îndreptat spre el. Nu se sperie.

COCOȘATUL: Salut.

HOȚUL: Mamă... ce urît ești!

COCOȘATUL: Ți-am adus gheață să-ți pui pe scăfirle.

HOȚUL: A, da! Foarte bine. Dă punga. Încet, fără gesturi bruște. Dacă încerci vreo figură, îți găuresc fața.

COCOȘATUL: Bineînțeles. Unii visează numai

găuri... Poftim.

HOȚUL: Acum treci în pat. (Cocoșatul se vîră în pat, ascultător, lîngă Evi) Mamă... lîngă ea ești și mai urît. Să-mi calc umbra! Parcă ați fi... frumoasa și bestia! Cunoașteți? Niște desene animate care-mi plac.

COCOȘATUL (ironic): Le-ai citit?

HOȚUL: Arăți mai rău și decît dracu, dar faci pe ironicul. Te crezi șmecher. Da, pocituț, eu citesc numai desene animate.

SOȚIA: Se vede...

HOȚUL: După ce se vede?

SOȚIA: Pardon... sînt doar niște vorbe... nu te enerva.

HOȚUL: Ți se pare că am fruntea îngustă?

SOȚIA: Deloc!

HOȚUL: Ca să dai spargerii reușite, trebuie să gîndești temeinic.

COCOȘATUL: Adică... te-ai gîndit mult pînă ai intrat?

HOȚUL: Voi nu crăpați de căldură? Nu, că sînteți mai dezbrăcați. Totuși... mi-ați derutat raționamentul.

SOȚIA: Adică?

HOȚUL: Am văzut ferestrele închise, perdelele trase, draperiile la fel, nici un gemuleț lăsat să mai intre vreo pală de vînt. Beznă totală în casă. Nici un zgomot, nicio veioză aprinsă, nicio muzică în surdină. Nici televizorul pornit!! Ăstia-s plecați în vacanță, mi-am zis. Nu?

COCOȘATUL: Logic.

HOȚUL: Și abia e trecut de ora unsprezece! Cum naiba să doarmă toți ai casei la ora asta și... pe-o asemenea căldură! La fel ați fi judecat și voi.

SOȚIA: Sună... comic cuvîntul în gura ta...

HOȚUL: Care?

SOȚIA: Judecat.

HOȚUL: Chiar așa! E de rîs, adică? N-am nimic împotriva. Rîsul e sănătos.

SOȚIA: Ești un hoț cu simțul umorului.

HOȚUL: Corect. Cu umor și cu... pistol, ha ha. Și-mi vine să rîd... cînd vă văd unul lîngă altul.

SOȚIA: Ai mai spus-o! E penibil să tot repeți.

HOȚUL (răstit): Repet cît vreau și ce vreau, femeie! (agită pistolul) Acum eu sînt șeful!

COCOȘATUL: Ai dreptate. Vezi să nu ți se descarce.

HOȚUL: Stai blînd. Sînt expert.

SOȚIA: Ai... împușcat mulți?

HOȚUL: Eu? A, păi... ăsta-i secret profesional.

COCOȘATUL: Evi, nu mai pune întrebări. Seamănă cu un interogatoriu.

HOȚUL: Corect! Ești un tip deștept, cocoșatule.

Nu cumva te cheamă... Adam?

COCOȘATUL: De unde ți-a venit ideea?

HOȚUL: Dacă ea e... Eva, haios ar fi să te cheme pe tine Adam! (rîde)

SOȚIA (îmbufnată): Nu-l cheamă Adam.

COCOȘATUL: Adrian.

HOȚUL: Pe aproape. A și E...

SOȚIA: Pe tine cum te cheamă?

HOȚUL: N-ai vrea cumva să-ți spun și unde locuiesc, cînd m-am născut, codul cardului?! Faci pe șmechera.

SOȚIA: Scuze...

HOȚUL: Și Eva a fost o mare șmecheră. Pînă la urmă, l-a prostit pe bietul Adam, l-a făcut să muște din măr, iar după ce tembelul a mușcat... l-a luat dracu. Hi-hi!

SOȚIA: Mă uimești!

HOȚUL: Cu ce?

COCOȘATUL: Termină, Evi...

HOȚUL: Las-o, mă, să spună.

SOȚIA: Păi... ce de chestii cunoști.

HOȚUL: Aha. Ești ironică.

SOȚIA: Nu-mi permit.

HOȚUL: Să nici nu-ți permiți! Am văzut și cîteva tablouri cu Adam și Eva! Dar ăia erau amîndoi frumoși. Trupurile lor golașe erau corecte, cu forme plăcute ochiului. Iar șarpele...

SOȚIA: Semăna la mutră cu tine.

COCOȘATUL: Evi, abține-te!

HOȚUL (rîde amuzat): Îmi place ideea! Să-mi calc umbra! De ce nu? Dar și mai grozav ar fi... să fiți voi doi Adam și Eva! Pictați de-o parte și de alta a mărului. Goi. Mamă, ce s-ar mai amuza privitorii! Eva, ca o zîină, iar Adam, un piticuț cocoșat cu mutră pocită. Ar rîde și cu bucele! Nebunie!

SOȚIA: Simți o plăcere deosebită, cînd îți bați joc?

HOȚUL: Asta-i realitatea, Evi. Mie prietenii îmi zic Șopi. S-ar potrivi porecla unui... șarpe? Tu cum îl alinți pe Adișor cînd îl mîngîi pe cocoașă? Umflățelul meu sau... delușorul meu nebunatic?

SOȚIA: Cu un pistol în mînă, poți face pe grozavul.

COCOȘATUL: Lasă-l, pe mine nu mă deranjează.

HOȚUL: Vezi, Adi e un înțelept, spre deosebire de Adam care a mușcat... Ce păcat că n-am talent de pictor. Aș vinde tabloul la licitație și m-aș alege cu o sumă frumușică, plus celebritate.

SOȚIA: Adevărații credincioși n-ar cumpăra o asemenea blasfemie.

HOȚUL: Te înșeli, iubitel. Ce este mai hidos, mai șocant, mai scîrbos atrage. E marfă! Și ce importanță are cine-l cumpără? Iar voi păreți, mai degrabă, niște necredincioși. Nu aveți nicio icoană în dotarea

dormitorului.

SOȚIA: Tu ai?

HOȚUL: Bineînțeles că am. Chiar și una în portofel.

COCOȘATUL: Ca să te apere de... hoți.

SOȚIA: Mi-ai luat vorba din gură!

HOȚUL (rîde cu poftă): Bună replică, măi... Quasimodo! Chiar mă apără!

SOȚIA: Ai zis... Quasimodo?

HOȚUL: Te miri? Cocoșatul de la Notre Dame, biserica aia din Paris, care trăgea clopotele și s-a îndrăgostit de-o femeie frumoasă. Cam cum e cu voi doi, doar că Quasimodo-Adișor îți trage ție clopotele.

SOȚIA: Să nu-mi spui că citești cărți.

HOȚUL: Nu, dragă, mă holbez la filme și citesc... benzi desenate! Ești mulțumită? Mă holbez la poze... (îi vine ideea) Poze? Haha. Asta e, cum de nu mi-a trecut mai repede prin minte. Să-mi calc umbra!! Mamă, ce idee (scoate telefonul mobil din buzunar).

COCOȘATUL: Ce faci?

SOȚIA (speriată): Ce vrei să faci?

HOȚUL: Poze! Niște poze cu voi doi în diverse poziții. Voi avea un succes monstru cu ele.

SOȚIA: Nu!!

COCOȘATUL: Nu cred că e o idee tocmai bună...

HOȚUL: E genială. Hai, întoarce-te puțin în profil, să ți se vadă cocoașa...

SOȚIA: Te implor, nu!! Am o mulțime de bijuterii, acolo, în sertarul ăla de la oglindă. Ia-le pe toate! Ia tot ce vrei!

HOȚUL: O să iau, am timp. Telefonul ăsta face și filmulețe dar... habar n-am cum (către Cocoșat). Te pricepi?

COCOȘATUL: Nu.

HOȚUL: Pe ea o întreb degeaba. Chiar dacă s-ar pricepe, nu m-ar ajuta. Haide, Eva, nu te strîmba în halul ăsta. Strici poza.

SOȚIA (aproape urlînd): Nu fac poze!!! Ești un nemernic. Omoară-mă, dar nu fac poze! (se bagă sub plapomă)

HOȚUL (furios): Ieși, dracului, afară de sub plapoma aia!

SOȚIA: Nu ies!

HOȚUL: Bag un glonte în tine!

SOȚIA: Bagă! Aud vecinii și cheamă poliția.

HOȚUL: Aha! Am și amortizor, băga-mi-aș! Dar n-am chef să-l montez. Ieși, dracului, afară! (smulge plapoma de pe Soție și o aruncă într-un colț al camerei. Soția geme sonor, îi dau lacrimile. Se zvîrcolește)

COCOȘATUL: Evi, liniștește-te.

SOȚIA: Nu vreau poze!!

COCOȘATUL: Poate ajungem la o înțelegere.

HOȚUL: Femeie, termină dracului cu zvîrcolitul! (Îi dă o palmă zdravănă, proiectînd-o în brațele Cocoșatului) Acum ești atentă la mine. Dacă nu te potolești, de bat pînă te las lată, fără niciun dinte în gură și vei avea nevoie de operații plastice multiple ca să-ți refaci chipul ăsta frumos. Cîteva poze și, gata. Cine naiba să te recunoască? Doar nu ești oarece actriță ori cîntăreață...

COCOȘATUL: Nu e...

SOȚIA: Te implor...

HOȚUL (începe să facă poze): Apucă-i un sîn cu mînuța, Adamel. Așa. Super. Acum sărut-o pe gît. Bravos. Mîngîie-i coapsele ușor. Mamă, ce contrast! Aș putea să vă dezbrac în pielea goală și să vă pun în diferite poziții. Nu-mi plac pozele pornografice. Mai bine așa, e mai mult mister...dar și comicărie. De tot hazul. Sărută-i un genunchi, apleacă-te... așa... cocoșa e de-a dreptul măreață iar deasupra ei răsare... superb... chipul angelic! Acum încalec-o. Hai, ca și cum eu nu-s de față... Ho-ho, ce chestie. Îi ajungi cu capul doar pînă între sîni. E bine și acolo. Excelent... Eva, acum întoarce-te pe burtă. Tu, Qasimodo, odihnește-ți capul pe fesele ei. Uaaau! Cum ies ele în evidență prin cămășuța de noapte! Închide ochii. Ești în extaz. Minunat... Gata! Am terminat. (ridică plapoma și o aruncă peste cei doi) Acum vă puteți vîrî la loc sub plapomă. Ei, a fost greu? Atîta tărăboi pentru nimic. Îmi pare rău și de palmă, Evi. Nu rămîn urme... Trebuia să te potolesc cumva altfel puteam scăpa, naibii, un glonte...

SOȚIA (cu glas stins): M-ai nenorocit...

HOȚUL: Exagerezi. Fii liniștită, nu pun pozele pe internet.

SOȚIA: M-ai nenorocit...

HOȚUL: Te repeți și începi să mă calci pe nervi. Iar cînd sînt nervos, fac gesturi necugetate.

COCOȘATUL: Poate... un pahar cu coniac ar prinde bine, ce zici?

HOȚUL: Alcool? Cam ce-ți trece prin cap, piticanie?

COCOȘATUL: Nimic necugetat.

HOȚUL: Nu mai spune! Mă crezi prost, ha?

COCOȘATUL: Nicidecum.

HOȚUL: Ai început să cugeți. Adică, sperî să mă amețesc, chiar să mă îmbăt, să-mi scadă atenția și atunci pac, îmi dați cu ceva-n cap.

COCOȘATUL: Greșești.

HOȚUL: Voi puteți bea, dacă asta vă liniștește. Mie mi-e puțințel foame.

SOȚIA: Cobor și-ți pregătesc ceva.

HOȚUL: Tu rămîi unde ești. Coboară el. Să mă gîndesc. Cînd locuiești într-o asemenea casă, precis ai

în frigider... fileuri de somon?

COCOȘATUL: Au rămas cîteva.

HOȚUL: Știam. Deci, simplu. Felii de pîine unse subțirel cu unt și bucăți de somon deasupra stropite cu lămîie. Poate n-aveți lămîie?

COCOȘATUL: Avem.

HOȚUL: Și apă plată în care să nu încerci cumva a dizolva oarece prafuri.

COCOȘATUL: Fii liniștit. Am plecat.

HOȚUL: Drum bun și... nu aluneca pe trepte.

COCOȘATUL: Îți faci griji pentru mine?

HOȚUL: Cînd te întorci cu sandviciurile mele frumos aranjate pe farfurie, ar fi păcat să le răstorni pe jos... (rîde)

COCOȘATUL: E în regulă (iese)

Cîteva momente, Hoțul o privește insistent pe Soție, zîmbind vag, clătîind din cînd în cînd din cap.

HOȚUL: Mă roade curiozitatea. Ca un vierme gras... Cum naiba te-ai cuplat cu Quasimodo? Precis asta e casa lui, precis are un cont gras, o fi vreun afacerist de succes... (Soția îl privește fără să schițeze un gest.) Hm. Poate e și dotat, așa am auzit că ăștia mai mici sînt mai apți la pat, mai capabili. Ei? Măcar dă din cap, dacă nu vei să-mi răspunzi verbal... Tac. Încăpățînată și puțințel furioasă. Mă fixezi ca un șarpe cu clopoței. Hă-hă. L-ai luat din interes, așa-i? Doar din interes. (ironic) Ori o fi fost dragoste la prima vedere?

SOȚIA: Mă consideri frumoasă?

HOȚUL: Am crezut că ți-a pierit graiul.

SOȚIA: Spune-mi.

HOȚUL: Ești minunată. Chiar și cînd lipsește Adișor.

SOȚIA: Cum?

HOȚUL: Cu el alături se produce un contrast puternic, spre avantajul tău.

SOȚIA: Desigur...

HOȚUL(se lovește peste frunte): Asta e! Legea contrastelor care se atrag.

SOȚIA: Totul e natural la mine...

HOȚUL: Am bănuît. Nici măcar în buze nu ai înfîpt acul vreunei seringi?

SOȚIA (se ridică în genunchi): Nu. Te poți convinge singur.

HOȚUL: Stai liniștită, te cred.

SOȚIA: Sîinii n-au urmă de silicoane... Uite, nu sînt prea mari, dar sînt fermi și elastici. Hai, pune mîna să te convingi.

HOȚUL: Ce-ți trece prin cap?

SOȚIA: Pîntecul e plat, n-am făcut liposucție.

HOȚUL: Te cred. Ești genul sportiv. Mi-am dat seama de la început, când am călcat pe halterase.

SOȚIA: Și fesele...

HOȚUL: Le-am remarcat și pe ele! Ți-e destul de transparentă cămașa aia de noapte.

SOȚIA: Dacă te deranjează, o pot scoate.

HOȚUL: Adică... ce urmărești, femeie?

SOȚIA: Hai mai aproape, așează-te pe marginea patului...

HOȚUL: Încetează, naibii, cu tentațiile ăstea. Mă crezi un idiot?

SOȚIA: Nu. Ești înalt și puternic...

HOȚUL: Exact! Îți mai dau o palmă de te împrăștii toată!

SOȚIA: Bate-mă, dacă te excită...!

HOȚUL: Ai înnebunit? Bagă-te, naibii, la loc în pat! (scoate din buzunarul hainei un amortizor și începe să-l înșurubeze la pistol)

SOȚIA: Ce faci?

HOȚUL: Tu cam ce crezi?

SOȚIA: Acela este un amortizor.

HOȚUL: Ești frumoasă și deșteaptă (se enervează). Dar te crezi și șmecheră. Mă calci pe nervi cu ademenelile tale. Nu ți-e rușine? Ca o tîrfă ordinară.

SOȚIA: Exagerezi.

HOȚUL: Ba tu ai cam sărit calul.

SOȚIA: Și ce-i cu amortizorul?

HOȚUL: Este că... dacă nu te potolești, îți bag un glonte... în rotulă! Pricepi, Evi? Și-o să rămîi șchioapă pe viață. Atunci te vei potrivi perfect cu Adișor. Șchioapa și cocoșatul!

SOȚIA: Ești un... mizerabil! Un hoț mizerabil!

HOȚUL: Mai mizerabil decît tine, care vrei să te pipăi, care îmi arăți sîinii și curul? Pentru ce tot acest teatru? Dacă-mi spui că te-ai îndrăgostit, brusc, de mine, dau drumul la glonte!

SOȚIA (se prăbușește pe pat și izbucnește în plîns): Pentru... poze...

HOȚUL: Care poze?

SOȚIA: Cele de pe mobil...

HOȚUL: Am și uitat de ele. Pentru un nimic, erai gata să te vinzi?

SOȚIA: Te implor, șterge-le...

HOȚUL (enervat): E ultima oară cînd mă implori tîmpenia asta, ai priceput?! Glasul miorlăit și plîngăcios de femeie... mă calcă groaznic pe nervi! Și te anunț ceva: o să mai fac cîteva poze, cum apare Adișor. M-ai incitat, ca o proastă.

SOȚIA (resemnată): Ce mai contează cîteva în plus?

HOȚUL: Cîteva... în ritm de dans! Haha! Să se vadă, clar, diferența. Și-o să mă amuz, de cîte ori mă

voi holba la ele. De cîte ori voi fi prost dispus, mă voi uita la pozele voastre.

Intră Cocoșatul. Duce cu el o farfurie mare pe care sînt aranjate, artistic, sandvișuri cu file de somon. În cealaltă mînă are o sticlă cu apă plată.

COCOȘATUL: A venit păpica bună.

HOȚUL: Mie îmi spui cuvintele ăstea?

COCOȘATUL: Noi am mîncat, sîntem sătui.

HOȚUL: Vorbești cu mine ca și cu un copil de trei anișori.

COCOȘATUL: Nu mi-aș permite.

HOȚUL: Treci și i-ai consoarta la dans.

COCOȘATUL: La dans? Asta-i bună!

HOȚUL: M-a enervat din nou și-acum trebuie să mă calmez. Fac cîteva poze.

COCOȘATUL: Așa-i, e periculos să mînînci cu nervi la stomac.

HOȚUL: Ești deștept, Quasimodo, ți-am mai spus-o.

COCOȘATUL: N-avem muzică.

HOȚUL: Cîntați voi.

COCOȘATUL: Sîntem cam afoni.

HOȚUL (nervos): Sînteți pe dracu. Haideți, în ritm de tango. (Cocoșatul și Soția cîntă fără cuvinte ceva ce aduce a tango clasic. Hoțul lăläie și el, tot mai amuzat, învîrtindu-se în jurul lor cu celularul în mînă.) Așa. Bravo. Aveți ureche muzicală... Arătați... de minune! Hai, mai mișcat, mai cu figuri. Numai o garoafă între dinți îți lipsește, Adișor! Ha-ha-ha! Ar trebui să se aplece tare mult Evi ca să ți-o ia din gură! Hai, mai sentimental, cît mai sentimental. Pam-pam. E de rîsul lumii cum arătați. Buuun. Acum un mic vals. Es-tam-tam. Valurile Dunării! Piruete. Es-tam-tam. Învîrte-te, Evi, rotește-te... ridică-l pe iubițel de la podea... ca pe-o păpușică... Es-tam-tam. Parcă sîntem la circ... Bravo! Aș putea cîștiga un concurs de fotografii la un festival de umor... Gata. În pat cu voi că mi-e foame.

SOȚIA: Te-ai liniștit?

HOȚUL: Bineînțeles. Ar trebui să te liniștești și tu.

SOȚIA: Ești satisfăcut?

HOȚUL: Încă nu... Ia să vedem ce a pregătit Adi aici (întinde mîna să apuce un sandviș, se răzgîndește, ia farfuria, se apropie de pat cu ea și i-o întinde Soției). Servește, Evi, un sandviș.

COCOȘATUL: N-ai încredere?

HOȚUL: N-am (către Cocoșat). Iar tu o să tragi o dușcă din sticla asta cu apă.

Soția mușcă din sandviș, Cocoșatul bea apă.

SOȚIA: Acum ești mulțumit?

HOȚUL: Da. Mamă, ce foame m-a pocnit! (mănâncă fără grabă, savurînd fiecare înghițitură) Gustos fileul de somon. Nu-i rău să fii bogat, cu de toate prin frigider.

COCOȘATUL: Corect.

HOȚUL: Știi ce a încercat Evi, cît timp tu ai fost plecat?

COCOȘATUL: Să-ți fure telefonul.

HOȚUL: Să mă seducă!

COCOȘATUL: Asta-i bună!

HOȚUL: Nu te mira. Oricum, arăt mai bine decît tine, mult mai bine.

COCOȘATUL: Sînt de acord.

HOȚUL: Dar o femeie măritată trebuie să-și vadă de casa ei, de familia ei.

SOȚIA (ironic): Hoțul moralizator.

HOȚUL: Se pare că nu aveți copii.

COCOȘATUL: N-avem...

HOȚUL: Pentru o femeie ușuratică, tot nu contează.

SOȚIA: Cu pistolul lîngă tine, faci pe curajosul și-ți permiți să mă jignești.

HOȚUL: Dacă stomacul își primește drepturile, devin mai calm.

COCOȘATUL: O reacție firească.

HOȚUL: Femeia mea m-a făcut de rîs pe tot globul. Nenorocita.

COCOȘATUL: Pe tot globul? Asta da celebritate.

SOȚIA: Ar trebui să-i mulțumești.

HOȚUL: Termină cu remarcile idioate! O tîrfă de doi lei.

COCOȘATUL: Soția ta?

HOȚUL: Soția mea, chiar dacă nu aveam acte. Ce contează bucata aia de hîrtie? Trăiam împreună de ani buni... Și am prins-o.

SOȚIA: Ai prins-o ?

HOȚUL: Își posta poze, în pielea goală, pe net! Coresponda cu diverși onaniști care-i arătau și ei cît sînt de dotați. Purta dialoguri pornografice chiar și la telefon, noaptea, sub plapomă. Cînd am aflat, tot ea a strigat la mine că sînt un înapoiat, un bătut în cap, că e o chestie cît se poate de modernă și de nevinovată. Cuvîntul ăsta a declanșat în mine uraganul...

SOȚIA: Care cuvînt?

COCOȘATUL: Nevinovată, dragă.

HOȚUL: Nevinovată... Era o ființă subțirică, frumoasă și gingașă, puteai jura că-i întruchiparea fecioriei și a nevinovăției. Am bătut-o pînă la epuizare de-a zăcut în spital o mulțime de săptămîni. S-au străduit să-i refacă fața dar... frumusețea și expresia de gingășie s-au șters definitiv. A ieșit la iveală chipul ei adevărat, hidos...

COCOȘATUL: Iar tu ai intrat la răcoare.

HOȚUL: Ei și? Nu-mi pare rău. Acolo m-am perfecționat în meserie...

SOȚIA: Halal meserie.

HOȚUL: Ca oricare alta, dacă o practici cu pasiune și talent.

COCOȘATUL: Parcă ai fi la catedră, citind lecții de viață din manuale.

SOȚIA: Vorbe de telenovelă.

HOȚUL: Fur doar de la cine are. Îi prefer pe cei îmbogății peste noapte.

SOȚIA: Poate împarți și la săraci, precum Robin Hood.

HOȚUL: Povești de adormit copiii. Fantezii de scriitor. Crezi că pe săraci i-ai putea sătura vreodată?

SOȚIA: Copii?

HOȚUL: Ce-i cu ei?

SOȚIA: Ați apucat să faceți?

HOȚUL: Sînt prea tînără, îmi zicea, mai este timp.

SOȚIA: În privința asta, eu îi dau dreptate. N-are sens să te grăbești.

HOȚUL: Semăna cu tine.

SOȚIA: Cu mine?

HOȚUL: Da. Același chip de îngerăș, același trup grațios...

SOȚIA: Acuma înțeleg de ce mă urăști.

HOȚUL: Exagerezi...

SOȚIA: Te răzbuni pe ea, distrugîndu-mă pe mine.

HOȚUL: Ce tot vorbești?! Aiureli!

SOȚIA: Da, publicîndu-mi pozele pe net, să vadă tot globul cum dansez aproape goală, cum stau în pat în diverse poziții jenante...! Și mai zici că pe



tine te revoltă asemenea practici. Ești un fariseu, un mincinos... te porți cum afirmi că se comporta și nevasta ta, aia fără acte...

HOȚUL: Gata! Îmi fac digestia, femeie! În aceste momente sînt în stare să te împrusc fără niciun regret!

SOȚIA: Împruscă-mă!

COCOȘATUL: Evi, potolește-te. Domnul nu este un criminal, este un hoț.

SOȚIA: Domnul?

HOȚUL: Chiar așa.

COCOȘATUL: E lipsit de delicatețe din partea noastră să-i deranjăm siesta.

SOȚIA (privindu-l perplexă): Oare halucinez?

HOȚUL: S-ar putea. Că-i o căldură de te ia cu amețeli. Cum naiba nu aveți aer condiționat în ditamai vila?

COCOȘATUL: E nesănătos.

HOȚUL: Dar să transpiri ca boul o fi sănătos?

SOȚIA: Deschid puțin fereastra...

HOȚUL: Ba nu deschizi nimic. Vrei să atragi atenția.

SOȚIA: Pentru tine... să respiri aerul curat al nopții.

HOȚUL: Bravo. Ți-ai revenit. Mă iei peste picior. Ești ironică.

SOȚIA (continuă jocul): Vorbesc serios... respiri greu, se vede cu ochiul liber...

HOȚUL: Chiar?

SOȚIA: Și ai transpirat pe frunte... gîfii... poate suferi cu inima...

HOȚUL: Gîfii?

SOȚIA: Îți hîrîie pieptul, ca o mașină de tuns iarba.

HOȚUL (uimit la culme): Mașină de tuns...?

SOȚIA: Poate ar trebui să sun... după salvare.

HOȚUL (izbucnește în rîs): Cocoșatul, pe tine nu te apucă rîsul cînd auzi ce scoate pe guriță?

COCOȘATUL: Ba da, e... comic.

HOȚUL: Mă crede de-a dreptul prost... debil... lovit în creier.

COCOȘATUL: Prost nu ești dar la cap te-ai cam lovit, ce-i drept.

SOȚIA: Tu nu ești prost... ești hoț.

HOȚUL: Unul de clasă, iubițel. Chiar dacă mă iei peste picior.

SOȚIA: Ți-am făcut o propunere, spre binele tău.

HOȚUL: Vezi, Quasimodo, asta-i femeia!

COCOȘATUL: Văd.

HOȚUL: O ușuratică și o prefăcută.

COCOȘATUL: În funcție de situație.

HOȚUL: Întîi se dă la mine, apoi se lingusește, se pisicește, cică îmi vrea binele! Noroc că am mîncat. Cînd sînt sătul, sînt mult mai calm.

COCOȘATUL: Nici nu-i sănătos să te enervezi din orice fleac.

HOȚUL: Ești medic?

COCOȘATUL: Nu sînt.

HOȚUL: Chiar așa, am uitat să te întreb. Cu ce te ocupi, cînd îți dă liber Eva?

SOȚIA: E... programator. Expert în informatică. O minte scilipitoare.

HOȚUL: Expert și scilipitor. Am bănuie eu. După bunurile scilipitoare din jur...

SOȚIA: Munca de înaltă calificare trebuie plătită corespunzător!

HOȚUL: Ai perfectă dreptate.

SOȚIA: Oare de ce ești tu atît de entuziasmat.

HOȚUL: Și eu pretez o muncă de înaltă calificare.

SOȚIA: Și... cine te plătește?

HOȚUL: Eu! Sînt propriul meu patron.

COCOȘATUL: Simplu și eficient. Un singur angajat care-i, totodată, și patron.

SOȚIA: Acum poți dormi liniștit. Ai dat lovitură.

HOȚUL: Normal! Voi pleca de aici cu o bogată încărcătură. Nu porți tu bijuterii de doi lei.

SOȚIA: Lasă prefăcătoriile.

HOȚUL: Nu pricep...

SOȚIA: Ți-ai asigurat un venit lunar pentru care nu trebuie să miști niciun deget. Poți să zaci în pat toată ziua, să te holbezi la televizor, să faci excursii exotice de unul singur ori chiar în doi.

HOȚUL: Vorbești aiurea.

SOȚIA: Iar dacă ești băiat deștept, ai grijă să nu golești repede sacul.

HOȚUL (către Cocoșat): A băut ceva?

COCOȘATUL: Aseară... Dar i-a trecut.

HOȚUL: Tu cam înțelegi la ce se referă?

COCOȘATUL: Bănuiesc...

SOȚIA: Mai și joci teatru în fața noastră. Păi, stimate hoț... apropo, ai un nume?

HOȚUL (amuzat): Ai mai întrebat o dată. Îți pot da doar numărul de la pantofi, de la cămașă, pantaloni și...

SOȚIA: Și banii unde va trebui să-i aducem?

HOȚUL: Care bani?

SOȚIA: Ești un prefăcut mizerabil.

HOȚUL: Sînt un mizerabil care s-a săturat halind fileuri de somon!

SOȚIA: Șantajul!

HOȚUL: Ce fel de șantaj?

COCOȘATUL: Se referă la poze...

SOȚIA: Exact. De aia ai făcut pozele. Acum ne poți șantaja după bunul tău plac. Ai dat de-o vacă grasă bună de muls.

HOȚUL (supărat): Am dat de-o vacă proastă! Tembelă. Incapabilă să-i înțeleagă pe alții. Gata să-și ofere trupul unui necunoscut (se plimbă prin cameră

agitat). Șantaj? Crezi că toată lumea gândește ca tine? Șantajul este pentru impotenți, pentru indivizi lipsiți de caracter. Pentru cei în stare să calce și peste cadavrul propriei lor mame doar ca să-și atingă scopurile.

SOȚIA: Mă faci să râd, zău!

HOȚUL: Rîzi ca proasta. Șantajistul e un escroc mărunț, un grăunte acolo, un nimic!

SOȚIA: Tu ești unul de marcă!

COCOȘATUL: Evi, nu are niciun rost să-l tot provoci. Eu îl cred.

HOȚUL: Normal. Ești bărbat...

SOȚIA: Minte. O să ne șantajeze.

HOȚUL (se repede asupra Soției, o apucă de gît): N-o să șantajez pe nimeni, femeie! Dacă mai continui cu tîmpenia asta...

SOȚIA: Ce-o să faci? Mă nenorocеști ca și pe iubita ta?

HOȚUL: N-am nenorocit-o... I-am șters doar, definitiv, de pe mutră expresia aia de femeie gingașă și cinstită. Ți-am mai spus.

SOȚIA: Ești un coleric. Te enervezi al naibii de repede.

HOȚUL: Tu ești de vină... plus căldura din casa asta!

SOȚIA: Poate ea nu a mai suportat ieșirile tale isterice și atunci a căutat o consolare, o alternativă.

HOȚUL: Cum se știu femeile apăra între ele, chiar dacă nu se cunosc.

COCOȘATUL: Mai ales atunci.

HOȚUL: Aparent, ai putea avea dreptate.

SOȚIA: Aparent?

HOȚUL (se plimbă iarăși prin cameră): Pînă la urmă a recunoscut că practica sportul ăla pornografic,

cică doar virtual, încă din primele noastre luni trăite împreună, cînd ne giugiuleam ca doi porumbei. Habar n-aveam că porumbeii stăteau, încă de pe atunci, pe-o grămadă de rahat.

SOȚIA: Și ai aflat... după ce i-ai rupt cîteva coaste.

HOȚUL: Cam așa... (brusc își lipește mîna dreaptă de burtă) Dumnezeu!

COCOȘATUL: S-a întîmplat ceva?

HOȚUL: Nu-i bine... mi-e rău...

SOȚIA: Dacă-ți vine să vomezi, fă-o în baie, nu pe covoarele mele.

HOȚUL: Nu să vomerez îmi vine... Ce naiba a fost cu fileurile acelea?

COCOȘATUL: Nimic. Erau proaspete, te asigur.

SOȚIA: Am mîncat și eu. M-ai obligat. Dar n-am nimic.

HOȚUL: Dintr-odată au început să-mi zboare rachete prin stomac.

SOȚIA: Le aud...

HOȚUL: Unde-i toaleta?

COCOȘATUL: Ușa aia.

HOȚUL (apucă pistolul): Trebuie să veniți cu mine!

COCOȘATUL (zîmbind): E o idee..

SOȚIA: Ai înnebunit? Poate vrei și să te ținem de mîină...?

HOȚUL: Dacă vă las singuri... puteți telefona... chema poliția... Mamă, ce dureri!

SOȚIA: Să venim cu tine? Să te păzim pînă-ți eliberezi... stomacul? Ești de-a dreptul psihopat.

HOȚUL: Sînt logic! N-o mai tot lungi atît, că nu mai rezist... fileurile mă-sii! Să-mi calc umbra!

SOȚIA: Nici moartă nu intru cu tine în budă!

HOȚUL: Trebuie să vă văd, ce dracu!

COCOȘATUL: Ai putea lăsa ușa deschisă.

HOȚUL: Bravo, Adișor! Mai gîndește cineva în casa asta... Las ușa deschisă, iar voi vă așezați în fața ei. Aici, pe covor, să vă am sub ochi... M-am lăcomit, fileurile mă-sii!

SOȚIA: Adică ne așezăm ca la teatru și ne holbăm la tine cum te... scapi de rachete! Cum te scremi!

HOȚUL: Vă așezați cu spatele, la dracu! Și nu mai comenta, că te pocnesc în cap. Amețești, leșini și... gata vorbăria!! (o apucă de mîină și-o trage pînă în dreptul ușii de la baie unde o trîntește pe jos. Cocoșatul se așează, amuzat, alături de Soție.)

SOȚIA: Ție-ți vine să rîzi! Parcă ți-ar fi neam, individul ghiftuit cu fileuri de somon!

HOȚUL: Fluierați și bateți din palme... (deschide ușa de la baie, o lasă larg deschisă și intră)

SOȚIA: Ai înnebunit, e clar.

HOȚUL: Ca să... nu se audă...

SOȚIA: Ți-o fi jenă, te pomenești.



COCOȘATUL: Normal, dragă. E un hoț stilat. Cu principii. Să-i dăm drumul și noi! (Începe să bată din palme și să fluier)

SOȚIA: Ai grijă de pistoluș. Poate-l scapi în apă și-ți uzi muniția...

HOȚUL: Aaaa...

Cei doi bat din palme și fluieră. La un moment dat se pot chiar sincroniza, interpretând o melodie la modă. După un timp, Hoțul reapare în cadrul ușii. Îi ascultă, cu o expresie de supremă ușurare împrăștiată pe față. Dă din cap, punctînd ritmul melodiei.

HOȚUL: Aveți talent, pe bune. Puteți forma un duet. Concerte, turnee, viață!

COCOȘATUL: Te văd... alt om.

HOȚUL: Exact. Mă simt alt om!

SOȚIA: Dar cum ar fi dacă am forma... un trio. Tu să bați toba... cu amortizorul. Aia viață!

HOȚUL: Înapoi în pătuț! Ați fost foarte cumînți și ascultători.

SOȚIA: Așa sînt oamenii aflați sub amenințare.

COCOȘATUL: Evi, zău, nu are niciun rost să tot inciți spiritele. Omul este acum eliberat de durere, se simte bine...

SOȚIA: Iar noi jubilăm pe chestia asta! Ai un umor macabru, Adi.

HOȚUL: Exagerezi, ca orice femeie. Nu-i nimic macabru.

SOȚIA: Tu ai scăpat de... rachete și-acum ți-a revenit pofa de viață. Îți vine să zburzi.

HOȚUL: Ba, din contră. Îmi vine să mă așez în fotoliu și să răsflu ușurat, să mă destind.

SOȚIA: Numai pe noi ne ții cu nervii încordați.

COCOȘATUL: Ai mei nu sînt deloc încordați.

HOȚUL (către Soție): Dar relaxează-te, dragă Evi. Stresul amplifică ridurile. Dă naștere la cearcăne sub ochi. Și ar fi păcat...

SOȚIA (către Hoț): Poate-mi sugerezi și niște rețete naturiste de îngrijire a tenului și niște diete ideale. Poate zace-n tine un mare nutriționist, fără să ai habar.

HOȚUL: Dacă zăcea așa ceva în mine... n-aș fi înghițit, ca prostul, toate fileurile.

SOȚIA: În sfîrșit, ai rostit un adevăr!

COCOȘATUL: Ar merge acum un pahar cu apă plată și cîțiva stropi de lămîie.

HOȚUL: Nu mai risc nimic.

COCOȘATUL: E recomandat. Poate chiar un pahar cu apă în care dizolvi o linguriță de argilă. Dezinfecant garantat.

HOȚUL: Am citi și eu despre argilă. Se pare că are o mulțime de calități.

SOȚIA: Dar tu ești un adevărat... cititor. Uluitor!

HOȚUL: Uluiala asta a ta se naște din faptul că... de pe aici cam lipsesc cărțile. Ba, pot afirma că nu se vede niciuna. Măcar pe noptieră, sub veioză, să zacă o carte...

SOȚIA: Zac în bibliotecă, acolo unde le este locul.

HOȚUL: Iar biblioteca unde zace?

SOȚIA: După cum ți-ai dat seama, aceasta este o casă mare, prin urmare nu se doarme în bibliotecă.

HOȚUL: Ai dreptate (didactic). De dormit se doarme în dormitor, iar de citit se citește în bibliotecă. Dar biblioteca unde se află?

SOȚIA: Taman vizavi. Poți să te convingi singur.

HOȚUL: De data asta, te cred. Ar fi mai complicat s-o vizitez. Ar trebui să veniți cu mine și... n-am chef. Mă simt puținel epuizat.

SOȚIA: Rachetele...

HOȚUL: Cărți vechi aveți?

SOȚIA: Cît de vechi?

HOȚUL: De cîteva sute de ani.

SOȚIA: Ce naiba să faci cu ele? Cine știe prin cîte mîini nespălate au trecut! O droaie de microbi s-au putut aduna printre pagini, chiar și virușii vreunei boli din alte secole!

HOȚUL: Teoretic, s-ar putea întîmpla și așa ceva. Dar cărțile vechi și rare sînt o mare valoare. Merită riscul.

SOȚIA: Tu ai riscat?

HOȚUL: M-a incitat un tembel pe care l-am văzut, întîmplător, la o emisiune de pe postul local.

COCOȘATUL: Cum te-a incitat?

HOȚUL: Mi-a oferit, singur, pontul. Se lăuda cu cîte cărți vechi și rare a achiziționat el, pe lîngă numeroase tablouri și alte obiecte de artă. Toate îngrămădite-n vila sa pe care operatorul o filma temeinic. M-a scos din sărite aroganța individului, mediocritatea lui agresivă.

SOȚUL: Ia auzi-l cum vorbește. Parcă-i pe podium!

HOȚUL: Se lăuda că nu a citit în viața lui o carte și nici nu are de gînd să citească vreuna. Că a adunat averi fără să facă prea multă școală, doar clasele obligatorii. Pierdere de vreme, școala și cititul, mai behăia individul. Dar el este un tip care știe ce trebuie făcut cu banii, cum și în ce să-i investească. Impertinența lui m-a enervat și provocat totodată. Prin urmare...

COCOȘATUL: Ai dat lovitură la vila cu pricina.

HOȚUL: Exact. Am făcut-o cu deosebită plăcere dar și cu temeinică pregătire. O vilă ca aceea are tot soiul de alarme.

SOȚIA: Și noi va trebui să ne montăm una.

HOȚUL: După ce plec.

SOȚIA: Ești ironic. Sînt sigură că te pricepi la alarme. Expert. Poate ne montezi și nouă una.

COCOȘATUL: Și?

HOȚUL: Și... l-am golit de toate cărțile. I-am chelit rafturile.

COCOȘATUL: Cîte rafuri?

HOȚUL: Două. O adevărată avere. N-a anunțat furtul. Se mai lăudase, în emisiunea televizată, și cu sistemul invincibil de alarme pe care-l are în dotare.

COCOȘATUL: Iar cărțile le-ai vîndut?

HOȚUL: Cîteva. Banii i-am cheltuit cu marea iubire, cinstita mea nevastă.

SOȚIA: Căreia drăgăstos i-ai rupt, apoi, oasele...

HOȚUL: Asemenea rarități se vînd pe rînd, la intervale de timp bine calculate. Să nu dai de bănuț. Eu sînt foarte atent la fiecare detaliu, la fiecare amănunt.

SOȚIA: Ești un perfecționist.

HOȚUL: Mulțumesc.

SOȚIA: Am și eu o... carte de bucate.

HOȚUL: O carte de bucate? Eu am o duzină.

SOȚIA: A mea e din 1830.

HOȚUL: Adevărat? N-am văzut niciodată o carte de bucate atît de veche. E fascinant să afli ce se mîncea în urmă cu secole. Îmi lasă gura apă... mi-ai excitat curiozitatea.

SOȚIA: Ți-o poți însuși, alături de bijuterii.

HOȚUL: Așa se va întîmpla, fii sigură.

COCOȘATUL: Îți place să gătești?

HOȚUL: Gătitul este marea mea pasiune.

SOȚIA: Pe lîngă ciordeală...

COCOȘATUL: Și a mea.

HOȚUL: Doar eu găteam acasă și pe vremea cînd trăiam cu... nevasta cea iubită. Din cauza asta, a avut timp să se plictisească și să-și facă de cap. O serveam cu tava la pat, în timp ce ea corespundea cu diverși lăbări.

COCOȘATUL: Eu gătesc pe muzică de jazz.

HOȚUL: Și eu! Ce coincidență!

SOȚIA: Mă, voi sînteți neamuri, recunoașteți!

HOȚUL: Salata de vinete o faci cu maioneză?

COCOȘATUL: Nici vorbă. Îi taie gustul real, parfumul de vînată.

HOȚUL: Corect. Nici eu nu sînt adeptul maionezei turnată peste orice.

COCOȘATUL: E o lipsă de fantezie și de gust.

HOȚUL: În vinetele proaspăt coapte, curățate și încă fierbinți, rad puțin parmezan și mestec pînă se topește. Îi dă un gust deosebit, fără să-i taie aroma.

COCOȘATUL: Rețin ideea. Ceapa o toc nu foarte mărunt. S-o simt cînd mînînc. Mai storc și cîțiva stropi de lămîie.

HOȚUL: Lămîie folosesc și eu. În maioneză e obligatoriu.

COCOȘATUL: Ouă umplute înotînd în maioneză!

HOȚUL: Delicioase! O încîntare să le pregătești.

COCOȘATUL: Lungesc maioneza cu smîntînă slabă, lichidă, peste care las să cadă o ploaie de mărar proaspăt tocat.

HOȚUL: O idee super! Eu mai adaug cîteva felii foarte subțiri de champinioane crude.

COCOȘATUL: Aroma de ciupercă e incitantă!

HOȚUL: Urmează... ouăle umplute! Scot gălbenușul fierbinte și-l amestec doar cu unt și plante meridionale. Nu cu pateu de porc...

COCOȘATUL: Formidabil! Și eu numai cu unt și condimente.

SOȚIA: Ce aiureală!

HOȚUL: Îmi place să mă amuz cu jumătățile de ouă umplute. Îmi zburdă imaginația.

COCOȘATUL: Concep bărcuțe... plutind pe marea galbuie...

HOȚUL: Răzuște... cu ochi din bucățele de măslină neagră...

COCOȘATUL: ... bot și aripioare din gogoșar roșu murat...

HOȚUL: Cîte un pește durduliu...

COCOȘATUL: Ori un submarin... pe jumătate galben!

(sugestie regizorală: cuprinși de entuziasmul culinar; cei doi bărbați ar putea, în momentul acesta, să cînte împreună o frază muzicală din Submarinul galben de Beatles timp în care Soția îi privește ca pe doi indivizi care au înnebunit de-a binelea...)

HOȚUL: Am încercat și lebede!

SOȚIA: Berze, ciori, șerpișori... n-ai încercat?

COCOȘATUL: Dar varza! Varza! Varza călită cu răbdare.

HOȚUL: Varză crudă tăiată mărunt. Tăiatul ăsta e singurul moment care nu mă încîntă.

COCOȘATUL: Nici pe mine.

HOȚUL: Apoi o opăresc bine, o las să se scurgă și o răstorn într-un vas mare termorezistent, fără strop de ulei.

COCOȘATUL: Deloc?

HOȚUL: Deloc. Pun felii subțiri și grase de bacon, două pahare de vin alb sec, storc două lămîi, cimbru, boabe de piper, puțină sare.

COCOȘATUL: Vin torn și eu plus cîteva felii de roșii și ceapă..

HOȚUL: Desigur, și felii de ceapă. Totul la foc mic... vreo oră și jumătate.



COCOȘATUL: Cu răbdare, să se înmoaie...

SOȚIA: Mă cuprinde amețea.

HOȚUL: Și-acum să-ți dezvălui contribuția personală.

COCOȘATUL: Secretul tău.

HOȚUL: Exact. Rad o ridiche albă, mare și lunguiață. Mai vîr în varză un măr la care-i scot cotorul iar în golul rămas... torn miere!

COCOȘATUL: Nemaipomenit! Bănuiesc că totul dispare pînă la urmă, în afară de varză.

HOȚUL: Bineînțeles. Totul se topește, rămîne doar varza. Varza cu un gust divin! Mai rămîn și niște rămășițe din feliile de bacon care se aruncă frumuseț.

SOȚIA: O adevărată lecție de gastronomie.

HOȚUL: Puteai lua notițe.

SOȚIA: Am înțepenit de uimire ascultîndu-vă...

HOȚUL: Dacă Adișor gătește, tu nu prea-ți pierzi timpul prin bucătărie.

SOȚIA: Ai ghicit! L-aș încurca.

HOȚUL: Ești cumva pasionată și de... internet?

SOȚIA: Nu, de internet nu. Dar am devenit pasionată de fotografie.

HOȚUL: De fotografie?

COCOȘATUL: Asta-i o surpriză.

HOȚUL: Te referi la ceva anume ori arunci, așa, vorbe în vînt.

SOȚIA: Pasiunile se pot naște și brusc.

COCOȘATUL: Precum unele idei.

SOȚIA (către Hoț): Tu ai apărut vreodată în ziare ori la televizor?

HOȚUL: Eu? Atunci, cu bătaia.... a fost o știre

scurtă pe un post oarecare... Nu eram o persoană importantă, nu eram persoană publică și nici măcar n-am omorît-o, ca să-mi acorde mass media atenție.

COCOȘATUL: Ai rămas un anonim.

HOȚUL: Normal. În meseria mea, anonimatul este vital.

SOȚIA: Deci nu ți-a văzut nimeni mutra.

HOȚUL: Voi sînteți primii. Pe-o asemenea căldură, la o oră rezonabilă, totul era închis, perdelele trase, luminile stinse, televizor ioc, nicio mișcare, liniște de mormînt... Am mușcat, recunosc.

COCOȘATUL: După cum am văzut prin filme, ar trebui să ne împuști.

SOȚIA: Anularea martorilor.

HOȚUL: Teoretic, da. Practic... ar fi o prostie.

SOȚIA (ia telefonul ei mobil de pe noptieră): M-am gîndit să-ți fac și eu o poză.

HOȚUL: Ce zici?

SOȚIA: Tu ne-ai făcut atîtea, îți fac și eu una. Amintire.

HOȚUL: Stai liniștită și lasă telefonul.

SOȚIA: Să mă uit la tine... în momentele mele de tristețe.

HOȚUL: Termină cu prostiile.

SOȚIA: Poate chiar să te scot la imprimantă.

HOȚUL: Mă simțeam atît de bine, iar tu strici acum totul cu tîmpeniile tale.

SOȚIA: Să-ți atîrn mutra pe un perete ori... pe stradă! Da, pe stîlpi, în stații de metrou, în stații de benzină...

HOȚUL (face un adevărat salt pînă pe marginea patului): Încetează, femeie! Te pocnesc în cap cu pistolul, auzi? Rămîi leșinată, pînă-mi termin treaba pe aici! Să nu-ți mai aud glasul!

COCOȘATUL: Evi... fii mai rezonabilă.

SOȚIA: Coaliția bucătarilor!

Sună telefonul mobil al SOȚIEI. Cîteva clipe de derută.

HOȚUL: Nu răspunde. E miezul nopții.

SOȚIA: Ba răspund.

HOȚUL: E greșeală. Ori vreun psihopat. Ori niște tineri amețiți se joacă formînd numere la-ntîmplare!

SOȚIA: Trebuie să răspund.

HOȚUL: Tu dormi adînc la ora asta; ori vrei să-ți vîr pumnul în gură?

SOȚIA: E soțul.

HOȚUL (lovit de trăsnet): Soțul? Soțul...?

Se ridică de pe marginea patului și, năucit de surpriză, se prăvălește în fotoliu bolborosind cuvinte de neînțelese.

SOȚIA (la telefon): Da, iubi, cum să mă trezești! Urmăream un film... ei, un film polițist mai vechi... știi că-mi plac... ca și ție... cu un hoț... și-un pistol mare... dar tu?... da?... ți-am spus să ai grijă cum măninci la receptiile ălea... eu am ținut dietă... doar iaurt cu cereale... n-au avut iaurt cu cereale?... (rîde) mă bine dispui... ai și băut ceva... te simt... ei, cum să te cert... trebuie să faci față... știi, să le zîmbești la toți proștii... și rezultatul?... da... da... hai, nu o mai lungi că mor de nerăbdare... bravo, iubi!... știam eu că o să reușești... ai darul de a convinge... de ce să te scuz... foarte bine că ai sunat... așteptam să aflu... te întorci mîine deja?... minunat, ce să mai pierzi vremea pe acolo... sînt fericită... cu avionul de doisprezece și jumătate... te aștept la aeroport... bineînțeles... noapte bună, iubi... și eu te iubesc...

Pune mobilul pe noptieră și se uită la Hoț cu un zîmbet larg pe buze. Mai multe momente de tăcere.

HOȚUL (cu glas stins): Iubi... (îl privește pe Cocosat nedumerit, dă din umeri, oftează sonor) Iubi... M-am făcut de rîs. V-am povestit viața mea, am ținut lecții de morală! Ce idiot... am înfierat femeile ușoare, tîrfele... Mi-am deschis sufletul, în fața cui? În fața unora care...

SOȚIA: Nu chiar ți-ai deschis sufletul.

HOȚUL: Ce caraghios am fost! Ce caraghios! Ce jalnic. Ce lamentabil!

COCOȘATUL: Exagerezi.

SOȚIA: Caută și tu latura comică a situației.

HOȚUL: Comic?! Ce dracu vezi tu comic?! O simplă tîrfă, asta ești, nimic altceva. Și tu ești jalnică. Chiar cu... Quasimodo, Evi? Să nu-mi spunei că vă cunoașteți din copilărie, că ați crescut pe aceeași stradă... v-ați ținut de mînuțe cînd erați micuți, bla-bla-bla. Poate e șeful soțului tău. Dar nu mă mai interesează. Mi-e scîrbă, mi-e silă... de tot și de toate.

SOȚIA: Hoțul filosof, tot hoț rămîne.

HOȚUL: Măcar am o demnitate... dracu știe la ce-mi folosește. Cum mai rîdeai în sinea voastră, în timp ce-mi înfieram soția, făcînd pe moralistul.

SOȚIA: Eu nu prea aveam chef de rîs.

HOȚUL: Ce deziluzie, ce dezamăgire, ce perplexitate!

SOȚIA: Poate începi să bocești.

HOȚUL: Mi-e greață.

COCOȘATUL: Tot somonul?

SOȚIA: Mai vrei la toaletă?

HOȚUL: Amuzați-vă, aveți tot dreptul. Luați-mă peste picior. M-ați tras pe sfoară, m-ați înșelat!

SOȚIA: Nu ți-a spus nimeni că sîntem căsătoriți.

HOȚUL: O să plec. A fost cea mai penibilă noapte din viața mea. N-am niciun chef să iau ceva de aici. Mi-ar aminti... de tîrfă cu care-am conviețuit.

SOȚIA: Timpul le rezolvă pe toate.

HOȚUL: Ei, nu mai spune. Habar n-aveam.

SOȚIA: Tot iei tu ceva cu tine, nu te mai preface.

HOȚUL: Ce să iau? Poate... halterașele astea cu care era să-mi rup gîtul...?

SOȚIA: Pozele.

HOȚUL: A, pozele. Ar trebui să le șterg, acum nu mai au niciun haz pentru mine. Tot de tîrfă mea mi-ar aduce aminte, de cîte ori m-aș uita la ele.

SOȚIA: Atunci... le ștergem?

HOȚUL: Păi, da... (brusc, îl trece-un gînd). Apropo, vreau să-l văd pe iubi al tău, pe soțul tău prea iubit, cum arată de-l înșeli cu el... scuze, Adi, nu vreau să te mai jignesc dar...

COCOȘATUL (amuzat): E în ordine. Am simțul umorului extrem de bine dezvoltat.

HOȚUL (către Soție): Să-mi arăți o poză. Precis aveți oarece albume cu locurile pe unde ați călătorit, pe unde v-ați petrecut vacanțele pline de iubire.

SOȚIA: Gata, am înțeles (trage sertarul de la somieră și scoate o poză). Uite o poză. Holbează-te!

HOȚUL (se uită la poză apoi la Cocosat, apoi iar la poză...): Păi, iubi al tău arată bine, foarte bine, chiar dacă... clar, e mai în vîrstă, păr grizonat, ținută, face sală, poate înot, poate călărie, tenis, chestii...

SOȚIA: Ei, atunci ne apucăm de șters?

HOȚUL: Mie îmi este cunoscută mutra asta! De unde oare? Lămuriți-mă.

COCOȘATUL: E senator.

HOȚUL (exploziv): Senator?! Senator! Da, senator. Acuma știu! Partid solid, de frunte. Senator, așa, (către SOȚIE)... deci tu ești doamna senator! Cea care-l însoțești la dineuri oficiale, la întruniri, te arăți în public ca o nevastă grijulie... Doamna senator!

SOȚIA: Poți să-mi dai mobilul, mă pricep și eu la șters.

HOȚUL (către COCOȘAT): Fără supărare, mă roade curiozitatea. Cum de ai ajuns s-o cunoști pe doamna senator?

SOȚIA: Ziceai că nu te mai interesează, că ți-e silă.

HOȚUL: Ești cumva bucătarul domnului senator?

COCOȘATUL (rîde): Ei, nu chiar. Sînt șeful lui de cabinet.

HOȚUL: Șeful lui de cabinet! Cum de nu mă mai mir? Cu mintea ta... e normal.

SOȚIA: Poate mai schimbați niște rețete culinare, voi doi. Între timp, eu aş şterge pozele.

HOȚUL: Mintea cenușie! (începe să se plimbe prin cameră, ținând poza în fața ochilor) Senator și șef de cabinet... Partid... Conducere... doamna senator... (către SOȚIE) Evi, ziceai că arăt bine?

SOȚIA: Desigur.

HOȚUL: Mai bine decât domnul senator. Cel puțin sînt mai tînăr, n-am fire albe, un chip plăcut, chiar simpatic, așa-i? Din față... din profil... privește!

SOȚIA: Vrei să participi la vreun concurs de frumusețe?

HOȚUL: Nici prost nu sînt. Am chiar și o doză bună de... șmecherie.

SOȚIA: Meseria, deh (insinuant). Poate vrei, totuși, să-ți fac o poză?

HOȚUL (luminat): O să-mi faci, Evi! O să-mi faci poze și-o să le împrăștiem prin oraș. Toate la timpul lor. Adi, îmbracă-te rapid. Mi-a încolțit o idee! Mergem s-o dezbatem, avem noaptea la dispoziție. Aici ți-ai terminat treaba... Momentan.

COCOȘATUL: Mă îmbrac.

SOȚIA: Plecați amîndoi la băute? Asta-i culmea!

HOȚUL: Te-aș invita și pe tine, dar trebuie să te odihnești, să-ți întâmpini soțul iubit mîine la aeroport cu un chip proaspăt, senin, fără cearcăne.

SOȚIA: Ce-ți trece prin cap?

HOȚUL: M-am hotărît. Renunț la găinării și intru în politică.

COCOȘATUL: Să-mi calc umbra!

SOȚIA: În politică?

HOȚUL: Da, ai auzit bine. În partidul vostru. Iar voi doi o să mă susțineți! Fără comentarii.

SOȚIA: Atunci... renunți la ștersul fotografiilor?

HOȚUL: Pe moment, da.

SOȚIA: Și mai vorbeai de demnitate!

HOȚUL: Demnitatea mea de hoț. Voi renunța și la ea. Hoț am fost cîndva. Mă lepăd...

SOȚIA: Precum șarpele de piele.

HOȚUL (amuzat): Exact, Evi. Ești o femeie frumoasă, atractivă și... chiar inteligentă. Brusc, mi-ai devenit simpatică. Foarte simpatică. Chiar dragă...

COCOȘATUL: O reacție firească pentru un viitor membru al partidului nostru.

HOȚUL: Unul de perspectivă.

SOȚIA (oftează adînc și sonor): Asta e. În fond, de ce nu?

COCOȘATUL: Sînt gata.

HOȚUL: Cunosoc un bar de noapte cu separeuri discrete.

SOȚIA: Atenție... să nu vă îmbățați.

HOȚUL: În noaptea asta este exclus s-o facem!

Am multe de învățat.

SOȚIA: Adi e un profesor foarte bun.

HOȚUL: L-am intuit din prima clipă.

SOȚIA: Atunci vă urez... dezbateri fructuoase.

COCOȘATUL (rîde): Bravo, Evi, ai vorbit ca la ședințe.

SOȚIA (rîde și ea): Primesc cîte un pupic la despărțire?

HOȚUL: Și eu?

SOȚIA: Amîndoi.

Bărbații o sărută fiecare pe cîte un obraz.

HOȚUL: Ai o piele de piersică...

SOȚIA: Iar tu... un fin spirit de observație.

COCOȘATUL: Și-un parfum de vioarele...

SOȚIA: Gata cu linguşelile. La muncă!

HOȚUL: Am plecat. Dacă vrei, îți las pistolul. Să te aperi de... hoți.

Rîd toți trei

COCOȘATUL: Îi sînt de ajuns... halterașele. Somn ușor.

HOȚUL: Vise rozalii...

SOȚIA: Dispăreți odată!

HOȚUL: Am înțeles!

Bărbații ies. Soția ia halterele în mînă, face cîteva mișcări cu ele fredonînd o melodie. Apoi le lasă în mijlocul camerei și se vîră-n pat.

SOȚIA: Cum era rețeta aceea cu varză? După ce o tai mărunț, se pun două pahare cu vin... se stoarce o lămîie... și ulei... nu, ulei nu... felii mai grase de bacon... se rade o ridiche lunguiată și albă... și un măr cu miere... ceapă... roșii... condimente... cimbru...

În timp ce Soția își amintește rețeta, scade lumina. Se pornește o muzică veselă, ritmată. Cele două halterașe încep să salte în ritmul muzicii. Se vor transforma în două marionete care vor semăna foarte bine cu Hoțul și cu Cocoșatul.

Sfîrșit

Constantin ERETESCU

Sfântul

– piesă în două acte –

Personajele

Sfântul – 20-25 ani

Felicia – 20-25 ani

Bernard – 20-25 ani

Garcia – 20-25 ani

Svetlana – 65-70 ani

Goluboy – 70-75 ani

Vagabondul – 20-25 ani

Ogo – 20 ani

Trecătorul 1 și fiul lui,

Trecătorul 2 – 20-25 ani

Actul I

Trotuarul unui bulevard de tip Rambla, din Barcelona. Pe o cutie de lemn, cu fața spre spectatori, stă într-o poziție inspirată un bărbat-statui. Scund, cu mustață groasă, cu cizme, uniformă și șapcă militară, bărbatul are în gură o pipă și ține mâna dreaptă ridicată, ca și cum ar saluta o mulțime invizibilă. În jurul capului o aură asemenea celor care pot fi văzute la sfinții din picturile bizantine. Partea stângă a corpului (piciorul, mâna) defectuoase. Când va păși se va vedea că șchioapătă; mâna stângă va sta mai mult în buzunar și doar uneori, când se înfurie și se rotește, mâna zboară și ea în jurul corpului. Din când în când face semne cu mâna, ca și cum ar saluta pe cineva sau duce mâna la ochi să se ferească de o primejdie. Pe piept, legată cu un șnur în jurul gâtului, atârână o stea mare, roșie, în cinci colțuri. Aceeași stea poate fi văzută pe șapcă, pe manșete, pe reverele uniforme și pe epoleți. Zâmbește patern. Fața și mâinile vopsite într-un alb care sugerează marmora. La baza pedestalului se află un castron în care sunt adunați banii pe care-i depun cei care privesc și admiră opera de artă vie. Pe fondul cortinei de culoare gri din spatele lui poate fi zărită proiecția unei alte statui aflate undeva, nu departe, în dreapta.

Își fac apariția doi tineri, femeie și bărbat. Se opresc în dreptul statuii, care, ușor relaxată până atunci, ia un aer majestuos, înalță bărbia și privește în depărtare.

FELICIA: Uite, mai e unul. Cine-o fi?

BERNARD: Habar n-am. Vreun cântăreț.

FELICIA: N-are chitară, n-are nimic. Ce fel de cântăreț o mai fi și ăsta? Parcă se uită în sus la ceva.

BERNARD: Are un aer inspirat.

FELICIA: Nu, nu, salută pe cineva.

BERNARD: Tu nu vezi că se uită-n sus? Cine poate să fie acolo? Doar o muză.

FELICIA: N-ai cum să știi. Un porumbel, un șoim. Poate că stă de vorbă cu Dumnezeu.

BERNARD: Mă îndoiesc. Poziția consacrată e alta. Se ferește să nu-i intre lumina în ochi.

FELICIA: Soarele e în dreapta lui. Nu poate fi asta.

BERNARD: (glumind) Vrei să răsucesc cutia și să-l pun cu ochii-n soare?

FELICIA: Lasă-l așa. Zâmbește, ne face cu mâna, da' n-are chitară. Ghici cine e?

BERNARD: Întrebă-l.

FELICIA: Mustață ca asta am mai văzut undeva. Într-o revistă veche, într-un film. Poate că într-unul de desene animate. Cine o fi purtat așa ceva?

BERNARD: Trebuie să fie pictor. Toți purtau mustață pe atunci. Nu erai destul de bărbat dacă nu aveai mustață. Au fost mai mulți. Adineauri am trecut prin fața unuia care se făcuse Salvador Dali. Avea și el o mustață de douăzeci de centimetri. Răsucită în sus. Ținea și o paletă în mână. Îți închipui cum e aia, să stai nemișcat, cu o paletă în mână ceasuri întregi pe o ladă.

FELICIA: (revelație) Hitler. O fi Hitler. Parcă el avea mustață.

BERNARD: Hitler n-a fost cântăreț. Avea mustață, așa e, dar a lui era altfel. L-aș fi recunoscut. Drept e că avea și el obiceiul să țină mâna în sus, dar altfel, nu ca ăsta.

FELICIA: Nici pictor nu e. (Se apropie de statuie, o examinează. Arată spre capul lui.) Are aură, vezi?

BERNARD: (se uită și el mai atent) Aură, așa e. Ca să vezi ce i-a trecut lui prin cap.

FELICIA: Sfinții au aură dintr-asta. Am mai văzut.

BERNARD: Sfânt pe dracu. ăsta nu arată a sfânt.

FELICIA: Am mai văzut când am fost în Grecia. Am intrat acolo într-o biserică. Sunt sigură. Tot așa avea. O fi grec.

BERNARD: Grecii n-au prea fost sfinți. Au fost navigatori, da, au fost negustori, pescari, dar nu sfinți. Am și eu ceva sânge grecesc în mine, așa că știu.

FELICIA: Da, nu prea arăți a sfânt. (se întoarce spre Sfântul) Asta nu e bască de pictor. Șapcă rotundă cu cozoroc, cum n-am mai văzut. Ce-are pe piept?

BERNARD: Ce?

FELICIA: Steaua aia roșie.

BERNARD: Trebuie să fie o decorație. Mă întreb ce-are a face cu statuia.

FELICIA: Vrea să trăiască și el, nu-i așa?

BERNARD: Face pe celebrul. Vreun controlor la calea ferată. Vreun vameș.

FELICIA: Știi tu un vameș celebru?

BERNARD: Să știi că a fost unul. Cum naiba-i zicea? Și tot pictor. Ceva cu douane. Douanier...

FELICIA: El o fi. Ai ghicit. (*Statuia, impasibilă până atunci, dă semne de exasperare. Felicia, care se uita la ea, observă.*) Nu, nu cred. Poartă uniformă, abia acum văd. Și cizme. Îți dai seama cum trebuie să fie să stai în cizme pe căldura asta?

BERNARD: Văd că ți-e milă de el.

FELICIA: Nu e ușor să stai în uniformă, vopsit tot în alb.

BERNARD: El a ales (*examinează îmbrăcămintea statuii*) Uniformă militară, ai dreptate. (*Statuia dă din cap mulțumită. În sfârșit.*)

BERNARD: Polițist. Vreunul de la poliție. (*Statuia se încruntă.*) Dintr-ăștia au fost mulți. Poirot, Miss Marple...

FELICIA: (*izbucnește în râs. Arată cu mâna spre statuia din fața lor.*) Miss Marple? Cu mustața aia?

BERNARD: Nu seamăna cu un bărbat? Parcă avea și mustață. Drept că nu așa lată. Altminteri leit ea. De altfel, dacă te uiți atent, ar putea să fie femeie. (*Statuia întoarce capul. Se uită furios la el.*)

FELICIA: Nuuu! (*râde*) Miss Marple era o femeie bătrână, firavă, singurul lucru remarcabil la ea era inteligența.

BERNARD: Da, da, la capitolul ăsta omul nostru nu prea strălucește.

SFÂNTUL: (*scos din fire*) Știți ceva? Puneți câteva monezi în strachina aia și vedeți-vă de drum. Mai aveți de văzut și altele în orașul ăsta.

FELICIA: Vezi? Nu e femeie. Ți-am spus eu.

BERNARD: Ce fel de accent e ăsta?

FELICIA: N-am remarcat.

BERNARD: Nu l-ai auzit? ăsta nu-i de pe aici. (*Statuii i-a dispărut zâmbetul. Și-a coborât și dreapta cu care saluta mulțimea. Își freacă palma de pantaloni.*)

FELICIA: (*Statuii*) Te-ai supărat? (*Statuia rămâne impasibilă*)

BERNARD: Și ce dacă s-a supărat? E dreptul nostru să știm cine e. Putea și el să reprezinte un tip important, n-am dreptate? (*adresându-se Statuii*) Așa-i c-am dreptate? (*Felicie*) Unul pe care să-l poți recunoaște. Sau să-și pună firmă. Nu e de-al nostru. Și vorbește cu accent, abia-l înțelege.

FELICIA: O, nu-l mai sâcăi. (*Statuii*) Nu vroiam să te supărăm.

BERNARD: Întreabă-l mai bine cine e. Cu siguranță că-i un emigrant. S-a umplut lumea de ei.

Sunt o mulțime dintr-ăștia acum. Nu știu ce dracu caută pe-aici. De când au dat năvală peste noi s-au înmulțit și hoțiile. Trebuie să fii atent tot timpul la portofel. Nu m-ar mira să fie printre ei evadați din pușcării, criminali, tot soiul. Vin să ne bage pe gât celebrități de-ale lor. Cântăreți de care n-a auzit nimeni.

FELICIA: Da.

BERNARD: Da, ce?

FELICIA: S-a umplut lumea de ei. Umblă și ei, caută.

BERNARD: Nu-l întrebi?

FELICIA: Are să spună că suntem ignoranți.

BERNARD: Lasă că-l întreb eu. (*Se apropie de Statuie*) Hei! Zi-ne și nouă cine ești. Hai, că m-ai făcut curios. De unde-ai venit? (*Statuia dă din cap plictisită*)

FELICIA: Nu contează de unde vii. E vorba de cel pe care-l reprezintă.

BERNARD: Bineînțeles că e unul de-ai lui. (*Statuii*) N-o să ghicim niciodată. Cine a mai văzut cântăreți cu cizme, îmbrăcat în uniformă dintr-asta?

FELICIA: Abia acum văd că are și epoleți.

BERNARD: Și cu epoleți.

FELICIA: Tu cunoști gradele?

BERNARD: Stai să mă uit mai bine. (*Se apropie*) Pare că-i o stea. Mai are una pe burtă. Și pe manșetele hainei.

FELICIA: Mulțime de stele. Ce-nseamnă asta?

BERNARD: (*deliberativ*) Două stele e locotenent. Una singură trebuie să fie sublocotenent, plutonier, sergent major, ceva pe-acolo. (*Statuia pufnește în râs, batjocoritor. Felicia observă*)

FELICIA: Nu. E mai important. (*Statuii*) Așa-i? (*Statuia arată cu palma în sus*)

BERNARD: Căpitan? (*Statuia va repeta gestul cu palma în sus*) Maior, colonel? Te pomenești că general. (*iluminat*) Să știi că ar putea să fie general. (*Statuia repetă gestul cu palma în sus*) Hai, că acum te lauzi. Mai sus nu e nimic. (*Statuia repetă gestul*) M-am lămurit. Te lauzi.

FELICIA: Ai niște mărunțiș?

BERNARD: Pentru ce?

FELICIA: Să punem în blidul omului.

BERNARD: Nici măcar nu știm cine e. Până nu ne spune, nu-i dau un ban. (*Statuia se întoarce ostentativ cu spatele la cei doi*)

FELICIA: Ai văzut? S-a supărat. Nu știu ce-ai cu el. (*Se caută în poșetă, scoate o bancnotă și o pune în strachina de lângă ladă*)

BERNARD: (*admirativ*) Cât i-ai dat! (*Statuii*) Întoarce-te, domnule, să vezi ce-ai căpătat. (*Statuia se întoarce, se apleacă să se uite, zâmbeste și revine la poziția inițială, cu palma dreaptă ridicată*) Eu zic

să-ți bagi banii în buzunar. Poate să treacă cine știe cine și să ți-i umfle. Altul ca tine. Că toți după bani umblați.

SFÂNTUL: *(Se dă jos de pe cutia pe care stătea, ia bancnota, o împăturește și o strecoară în căptușeala șepcii, lasă monedele în strachină, scoate de sub ladă o sticlă, se așează, se descheie la guler, respiră larg, ia o gură bună de băutură. Își scoate cu un oftat de ușurare cizmele din picioare. Va vorbi cu un vag accent străin, poate că slav, manifestat printr-o accentuare uneori defectuoasă, repetiția câte unui cuvânt.)* Tare cald. Și astăzi n-am avut parte decât de nervi. Nu m-a recunoscut nimeni. Nu înțeleg ce se petrece cu lumea de aici.

BERNARD: Pe de altă parte, poate fi și un avantaj.

SFÂNTUL: Care-ar fi ăla?

BERNARD: Că nu știe nimeni ce-ai făcut.

FELICIA: *(conciliator)* Asta numai pentru cei care au făcut ceva rău. Nu poate fi cazul dumitale.

SFÂNTUL: Am să-mi pun un afiș pe piept.

BERNARD: Nu e o idee rea. Asta am spus și eu. Uite, ceva mai încolo, Salvador Dalí ține o paletă în mână. În felul ăsta își declară profesia. Oamenii care trec prin fața lui știu despre cine e vorba. Drept e că-i de-al nostru, îl recunoaștem mai ușor. Cu tine nu e la fel. Nu știu cu cine au de-a face.

SFÂNTUL: Eu am pipă.

BERNARD: Nu-i același lucru. Pipa nu e un instrument de lucru.

SFÂNTUL: Așa mă știa toată țara. Era semnul că urmează să formulez o lege nouă, să emit o teorie. Era semnalul care precede un eveniment deosebit.

BERNARD: Ceva asemănător cu şuieratul proiectilului înainte de explozie, nu?

SFÂNTUL: Oamenii trebuie să te identifice ușor. Pipa mea a slujit acestui scop. Nimeni nu mai avea așa ceva.

BERNARD: Bunicul meu a fumat pipă.

SFÂNTUL: Unde?

BERNARD: Aici.

SFÂNTUL: Vezi? Nu contează.

FELICIA: Vrei să zici că ai fost un filozof?

SFÂNTUL: Poți să spui și asta. Am fost conducătorul popoarelor. Sunt și acum. Am fost și lingvist. Să știi că nu e o meserie ușoară. Eu am vrut să schimb lumea. Și pot să spun că am schimbat-o.

BERNARD: De ce?

SFÂNTUL: Cum, de ce? S-o fac altfel.

BERNARD: De ce?

FELICIA: Presupun că vrea să spună că o vroia mai bună.

SFÂNTUL: Sigur. Mai bună.

BERNARD: Mai bună decât ce?

SFÂNTUL: Bună, bună.

BERNARD: E bună așa cum e. S-au găsit dintotdeauna tot soiul de nerozi care au vrut s-o facă altfel de cum era. N-a izbutit nici unul.

SFÂNTUL: Eu sunt unul care a reușit.

FELICIA: I-auzi. Trebuia să te așezi mai în centru. Mai încolo e o porțiune de stradă pe care circulă multă lume.

SFÂNTUL: Am preferat un loc mai retras. Nu știi niciodată cu cine ai de-a face.

FELICIA: Te-au jefuit?

SFÂNTUL: Altfel de jaf. Sunt mulți cei cărora le lipsește astăzi simțul valorii. Oameni care nu recunosc contribuția înaintașilor lor. O lume lipsită de glorie, incapabilă să admită măreția celor care le-au arătat idealurile spre care au aspirat timp de generații. Timp de milenii. Eu sunt o asemenea victimă. În loc să fiu admirat, ei preferă să mă uite. E mai ușor. Ba chiar, nu sunt puțini nici cei care neagă rolul meu în istorie. Ca și cum n-aș fi fost. Ba sunt și din aceia care simt nevoia să te insulte, să te umilească. Mi s-a întâmplat asta, da. Aici, unde nu mă cunoaște lumea. Și nu o singură dată. Dar or să afle, nu te teme.

FELICIA: Fiindcă te faci statuie?

BERNARD: Bine, atunci pune-ți afiș. Cine să te recunoască în uniforma asta? Că nici chitară n-ai.

SFÂNTUL: Au purtat-o milioane de oameni.

BERNARD: Zău? De ce?

SFÂNTUL: Nu-ți amintești deloc? Soldații noștri au luptat în război. Poate că v-am eliberat și pe voi.

BERNARD: Nu, noi am fost tot timpul liberi.

FELICIA: *(încercând să ghicească)* America latină. Argentina, Chile, așa-i că am dreptate?

BERNARD: Cântăreț militar, n-am auzit.

SFÂNTUL: *(dă din mână a pagubă. Emfatic)* Stalin. Sunt, Stalin.

BERNARD: Stealin'? ăsta da, nume.

FELICIA: *(cu reproș în glas)* N-a zis așa. Parc-a spus Stalăn.

BERNARD: *(Se întoarce spre Felicia)* Tu știi cine-i Stalăn?

FELICIA: N-am auzit.

SFÂNTUL: *(corectează)* Stalin.

FELICIA: Parcă, parcă. Asta a fost demult tare.

SFÂNTUL: Ee! Ee!

FELICIA: Nero, Gingis-Han, Stalin, cam pe acolo.

SFÂNTUL: *(râde îngăduitor)* Nu, nu, mult mai aproape. Mai sunt oameni în viață care au trăit pe vremea mea.

BERNARD: *(ironic)* Vrei să spui că au fost și supraviețuitori?

FELICIA: (*îi face semn să tacă*) Prietenul meu glumește. Asta s-a petrecut undeva prin India, nu? Filipine? Sau ăla era alt Stalin? Tot așa, general.

BERNARD: Un caraghios.

SFÂNTUL: (*îi vine în ajutor*) Generalisim.

BERNARD: Acuma inventezi. Nu există așa ceva în armată.

SFÂNTUL: (*exasperat*) A fost unul singur în toată lumea. În fapt, a mai fost unul, nu departe de aici. Franco.

BERNARD: Vrei să spui că ești Franco?

SFÂNTUL: Nu. Stalin.

BERNARD: Așa te cheamă?

SFÂNTUL: Sigur, Stalin.

FELICIA: Ce-ai făcut?

SFÂNTUL: Un om mare. Geniul popoarelor. Cel mai mare om care a trăit pe fața pământului. Sfânt. Aproape un sfânt.

FELICIA: Sfânt? Vrei să spui că ai făcut minuni?

SFÂNTUL: Mari.

FELICIA: Atunci de ce spui că ești aproape un sfânt?

SFÂNTUL: Încă n-am fost declarat sfânt. Dar am compatrioți care-mi împărtășesc vederile, principiile. Care așteaptă să mă întorc, să iau din nou în mână frânele țării. Ei sunt aceia care se dedică acum idealurilor pentru care am luptat eu. Mi-au făcut promisiuni. N-am fost uitat, o, nu.

BERNARD: Se opune cineva?

SFÂNTUL: Astăzi se găsește mereu câte unul care are altă părere. Care-ți dă un exemplu opus, formulează o excepție, ceva care să anuleze afirmația dinainte. Trebuie să fi întâlnit și voi asemenea specimene. Fiecare din ei crede despre sine că e grozav de inteligent. O trăsătură a zilelor noastre. Când eram eu la cârmă, nu se întâmpla așa ceva. (*râde unei amintiri de demult*) Dacă ziceam într-o zi că doi și cu doi fac șase, șase făceau. Nu trei, nu patru, nu cinci, nu zece. A doua zi apărea explicația în ziarul central. După care ieșeau oameni în stradă cu portretul meu și scandau ore în șir „Doi-și-cu-doi-fac-șase, Doi-și-cu-doi-fac-șase”. Nu mă contrazicea nimeni. Ore în șir scandau.

BERNARD: Chiar dacă doi și cu doi nu fac șase?

SFÂNTUL: Conducătorul suprem este cel care decide soarta poporului lui. El e singurul care știe cât fac doi cu doi. El cunoaște cel mai bine interesele țării, situația politică internațională, totul.

FELICIA: (*către Bernard, conciliator*) Poate că așa-i în armată. Ce știm noi. (*îi face un semn discret prietenului ei*) De ce-l contrazici?

BERNARD: Zice că doi și cu doi fac șase.

FELICIA: Și ce dacă?

BERNARD: Dacă înșeli oamenii la socoteli simple, nu te poți aștepta la nimic bun când e vorba de altele mai complicate.

FELICIA: Poate că acolo unde a trăit el doi și cu doi făcuseră înainte șapte sau opt. Poate că nouă. Sau doar unu.

BERNARD: Și ție ți se pare că doi și cu doi fac șase e un progres?

FELICIA: Comparativ, poate fi.

BERNARD: Nu. Nu e.

FELICIA: (*Statuii*) Zici c-ai săvârșit minuni mari. Ce-ai făcut?

SFÂNTUL: Dar ce n-am făcut. Puteam să fiu în zeci de locuri deodată. Dar ce spun eu zeci. În sute, în mii de locuri. Practic, puteam să fiu simultan pretutindeni.

FELICIA: Vrei să spui că zburai.

SFÂNTUL: Spiritul meu era martor la tot ce se petrecea pe întinsul țării, în lumea din afară, dar și în gândurile oamenilor, chiar în cele nedeazăluite, cele mai ascunse.

BERNARD: Dar de ce trebuia să fii peste tot?

FELICIA: (*lui Bernard*) Nu-l mai necăji.

SFÂNTUL: Să fiu văzut, să ascult ce vorbește fiecare om până în cel mai neînsemnat sat din Caucaz, în nord și în sud, să închid gura celor care vorbesc ce nu trebuie, să-i pedepsesc pe cei care greșesc.

FELICIA: Să-i răsplătești pe cei buni.

SFÂNTUL: Asta mai puțin. Pedepsa e cea care îndreaptă lucrurile.

BERNARD: Caucaz e undeva în Rusia, nu-i așa?

SFÂNTUL: Rusia, Rusia.

BERNARD: Ce căutai în Rusia?

SFÂNTUL: De-acolo sunt. Mă rog...

FELICIA: Ei, Rusia, India, nu-i așa departe una de alta.

BERNARD: Ascultai singur sau ascultai cu urechile altora?

SFÂNTUL: (*iluminat*) Ee!, Ee! (*Se uită în lungul bulevardului și vede pe cineva venind. Se ridică în picioare, încearcă să-și pună cizmele, nu mai apucă, se urcă pe ladă și redevine statuie. Felicia se depărtează de soclu. Un gest precaut pe care îl va repeta în diverse momente. Intră o femeie în vârstă. Privește intens statuia.*)

SVETLANA Cine e?

FELICIA: Un sfânt. Sfântul Stalin.

BERNARD: Aproape sfânt.

SVETLANA Cine?

FELICIA: Zice că Stalin. Nici noi n-am auzit de el până azi. Spune c-a făcut o mulțime de minuni.

SVETLANA: I-auzi!

BERNARD: (*ușoară ironie în glas*) Zbura. Cu duhul.

SVETLANA: Ce-i lumina aia din jurul capului?

FELICIA: Aura. Știți, sfinții au aură.

SVETLANA: I-auzi!

(SVETLANA privește nemișcată statuia apoi își face speriată semnul crucii și o ia la goană îndărăt de unde a venit. Se mai oprește o dată și-l privește lung înainte să dispară. În momentul în care a ieșit din raza lui vizuală, statuia se relaxează, coboară de pe lada și se mișcă liber. Câteva figuri de gimnastică, după care răstoarnă lada, ia sticla și bea o gură.)

SFÂNTUL: Grozav de tare înțepenești pe lada aia. *(se uită în direcția femeii care a fugit)* Pot să vă spun de pe-acum că ăsta n-a fost un semn bun.

FELICIA: N-a pus nimic în strachină.

SFÂNTUL: Sunt mulți cei care nu au chemare religioasă.

FELICIA: Și-a făcut semnul crucii.

SFÂNTUL: Dar nu cunosc exigențele credinței.

BERNARD: Despre ce religie vorbești?

SFÂNTUL: Ideologie.

BERNARD: N-am auzit.

SFÂNTUL: O altfel de religie. Cu propriul ei Dumnezeu, care e și profet și mântuitor, cu apostoli, cu sfinți, confesiuni, cu propriul ei iad, cu reguli egal de riguroase, care se cer împlinite întocmai. Totul începe ca și în religia pe care o știți voi mai bine, cu botezul, o scufundare în apa rece a unei alte realități. N-au fost puțini aceia care n-au mai ieșit niciodată la suprafață. *(râde)* Ăștia au fost cei care au scăpat cel mai ușor. Urmează confirmarea, apoi căsătoria...

FELICIA: Iubitul inimii.

SFÂNTUL: Mă rog. Poți să spui și așa.

FELICIA: Vrei să spui că nu-ți alegi tu singur iubitul?

SFÂNTUL: Vreau să spun că toți au același iubit.

FELICIA: Asta nu e cu puțință.

SFÂNTUL: Ideologia e altfel de religie. Vorbim de o căsătorie spirituală. În care toți sunt credincioși. Au un ideal comun, sunt cuprinși de zel. În religia pe care o cunoașteți voi se mai întâmplă să calci pe de lângă. Atunci când socotești că ai comis un păcat, te duci la preot, te spovedești, capeți o pedeapsă simbolică și ești izbăvit. Așa că poți s-o iei de la capăt. Dacă te-ai căsătorit cu ideologia, îi rămâi credincios până la capătul zilelor. Acolo nu e admis păcatul.

BERNARD: Ferească Dumnezeu. Nu m-aș căsători așa în ruptul capului.

FELICIA: Presupun că se întâmplă totuși să greșești. Ce faci?

SFÂNTUL: Poate că am să-ți spun atunci când ai să fii mai pregătită să înțelegi.

BERNARD: Mă rog. Și ce legătură are asta cu duhul de care vorbeai?

SFÂNTUL: Ee! Ee! Eram în fiecare odaie, oricât de săracă. Mă uitam la ei.

FELICIA: Nu se speriau?

SFÂNTUL: S-au obișnuit cu mine. Au sfârșit prin a mă iubi. Mai apoi mă copleșeau cu dragostea lor. Îmi trimiteau scrisori. Îmi scriau poezii. Îmi făceau cântece. Le executau în cor. Îmi plăceau corurile, vocea colectivă a întregului popor. Nici unul deosebit, altfel, toți deodată. Să știi că unele erau frumoase. Îmi plăcea să le îngân. Ce mai, se închinău la mine. Îmi vorbeau și-n somn. Mă visau.

FELICIA: Tu erai Mântuitorul.

SFÂNTUL: Ee! Ee!

BERNARD: Vrei să spui că nu scăpau de tine nici noaptea. ăsta era mai degrabă coșmar.

SFÂNTUL: Nu știu ce soartă ai fi avut dacă trăiai în țară la mine. Mă tem că nu ți-ar fi fost bine.

FELICIA: Dacă-l căsătoreai mai întâi cu ideologia, îl aveai băiat cuminte. *(arată spre Bernard)* Se răzvrătește ușor. Nu știu ce să-i fac.

SFÂNTUL: Examinează-l atent. Poate că nu te merită.

BERNARD: Vrei să spui că tu ai fi mai bun?

SFÂNTUL: Eu am fost iubit de toți.

BERNARD: Nu era de ajuns că te vedeau toată ziua, nu te lăsai până nu te visau și noaptea. Ferească Dumnezeu!

SFÂNTUL: Portretul meu era peste tot, cum spun, în orice odaie. În zilele de paradă fiecare om purta deasupra capului portretul meu. Sute de mii de portrete. Un val imens care se rostogolea ceasuri întregi prin piețele centrale ale orașelor. Cei mai devotați îl purtau cu ei în buzunarul de la piept, în dreptul inimii.

FELICIA: Te bucurai.

SFÂNTUL: Sigur că da. Eu eram cel care le dădea dreptul la visare. Le configuram viitorul. Mulțumită mie știau cum va arăta viitorul lor peste cinci ani, peste zece. Câteodată, planurile pe care le făceam pentru cinci ani erau îndeplinite în patru. Paradisul era un an mai aproape. Ce poate fi mai desăvârșit?

BERNARD: Zici că le dădeai dreptul la visare. Îl și luai, nu-i așa?

SFÂNTUL: Dacă n-o făceam n-aveau nici un motiv să mă iubească, nu-i așa? Teama de divinitate e un imbold serios. Credința s-a bizuit dintotdeauna pe teama de Cel de Sus.

BERNARD: Ca să scap de tine stăteam în stradă.

SFÂNTUL: Ha, ha. Te găseam. La fiecare colț aveam o statuie. Câteodată, în dreptul caselor se afla și un bust. Eram în fiecare clădire, la fiecare etaj, în birouri, pe coridoare. N-ai fi scăpat. Eram pretutindeni.

BERNARD: Fugeam în pădure.

FELICIA: Tu, Bernard? Tu, cea mai desăvârșită creatură a orașului? Aș fi vrut s-o văd și pe asta.

BERNARD: Din disperare, te asigur. (*Statuii*) De ce trebuiau toate astea?

SFÂNTUL: Oamenii uită repede, își schimbă părerile, le zboară gândul aiurea, sunt gata să se dezică.

BERNARD: Și-i țineai în chingi cu portretele.

SFÂNTUL: Și cu statuile.

BERNARD: Și cu statuile.

SFÂNTUL: Erau și alte mijloace.

FELICIA: Să lăsăm asta. Spune-mi, cum îți ziceau?

SFÂNTUL: Stalin. Ți-am spus.

FELICIA: Părinții îți spuneau Stalin?

SFÂNTUL: Nu. Soso. Pentru mama eram Soso. Bătrânul nu-mi zicea nicicum. Când nimerea pe-acasă era așa de beat că nu știa nici pe el cum îl cheamă.

BERNARD: Cu un asemenea părinte ai multe șanse să ajungi sfânt.

FELICIA: Soso e un nume frumos.

SFÂNTUL: Soso a fost numele de copil. Când am mai crescut am devenit Koba. Eu mi-am luat numele ăsta. L-a purtat înainte un fel de haiduc din Georgia mea, un revoluționar, cum spunem astăzi. Mi se potrivea. Eram asemeni lui, chiar mai hotărât decât fusese el. După aceea n-am mai fost decât Stalin. Stalin vine de la stali, oțel. Eu eram cel făcut din oțel. Stalin. Sau Batono. Așa-mi zicea unul pe care-l adusesem mai aproape de mine. Batono, adică Stăpâne. Eu eram stăpânul tuturor. Mi se potrivea.

FELICIA: Și femeile, te-au iubit femeile, ai avut parte de ele, le-ai iubit și tu?

BERNARD: Cine, naiba, să iubească pe unul ca el? Tu nu te uiți cum arată?

SFÂNTUL: Cum îndrăznești să spui așa ceva? Eu sunt Stalin. Cel mai însemnat om care a călcat pe pământul ăsta. Eu am fost iubit, am fost adorat. Mai mult adorat, e drept. Am fost chiar și căsătorit. Și nu o dată; de două ori.

FELICIA: Asta pe lângă ocaziile care apar inevitabil în cursul vieții, nu-i așa? Cei puternici inspiră încredere femeilor. Ele simt nevoia să fie protejate. Presupun că ai avut tot felul de ocazii.

BERNARD: Nu înțeleg de ce te interesează asta?

FELICIA: Cum de ce? Vreau să-l cunosc.

BERNARD: (*Statuii*) Și cum rămâne cu căsătoria aceea care nu îngăduie păcatul?

SFÂNTUL: Am avut în vedere căsătoria cu ideologia, nu cealaltă căsătorie.

BERNARD: Dacă aș fi fost femeie căsătorită cu unul ca tine mi-aș fi tras un glonte în cap.

SFÂNTUL: De ce spui asta? De ce? Nu știu ce

te face să spui așa ceva. Fiindcă asta e exact ce-a făcut Nadia mea. S-a împușcat chiar în ziua în care aniversam revoluția. De ce-a ales oare tocmai ziua aceea? Poți să înțelegi așa ceva? De atunci doar m-am lăsat adorat, dar n-am vrut să mai am de-a face cu femeii. M-a lăsat acolo singur, să mă tem pentru viața mea.

FELICIA: De ce să te temi?

SFÂNTUL: M-am temut tot timpul. Eram Stalin. Eram prea mare. N-au fost puțini aceia care au vrut să-mi ia locul, să devină ei făuritorii minunilor mele, cei pe care să-i aclame mulțimile în zilele de paradă. Trebuia să le retez elanurile astea, nu-i așa? Să le arăt că nu trebuie să gândească în felul ăsta.

BERNARD: Ce le făceai?

SFÂNTUL: Ee! Ee!

(*Un bărbat tânăr, tip de mic afacerist, își face apariția din aceeași direcție din care au venit cei doi tineri și Svetlana. Sfântul este surprins de această prezență, aparent, neașteptată. Se ridică în picioare. După câteva secunde, din direcția opusă își face apariția Vagabondul. Îmbrăcat sărman, cu o bască înfundată pe țeastă. Se oprește precaut și-i cercetează pe cei prezenți.*)

GARCIA Ce faci aici?

SFÂNTUL: (*alternanță între umilință și infatuare*) Stau de vorbă. Niște prieteni vechi din țara de demult.

FELICIA: (*sare în ajutor*) Din Rusia.

BERNARD: (*ușor ironic*) Chiar din Caucaz, pot să spun.

GARCIA I-auzi. Se cheamă că faci treabă. Desculț, gata s-o iei la goană prin cartier și cu sticla alături. (*Sfântul se repede să-și tragă cizmele, în vreme ce Garcia se uită în strachină*) Asta e tot pe ziua de azi? (*Îl prinde de guler și-i pipăie buzunarele*) Asta-i tot?

SFÂNTUL: Tot, Garcia. M-ai pus aici unde nu vine nimeni.

GARCIA Ce să vadă? (*răstoarnă monedele în palmă*)

SFÂNTUL: Nu lua tot. N-am băgat nimic în mine toată ziua. Și nu e vina mea că nu trece nimeni. Bulevardul se termină cincizeci de metri mai încolo. (*Garcia aruncă înapoi în farfurie două monezi*)

GARCIA: Dar nu uiți de sticlă, ferească sfântul.

SFÂNTUL: Nici nu se compară cu vinul georgian din care am băut toată viața. Beam din acela și câte patru sticle pe zi. Și n-aveam nimic. Am condus războiul mondial cu sticla de vin pe harta Europei. Și-n pat mergeam cu sticla.

BERNARD: Lăsați Europa în părsire.

FELICIA: (*îi face semn să tacă*) Și ce făceai cu ea?

SFÂNTUL: (*râde*) Beam, firește. Direct din sticlă. E mai bun așa.

GARCIA Stai la gargară, asta faci. Vroiam să te mut mai în față, dar n-am de ce. Te țin de pomană.

SFÂNTUL: Nu trece nimeni pe-aici. Nu-mi dai nici o posibilitate să arăt cine sunt. Să știe lumea de mine.

BERNARD: Acolo în Rusia era adorat.

FELICIA: Poți să-l pui lângă Salvador Dali. Ar face o pereche bună.

BERNARD: Poate că-i face și portretul. Unul suprarealist. Înainte vreme avea o mulțime și acum nu-l vede nimeni. Avea și statui. E nedrept pentru cineva care a fost cât de cât important.

SFÂNTUL: Eu sunt Stalin. Eu sunt cel mai important.

GARCIA Așa spune el dacă stai să-l asculți.

SFÂNTUL: Așa e, așa e. (*A terminat între timp cu încălțatul, cu ascunsul sticlei. Se așează pe ladă și adoptă postura inițială*)

FELICIA: A fost un om de seamă când a fost în viață.

GARCIA Așa spun toți. Ăsta spune pe deasupra că e și sfânt. Îl crede dracu.

VAGABONDUL: (*de la locul lui*) Eu îl cred.

BERNARD: (*Statuii*) Ei, vezi, bucură-te. Ai deja un admirator.

GARCIA: (*întorcându-se spre noul venit*) Și ce semnificație are asta?

VAGABONDUL: (*apropiindu-se*) N-are nici una. Decât că eu îl cred.

GARCIA: N-ai decât.

VAGABONDUL: Sfinții au avut toți o înfățișare mizeră, erau săraci, au murit tăiați, rupți, nu s-au bucurat de respectul celor din jur. Ăsta de pe ladă întrunește toate condițiile.

SFÂNTUL: Eu sunt Stalin. Cel mai important om care a trăit pe fața pământului. Batiuşka. Tătucul. Tătucul popoarelor. Eu eram Dumnezeuul lor. Cel care a făurit lumea.

VAGABONDUL: Da. Unii erau și cam... (*semn la tâmplă*) duși cu sorcova.

SFÂNTUL: Ee! Ee!

GARCIA: Asta ce vrea să însemne?

FELICIA: E revoltat.

SFÂNTUL: Nu întinde coarda.

VAGABONDUL: Din exces de credință, bineînțeles. Pierdeau măsura lucrurilor. Nu mai știau pe ce lume sunt. Dacă au fost vreodată pe ea.

BERNARD: Să știi că aici ai putea să ai dreptate. Că ne-a împuiat capul cu niște reguli sucite pe care

le-a stabilit el la căsătorie. Că odată însurat n-aveai dreptul să comiți vreun păcat. Nu știi ce ți se întâmpla atunci când greșeai.

VAGABONDUL: Vezi? Cum am spus.

GARCIA: Ce putea să ți se întâmple?

BERNARD: Bănuiesc că putea să te și castreze.

FELICIA: N-a spus asta, Bernard.

GARCIA: Dumnezeu! N-am știut. Ăsta ar trebui băgat la închisoare. Cum să spună așa ceva?

FELICIA: Era vorba de căsătoria cu ideologia, nu de cealaltă.

SFÂNTUL: Ee! Ee!

VAGABONDUL: Te castra dacă nu-l votai?

GARCIA: Nu știe ce vorbește, asta e. (*Statuii*) Eu nu te mai țin aici.

BERNARD: Ce fel de căsătorie mai e și aia, dacă nu ai voie să păcătuiești, să-ți ceri după aia iertare, ca s-o poți lua de la capăt?

GARCIA: Nu s-ar mai însura nimeni pe lumea asta.

BERNARD: Bineînțeles.

FELICIA: (*lui Bernard*) Tu te-ai căsătorit doar de dragul de a-ți cere iertare după ce-ai greșit, nu-i așa?

BERNARD: A greși e uman, cel puțin așa se spune. Nu vorbim de căsătoria aceea cu ideologia.

FELICIA: Încep să-i dau dreptate lui Stalin.

SFÂNTUL: Nu e o idee rea.

BERNARD: Care?

SFÂNTUL: Castrarea. Am folosit-o.

GARCIA: Ce?

BERNARD: Nu mă mir. Tăiai chiar tu?

SFÂNTUL: Mulți dintre cei pe care revoluția i-a răsturnat de la putere continuau să fie împotriva mea. Ei continuau să lupte, unii cu arma în mână, dar cei mai mulți opunându-se la tot, difuzând zvonuri, plănuiind. Sunt numeroase căile prin care poți împiedica progresul. Ce faci atunci?

BERNARD: Îl castrezi.

SFÂNTUL: Ai prins vreodată o șopârlă?

BERNARD: De ce să prind o șopârlă?

VAGABONDUL: Eu am prins.

SFÂNTUL: Și?

VAGABONDUL: Am rămas cu coada în mână.

SFÂNTUL: Bravo. La fel se întâmplă dacă prinzi cleștele unui homar. Rămâi cu cleștele în mână, homarul își vede de drum. Poți să apuci brațul unei stele de mare și să crezi că ai prins-o, dar nu, ea te lasă cu ce-ai apucat tu și scapă. Sunt multe de învățat de la natură. Am înființat un laborator care s-a ocupat de asemenea lucruri. După aceea le-am aplicat la oameni.

FELICIA: În ce fel, Soso?

SFÂNTUL: Vorbeam de toți dușmanii aceia

care ne urau și-mi voiau răul. Vroiau să întoarcă roata istoriei. Să fie înapoi cum a fost, să mă elimine pe mine. Ce faci cu ei? Îi prinzi. Îi închizi. Îi ții în închisori mizere, îngrămădiți, sufocați. Îi ameninți cu moartea. Și chiar lași să moară mulți. Așa, ca exemplu.

VAGABONDUL: Îi mai și castrezi.

SFÂNTUL: Altfel. Ai să bagi de seamă repede că cei mai mulți sunt gata să-și lase acolo coada sau cleștele. Descoperi repede că unul care se dădea mare viteaz își denunță camarazii de luptă. O face ca să-și scape propria lui piele. Altul se dezice de părinți, de credință. Primul lucru la care renunță este religia. Dar am întâlnit și cazuri în care copiii și-au vândut părinții. Părinți care și-au mâncat copiii. Toate astea le-am învățat de la șopârle și de la păianjeni. Autotomia e o știință a supraviețuirii care merită studiată.

GARCIA: E groaznic tot ce spui.

FELICIA: De ce a trebuit să faci asta?

SFÂNTUL: Ca să faci bine celor mulți trebuie să-i înfrângi pe cei care se opun, nu-i așa?

BERNARD: Care pot fi la fel de mulți.

SFÂNTUL: Adevărat. N-a fost ușor. Dar i-am lichidat pe toți.

GARCIA: Tu sperii lumea.

FELICIA: *(către Garcia, cu intenția vădită de a schimba subiectul)* Cum îi zici?

GARCIA: Cui?

FELICIA: *(arătând spre Statuie)* Lui.

GARCIA Cum să-i zic? Hei, tu. Știe că despre el e vorba.

FELICIA: El îți spune Garcia.

GARCIA Și ce-i cu asta?

FELICIA: Îl cheamă Soso. Așa-I cheamă.

GARCIA Și ce-i cu asta?

FELICIA: Numele lui.

BERNARD: *(ușor ironic)* Chiar sfântul Soso.

FELICIA: De ce nu? Sunt tot soiul de sfinți cu nume stranii: Macarius, Agrippina, Sabina, ce-a făcut Sabina, n-a făcut nimic, de ce n-ar fi și Soso?

BERNARD: Mai cu seamă unul despre care știm c-a făcut o mulțime de minuni. *(Sfântul se uită spre Bernard cu reproș)*

SFÂNTUL: *(adresându-se lui Garcia)* Pune-mă mai în față, pe unde trec turiștii. Nu mă vede nimeni aici. Pierdem toți, și tu, dar, mai ales, oamenii care văd în mine un simbol.

FELICIA: E păcat de el.

BERNARD: Nu e recunoscut sfântul Stalin.

GARCIA: Putea să fie și el cineva mai de soi: Ivan cel Groaznic, Dracula.

FELICIA: Dracula n-a fost rus.

BERNARD: Și nici sfânt. Cel puțin până acum. Dar dacă ajunge Stalin sfânt, eu îl propun pe Dracula.

GARCIA Ce-mi pasă mie dacă e rus sau chinez. Nu produce nimic.

BERNARD: Sfinții au fost dintotdeauna săraci. Asta ca să-l citez pe dumnealui. *(arată spre Vagabond)*

VAGABONDUL: Nu contează cum o pornești în viață. Mai important e cum sfârșești. Tu, Staline, ți-ai sfârșit zilele în pat?

FELICIA: Ți-a spus că a fost un om important. Vroiai să trăiască în pom?

SFÂNTUL: Sunt Stalin. Cel mai însemnat om care a trăit pe fața pământului.

GARCIA Îți mai dau o săptămână. Ori te apuci să faci bani, ori dispari de-aici. *(celor doi martori)* Singura statuie care nu produce nimic. Nu sunt nici eu singur pe lume.

BERNARD: Un sfânt autentic. Cea mai bună dovadă.

(Din aceeași direcție se apropie un cuplu, Svetlana și Goluboy, acesta din urmă un bărbat mai degrabă vârstnic, care se ajută la mers cu un baston. Se opresc în dreptul Sfântului și examinează îndelung statuia. Felicia și Bernard privesc și ei statuia și pe cei doi. La fel procedează Garcia și Vagabondul. La o înălțime de circa doi metri, din faldul cortinei își face apariția Ogo, un tânăr. Poartă mantie și glugă de culoarea cortinei și ține în palme un obiect mare, rotund, de culoare roșie. Va sta acolo nemișcat cât timp se vor afla în scenă Svetlana și Goluboy. Nimeni nu va remarca prezența lui, cu excepția, la un moment dat, a Statuiei.)

GOLUBOY: El e. Așa cum ai spus, Stalin. *(către Felicia și Bernard)* Ce caută ăsta aici?

FELICIA: Zice că e sfânt. Că e pe cale să devină așa.

SVETLANA Sfânt? Mai degrabă diavol.

FELICIA: Vreți să spuneți Lucifer? Îngerul acela care s-a transformat în opusul său.

SVETLANA: Nu, drac, belzebut, satana, mamon, șeitan, ce-i mai rău pe lumea asta.

BERNARD: Sunt înclinat să vă dau dreptate. *(Sfântul privește îngrijorat în jur, îl vede pe Garcia care urmărește și el scena)* Poate-i spuneți ceva și prietenei mele care-i dă tot timpul dreptate.

FELICIA: N-am știut că dracul are atâtea nume.

SVETLANA: Stalin e un alt nume al lui. Și pot să-ți spun că abia am pornit să-l numesc. M-am întâlnit mai adineauri cu domnul Goluboy. Zic, n-ai să crezi în ruptul capului când am să-ți spun ce-am văzut chiar acum pe stradă. Tocmai trecusem pe-aici. Am luat-o la goană, nu mi-a venit să cred. Arăți speriată, zice, parc-ai fi văzut pe dracul. Chiar asta e ce-am văzut, zic. Vino să-l vezi și tu. Și, uite, c-a venit. *(lui Goluboy)* Așa-i c-am avut dreptate?

BERNARD: (*Statuii*) Fă-ne cu mâna cum făceai la-nceput.

GOLUBOY: Vreau să știu ce cauți aici? Voi l-ați urcat pe podiumul ăsta?

BERNARD: E o ladă.

SVETLANA: Adevărat. Nu seamănă cu tribuna de la Kremlin, acolo de unde le făcea cu mâna muritorilor.

GOLUBOY: Tot aia. Voi l-ați pus acolo?

FELICIA: Noi l-am găsit aici. Cred că domnul de acolo (*arată în direcția lui Garcia*) are de-a face cu el.

GOLUBOY: (*lui Gracia*) Dumneata l-ai pus acolo?

GARCIA: Eu.

GOLUBOY: De ce?

GARCIA: Sunt un om de afaceri. Eu îl pun acolo, el îmi plătește partea care mi se cuvine din ce câștigă. Asta e înțelegerea cu fiecare.

GOLUBOY: Și nu te interesează cine e, ce fel de om reprezintă statuia aceea?

GARCIA: De ce m-ar interesa? Eu nu sunt instituție a statului, nu mă ocup cu cenzura.

SVETLANA: Dar ar trebui să știi ce fel de om pui pe podium. Fiindcă ăsta a fost fiară, un ucigaș.

SFÂNTUL: Sunt Stalin. Șef de stat, conducătorul popoarelor, ce mai vrei?

GOLUBOY (*Statuii*) Dă-te jos de acolo și spune-ne și nouă ce cauți în locul ăsta, în timpul de azi? Cine vrea să mai aibă de-a face cu o stafie a istoriei? Nu te mai cunoaște nimeni. Oamenii au izbutit să te uite. De ce ții să le reamintești ceva de care s-au lepădat? N-or să te ierte vreodată, dar pot să te uite, să scape de un trecut care le-a distrus viețile. Ce-ai cu ei?

SFÂNTUL: Nu toți, se vede.

GOLUBOY: Da. Eu sunt dintre cei care nu au cum să uite. Fiindcă pe tată-meu l-ai condamnat să stea zece ani în Siberia.

FELICIA: Trebuie să fi săvârșit ceva grav.

GOLUBOY: (*râde*) Sigur că da. Ceva grav de tot. Era o glumă care circula pe atunci în Rusia. Se spune că un condamnat proaspăt e băgat în celulă. Și, firește, cei dinăuntru îl întreabă, „Cât ți-au dat?” „15 ani”, zice. „Da’ ce-ai făcut?” „N-am făcut nimic.” „Asta nu se poate”, zice. „Dacă n-ai făcut nimic, îți dădea zece.”

FELICIA: Trebuie să fi comis o infracțiune gravă. Altfel nu se poate.

BERNARD: (*arată spre Goluboy*) Eu sunt înclinat să-i dau dreptate dumnealui.

GOLUBOY: Oare am spus că atunci când a ajuns în Siberia cel care avea să-mi fie tată avea nouă ani?

FELICIA: Ce crimă putea să comită la nouă ani?

GOLUBOY: Poate-mi spui dumneata.

FELICIA: (*se uită la statuie*) Se poate, Soso? E posibil să fi condamnat tu un copil de nouă ani la închisoare?

SFÂNTUL: (*fără să se uite spre cei dinaintea lui*) În numele revoluției orice e posibil. Inclusiv sacrificiul de vieți omenești. Mai ales sacrificiul de vieți omenești. Așa am spus de la bun început. Avantajul unei condamnări injuste este acela că înfrică pe mult mai mulți oameni decât ar putea-o face una dreaptă. Nu există părinte care să nu-i spună copilului lui să-și țină gura, să meargă direct la școală, să nu vorbească cu nimeni, să nu-și dea cu părerea, dar mai ales să nu asculte ce vorbesc alții, să se întoarcă de-a dreptul acasă, să treacă atent strada. E o plăcere să-i vezi cum stau în bancă, atenți, cum ridică două degete când vor să răspundă la întrebări.

GOLUBOY: (*lui Garcia*) Tipul pe care l-ai pus aici întruchiează pe cel care a ucis milioane de oameni. Până în ziua de azi nu se știe cu exactitate câte milioane, dar e un fapt cert că au fost multe milioane. Și uite-l cum stă, cu mâna în sus, de parcă ar fi bucuros de ispravă. Să nu-l pocnești?

SFÂNTUL: (*renunță la poziția de lider suprem, coboară de pe ladă și devine parte a grupului*) Moartea unui om este o tragedie; moartea unei mulțimi este pură statistică. Pe parcursul a două generații am transformat o țară înapoiată într-o societate modernă. Asta am făcut. (*se răsucesce și privește fix apariția din faldul cortinei dinaintea lui*) Tu? Ce cauți aici? Cum m-ai găsit? Nu pot să scap de tine nicăieri? Ce-ai cu mine?

FELICIA: Ce se întâmplă, Soso?

VAGABONDUL: A cârmit-o.

SFÂNTUL: Nu-l vezi? Creatura asta m-a chinuit toată viața. M-a urmărit fără încetare, ani de zile. (*se întoarce spre Garcia*) Garcia, tu trebuie să ai pistol. Dă-mi-l să-l mai împușc o dată. Poate am noroc de data asta. L-am ucis de zeci de ori și uite-l că e încă aici. (*lui Ogo*) Dă-te jos de-acolo și vino aici să te vadă lumea. (*Tot timpul Ogo va sta nemișcat, în aceeași poziție*)

FELICIA: Soso, nu e nimeni acolo.

BERNARD: Una din viziunile Sfântului Soso.

SFÂNTUL: Cum nu-l vedeți? Drept în fața voastră. ăsta m-a persecutat continuu, cât am trăit. Mereu cu inima aia în palme, gata să mi-o arunce în față. Am crezut că am scăpat de el, dar nu.

SVETLANA: Mă bucur să aflu că moartea se ține și după tine. De ce să fie urmărite numai victimele?

GOLUBOY: Nu e moartea lui. E moartea celorlalți.

SFÂNTUL: (*lui Ogo*) Vino. Nu vii? Te-am împușcat de pomană de atâtea dați? Îți promit că de

data asta îți vin de hac. Până la urmă scap eu de tine.

GOLUBOY: N-are să-ți vină greu. La urma urmei ai omorât milioane de oameni.

SFÂNTUL: Viața e un fenomen pasager. Nimeni nu trăiește la nesfârșit. Nici măcar eu, Stalin. Cu toate că, în cazul meu, trebuia făcută o excepție. Dacă mai trăiam o sută, poate că două sute de ani, lăsam în urmă o lume cum n-a mai fost alta. Dumnezeu a făcut aici o greșală. Pentru care nu pot să-l iert. *(Din când în când Sfântul se va întoarce speriat, să se uite la Ogo; Felicia îi va urmări privirile, încercând să descopere și ea vedenia.)*

GOLUBOY: Continuă, cu alte cuvinte, măcelul.

SFÂNTUL: Cei mai mulți dintre cei de care vorbești n-au fost omorâți; ei au fost jertfiți. Pentru binele celorlalți, se înțelege. Alții au murit ca eroi. Mulți au sfârșit ca dușmani. Cei mai mulți fiindcă n-au înțeles pe ce lume trăiesc. Așa a fost din totdeauna. Eu n-am făcut altceva decât să pun piciorul pe accelerație. Parcă așa se spune astăzi. Totul s-a desfășurat în viteză.

SVETLANA: Sacrificiul de vieți omești este ceea ce ți-a plăcut cu deosebire, nu-i așa?

SFÂNTUL: În vechime, în cinstea marilor sărbători, erau sacrificați oameni tineri. Sute, mii. La fel atunci când se ivea o primejdie, sau doar se bănuia că va veni una. Atunci când puneai la cale rodul anului care vine. Tinerii nu protestau și nu fugeau să se ascundă în pădure. Moartea era o îndatorire civică față de cei din jur. Atunci când murea împăratul, erau îngropați împreună cu el și cei care i-au fost apropiați. Mureau atunci și nevasta și slugile și calul. De ce nu s-ar întâmpla același lucru în zilele noastre, dar nu la moartea împăratului, ci la instaurarea lui. Sau la aniversarea lui.

GOLUBOY: Cu alte cuvinte recunoști c-ai omorât.

SFÂNTUL: Eu n-am ucis pe nimeni, cum poți să spui așa ceva? Ai auzit vreodată de regula lui șase? Eu am fost întotdeauna ultimul care semnam.

GOLUBOY: Dar primul care dădea ordinul.

SFÂNTUL: Problema era că oamenii nu aveau încredere în propriul lor viitor. Nehotărâți, lipsiți de ideal, de voință, atunci când nu erau de-a dreptul vrăjmași. Ce faci cu ei?

VAGABONDUL: *(din locul lui)* Îi cureți. De acord cu tine.

SFÂNTUL: Și tu ce te bagi în vorbă?

VAGABONDUL: Îți dădeam dreptate.

SFÂNTUL: Ai impresia că Stalin are nevoie de opinia unui om ca tine?

SVETLANA: Te-ai învățat să nu-ți pese de viața oamenilor.

SFÂNTUL: Oamenii sunt cei care s-au obișnuit cu gândul că viața e ceva prețios, un bun care trebuie păstrat, prelungit cât se poate, fără să-și dea seama că de cele mai multe ori ceea ce posedă ei nu are vreo valoare. Cât de mică.

GOLUBOY: În ziua nunții a mâncat pentru întâia dată o prăjitură. Împlinise treizeci de ani, fiindcă Soso l-a ținut în lagăr zece ani peste condamnare.

BERNARD: Cine?

GOLUBOY: Tata. Cine?

FELICIA: I-a plăcut?

GOLUBOY: Ce?

FELICIA: Prăjitura.

GOLUBOY: Nu știu. A plâns. Era pentru prima oară în viața lui că băga în gură ceva dulce.

SVETLANA: Își plângea copilăria care a trecut și în care n-a avut parte, ca orice copil, de bomboane, de prăjitură, de tort. De dragoste, de mângâiere.

SFÂNTUL: Trebuie să fi mâncat la înghețată pe săturate.

GOLUBOY: Gheață din Siberia, vrei să spui. Din aceea, da, trebuie să fi mâncat pentru toată viața.

FELICIA: Știi, se spune că cei care mănâncă zahăr suferă de tot soiul de boli. Sunt sigură că a trăit mult și a fost un om sănătos.

GOLUBOY: Sănătos cred că a fost, doar că l-au luat la război și s-a prăpădit două luni mai târziu.

BERNARD: Un erou, ar spune prietena mea.

FELICIA: Chiar asta vroiam să spun. Soso nu poate avea nici o vină că a început un război. *(Statuii)* Ce război a fost ăsta? Războiul de secesiune, războiul de independență, războiul de o sută de ani?

SFÂNTUL: Eu sunt Stalin. Stalin a fost cel mai de seamă om care a trăit pe fața pământului.

GOLUBOY: De ce spui că tu ești Stalin?

SVETLANA: Așa era și cel adevărat. Spunea cine e, după care vorbea despre el la persoana a treia. Și nu uita niciodată să spună că era marele geniu al popoarelor.

SFÂNTUL: Ee! Ee!

SVETLANA: A excelat în asta. Până în ziua de azi circulă povești cu isprăvile pe care le-a făcut. Arestările și procesele pe care le-a pornit împotriva oamenilor.

FELICIA: Soso n-a făcut așa ceva.

BERNARD: *(uimit)* Și tu cum știi asta?

SVETLANA: Nu personal, nu. El doar comanda să se facă. În casa noastră se spunea mereu povestea unuia care a fost dat în judecată pentru crimă. Era acuzat că s-ar fi ucis pe sine.

FELICIA: Sinucis, vrei să spui.

SVETLANA: Nu tocmai. Poliția a declarat că asupra cadavrului s-a găsit actul lui de identitate.

Dar cel adus în sala de judecată era posesorul actului de identitate, acela din buzunarul mortului. El era și criminalul și cel asasinat. Ce părere ai? Omul a chemat colegi care-l cunoșteau și puteau să spună că nu era el cel mort. Numai că nu li s-a dat voie să depună mărturie, așa că a fost condamnat la moarte fiindcă s-a ucis. Era o poveste care s-a spus la noi acasă de fiecare dată când ne întâlneam și ne aduceam aminte. Inutil să spun că de la an la an eram tot mai puțini. Și nu fiindcă mureau. Stalin îi culegea cu poliția lui și-i ducea la capătul pământului. Nu se mai întorcea nimeni de-acolo.

FELICIA: Stai puțin. Povestea asta nu stă în picioare. Era acolo victima unui asasinat.

SVETLANA: N-a văzut-o nimeni. Nu s-a întrebat nimeni cine a fost cel ucis, nici măcar dacă a fost cineva. Nu s-au bazat decât pe declarația agenților de la poliție.

SFÂNTUL: S-au comis crime, e un fapt. Iar ele trebuiau curmate. Cum o faci?

SVETLANA: Aruncând vina asupra unor oameni nevinovați?

SFÂNTUL: Ce importanță are asta?

BERNARD: Pe aici, când se comite o crimă, poliția îl caută pe ucigaș, adună probe, îl judecă și-l condamnă numai dacă îl găsește vinovat.

SFÂNTUL: (*râde*) Da, am auzit și noi că se face așa. Decât că pentru asta îți trebuie o poliție care să pornească să cerceteze, care are ce-i trebuie pentru asta, laboratoare, instrumente, pregătire. Și chiar și atunci scapă câte ceva din vedere, iar asta deschide ușa apărării, avocații atâta așteaptă, să găsească o fisură, o crăpătură prin care să-și strecoare contraargumentele. Asta ia timp. Situațiile se complică, dovezile se contrazic...

FELICIA: Așa e.

SFÂNTUL: Ee! Ee! Între timp a mai fost ucis cineva. Și un al treilea și încă unul. Alți infractori umplu sălile tribunalelor. Oamenii vor un răspuns rapid.

GOLUBOY: Și ce faci atunci?

SFÂNTUL: E bun oricine.

BERNARD: Chiar și unul care n-are nimic de-a face cu crima.

SFÂNTUL: De bună seamă. O victorie în lupta cu birocrăția.

SVETLANA: Dar atunci n-a fost nici un mort. Omul a fost condamnat fiindcă s-a asasinat pe sine însuși. El era și victima și criminalul.

SFÂNTUL: Pentru cei mai mulți oameni, cei care nu știau ce s-a petrecut, am săvârșit un act de dreptate și am economisit un mort. Unde-i răul?

VAGABONDUL: Să știi că nebunul ăsta are dreptate. S-ar putea să fie sfânt.

FELICIA: (*celorlalți*) E complicat, dar nu lipsit de logică, nu-i așa?

BERNARD: Nu știi ce fel de sfânt mai ești și tu.

FELICIA: (*lui Bernard*) Lasă-l.

SVETLANA: Nu e sfânt. Un criminal.

SFÂNTUL: Cum îndrăznești să spui asta? Eu sunt Stalin. (*se răsucesce spre Ogo, se uită lung la el*) Tot acolo ești? (*mai degrabă plâns decât furios*) Ce ai cu mine? Ce ți-am făcut ție? Eu am schimbat fața lumii. Și pot să spun că încă o mai fac, fiindcă nu sunt puțini aceia care cred în mine.

SVETLANA: În sfințenia ta.

GOLUBOY: Chestia asta că după tot ce-ai făcut vrei să fii socotit sfânt mă supără cel mai tare. Tocmai tu, care ai dărâmat mii de biserici și i-ai aruncat în temniță pe preoți, pretinzi acum să fii șeful lor? Sfânt peste ruinele lăcașurilor și peste trupurile lor?

SFÂNTUL: Am clădit în locul lor o catedrală. În vârful ei se află o stea roșie și chipul meu.

GOLUBOY: Ești și cinic pe deasupra. Cară-te și să nu te mai prind pe aici dacă nu vrei să-ți rup picioarele. (*se repede spre el cu bastonul deasupra capului*)

SFÂNTUL: Cum îți permiți? Știi cine sunt eu? Am să chem poliția. (*spre Ogo*) Tu i-ai adus aici? Spune drept.

GOLUBOY: Cheam-o. Dacă nu, o chem eu. Să vadă și ei dacă ai permis să te arăți aici, dacă plătești impozit la stat.

GARCIA: Stai puțin. Asta e treaba mea. N-ai ce să te bagi aici.

SFÂNTUL: Ce impozit să plătesc dacă nu câștig nimic?

SVETLANA: Măcar atâta. Dar tot n-ai dreptul să stai aici. Pleacă. (*celorlalți*) Pe cine a ales și el să întrupeze. Când îl avea pe Dostoievski, pe Tolstoy.

GARCIA: Cine? Cine?

SVETLANA: Tolstoy, Dostoievski.

GARCIA: Cine sunt ăștia?

FELICIA: Scriitori.

GARCIA: Nu, scriitori nu. Scriitorii nu interesează pe nimeni. Ceva vedete n-aveți? Sportivi, actori, vreun președinte?

FELICIA: Pe Ivan cel Groaznic.

GOLUBOY: Și acela era mai bun. Un înger în comparație cu ăsta.

FELICIA: Totuși nu se procedează așa. E o figură importantă. Chiar și un tiran, vreau să spun dacă a fost un tiran, își are și el locul în istorie.

GOLUBOY: Domnișoară, vorbești pentru că nu știi nimic despre el.

FELICIA: Ce mă miră e că eu nu văd pe nimeni acolo. (*arată spre cortină*)

SVETLANA: (*își scoate un pantof din picior și*

se repede și să-l lovească) Nu vrem să te mai vedem. Pleacă, dispari.

GARCIA: *(se precipită spre grupul celor adunați în jurul Statuii)* Ce importanță au toate astea acum? E ca și cum te-ai duce să-l întrebi pe Salvador Dali de ce a desenat un ceas care curge. El nu e acolo ca să răspundă la întrebări. El s-a deghizat în pictor și s-a urcat pe un pedestal. Atâta tot. Te uiți la el, descoperi că seamănă cu cel pe care-l reprezintă, bagi mâna în buzunar, scoți niște bani și-i pui în strachină. După care îți vezi de drum. Asta-i schema. Așa se procedează. Nu știu de ce v-ați găsit să vedeți stafii, să discutați chestiuni de teologie, ceva ce s-a petrecut cu secole în urmă. Putea să fi fost un dobitoc. Ce-i cu asta? Strada e a tuturor. Poate să treacă pe ea și un ministru și un cerșetor. Cum să-i interzici unui om să se afle pe stradă?

VAGABONDUL: *(Statuii)* De ce nu cânti?

SFÂNTUL: Cum o să cânt? Eu sunt Stalin.

VAGABONDUL: Și ce dacă? Să te audă lumea, să vină aici să te-asculte. Trebuie să trăiești și tu din ceva. E mai bine decât să ne îngrozești cu poveștile astea.

GARCIA: Să știi că nu e o idee rea.

SFÂNTUL: Nu e rea. E foarte rea. Fiindcă eu sunt Stalin. Cel mai mare conducător al popoarelor care a trăit vreodată pe acest pământ. *(se întoarce spre Ogo)* El e cel mai în măsură să-ți confirme asta.

BERNARD: Pe pământul Rusiei.

VAGABONDUL: Rusia? *(fredonează îndeajuns de tare ca să se audă în jur și dă bezmetic din mâini în ritmul muzicii)* Ka-lin-ka, Ka-lin-ka, Ka-lin-ka ma-ia...

SFÂNTUL: *(sufocat de indignare)* Încetează prostiile.

GARCIA: Ce-i asta?

VAGABONDUL: Un cântec rusesc. Nu știu ce-nseamnă. Ceva patriotic, bănuiesc. Să-l întrebăm pe conducătorul popoarelor.

GARCIA: *(Statuii)* Nu-i o idee rea. Cântă-l.

SFÂNTUL: *(indignat)* Cum o să cânte Stalin Kalinka?

GOLUBOY: Dă-te jos de-acolo. Dă-te jos și spune-ne ce vrei de la niște oameni care se străduiesc să uite de tine și de tot ce-ai făcut. Dă-te jos că-ți dau cu bastonul peste picioare.

SFÂNTUL: Chem poliția.

GOLUBOY: Iar eu îi spun cine zici că ești și te arestează.

SFÂNTUL: Stalin nu poate fi arestat. Dacă vrea, el e cel care o să aresteze tot orașul. *(În cursul dialogului, Sfântul se va urca pe lada lui, va coborî și se va amesteca printre ceilalți, se va urca înapoi.)*

GOLUBOY: *(lui Garcia)* Să plece de aici. Atunci când întâlnești un cerșetor bagi mâna în buzunar și-i dai niște bani. Dacă vezi pe unul care reînvie un tiran, un dictator, îl alungi. Scapi orașul de el.

GARCIA: Nu mi-ai răspuns la întrebare.

GOLUBOY: Ce întrebare?

GARCIA: Spuneam că strada e a tuturor. Deci și a lui.

GOLUBOY: Da? Uite că nu e. *(se repede din nou spre Sfântul. Svetlana are același aer războinic. Felicia încearcă s-o împiedice să se apropie de Statuie. Vagabondul privește detașat. Fără să se grăbească, Sfântul se duce spre ladă, o răstoarnă, pune în ea sticla, strachina cu banii și iese demn, fără să se uite în jur. Garcia încearcă să se opună, dar Bernard se interpune și-i protejează pe cei doi.)*

SFÂNTUL: *(lui Ogo)* Ești numai o vedenie. Eu sunt cel adevărat. Eu sunt Stalin. Stalin sunt. *(iese demn)*

FELICIA: Îmi pare rău de el. Cine poate să-mi spună că nu e sfânt?

Cortina

Actul II

Câteva zile mai târziu. Același decor. Sfântul stă în picioare pe aceeași ladă, cu pipa în gură și mâna dreaptă ridicată. Pe ladă e prins un afiș pe care scrie mare STALIN. Statuia pare că salută o mulțime care îl aclamă. Din când în când se sperie de ceva și duce mâna la ochi. Din direcția opusă celei pe care s-a intrat până atunci, își face apariția Vagabondul. Se oprește înaintea Sfântului și-l examinează atent.

VAGABONDUL: Ce faci acolo? *(Sfântul rămâne nemișcat pe pedestalul lui. Noul venit se uită în strachină, unde nu se află nimic.)* N-ai nici un chior în blidul ăla.

SFÂNTUL: De ce-ai venit? Ce vrei?

VAGABONDUL: Să te văd. *(râde)* Mi s-a făcut dor de tine. N-ai un ban în strachina aia.

SFÂNTUL: Să nu mi-o iei.

VAGABONDUL: Ce să fac cu ea? Mai bine dă-mi o țigară. Ai o țigară? Am rămas în pană.

SFÂNTUL: Am pipă.

VAGABONDUL: Dă-mi niște tutun. Îmi fac eu țigara.

SFÂNTUL: Nu fumez. Doar o țin în gură.

VAGABONDUL: De ce?

SFÂNTUL: *(exasperat)* Așa vreau eu. Stalin fuma pipă.

VAGABONDUL: Ești supărat. Ce-i cu tine? Ai căzut din pat noaptea, în timp ce visai cât ești de mare?

SFÂNTUL: Eu sunt Stalin. Vezi că scrie și pe ladă.

VAGABONDUL: Vrei să spui că asta e tot ce făcea, stătea toată ziua cu pipa în gură? Să știi că mi-ar place să lucrez așa.

SFÂNTUL: Cel mai mare om care a trăit pe fața pământului.

VAGABONDUL: Mare pe dracu. Ai mai spus-o și nu te-a crezut nimeni.

SFÂNTUL: Ee! Ee! (*Din când în când Sfântul își aruncă privirea în direcția locului unde se aflase Ogo. Nu e nimeni acolo.*)

VAGABONDUL: Unde-a trăit?

SFÂNTUL: În Rusia. Am mai spus-o și pe asta.

VAGABONDUL: Nu se prea aud multe despre ruși zilele astea.

SFÂNTUL: Tu nu auzi multe.

VAGABONDUL: Aud numai ce mă interesează. Bogat?

SFÂNTUL: Ce?

VAGABONDUL: Era bogat?

SFÂNTUL: Stăpânul întregii țări.

VAGABONDUL: Ca să vezi. Și-ai ajuns aici.

SFÂNTUL: Ți-am spus că sunt Stalin.

VAGABONDUL: Hai, nu mai fă pe grozavul. Dă-te jos de-acolo. Nu vezi că nu e nimeni care să se uite la tine?

SFÂNTUL: Poate să vină oricând.

VAGABONDUL: Nu acum. Peste vreun ceas. Abia atunci e rost de făcut ceva parale. Până atunci stăm degeaba. Mai rău de tine, să știi, zugrăvit cum ești și cu cizme în picioare. (*Sfântul se dă jos de pe ladă, face câteva mișcări de înviorare, aleargă prin jur cu pipa în gură, scoate sticla de sub ladă, bea o gură, Vagabondul întinde mâna, Sfântul pune sticla jos, acesta o ia și bea.*)

VAGABONDUL: (*se scutură de plăcere*) Pfiuu, Da' să știi că te respecti. Ce fel de băutură e asta?

SFÂNTUL: (*il ignoră; se uită pe cer*) Are să plouă, oare?

VAGABONDUL: Și ce dacă?

SFÂNTUL: Se scurg vopselele de pe mine. Arăt ca dracu.

VAGABONDUL: Parcă acum arăți altfel. Poate că trezești ceva milă, că așa cum ești, chiar dacă aș avea bani nu ți-aș da.

SFÂNTUL: Eu nu sunt aici ca să trezesc milă. Eu sunt Stalin. Oamenii mă admiră, mă elogiază. Ei se tem, fiindcă nu e altul la fel de puternic.

VAGABONDUL: Zău?

SFÂNTUL: Zău.

VAGABONDUL: Nu-ți dau nici un ban. Prea faci pe importantul.

SFÂNTUL: Nici nu ai vreun ban.

VAGABONDUL: E prea devreme. Mai încolo o să am.

SFÂNTUL: Spune mai bine ce învârți pe aici. Cerșești?

VAGABONDUL: Nu. Tu crezi că ești singurul om cu demnitate care trăiește pe fața pământului? Îmi place mișcarea, prefer aglomerațiile umane, unghiurile din care poți să-i observi mai bine pe cei din jur. Sunt câteva locuri în oraș parcă anume făcute pentru asta. Să vezi ce-i atrage. Fiindcă ceea ce-i atrage cel mai mult, îi distrage de la altele.

SFÂNTUL: De la portmoneu, de pildă.

VAGABONDUL: De pildă.

SFÂNTUL: Vrei să spui că furi.

VAGABONDUL: Eu nu fur. Eu îmi aloc o mică parte din ceea ce prisosește semenilor mei. Particip pe cât pot la redistribuirea avuției naționale. Și chiar și a acelei mondiale. O contribuție la egalizarea veniturilor. Statul ar trebui să-mi dea premiu. Poate chiar o decorație.

SFÂNTUL: Tot hoție se numește.

VAGABONDUL: Așa e. Dar are și o componentă morală. Pentru că nu poți privi cu simpatie un ghiftuit atunci când tu n-ai pus nimic în gură de dimineață. Dacă reușești să intri în portofelul lui ai sentimentul că ai săvârșit un act de dreptate.

SFÂNTUL: Te-au prins vreodată?

VAGABONDUL: Am stat și eu în colivie ca tot omul. Trebuie să mergi la colegiu dacă vrei să știi carte, nu-i așa? După un sejur de un an, m-am întors doctor. Nu mă mai pune nimeni în ramă. În plus, îi detectez pe gabori de la o milă.

SFÂNTUL: Într-un fel poți că spui că iei și tu parte la revoluția socială.

VAGABONDUL: Nu. Eu îmi iau doar atât cât să-mi duc zilele. N-am ce să fac cu mai mult.

SFÂNTUL: Aici am greșit noi. Demult tare am dat o lege, le-am luat totul, am confiscat portofelele, cum ai spune tu, și i-am lăsat pe toți lefteri.

VAGABONDUL: Ce-ai făcut cu banii?

SFÂNTUL: Asta e, când au dispărut banii, n-a mai fost nimic de vânzare.

VAGABONDUL: N-ai fost prea deștept.

SFÂNTUL: Când pornești o revoluție, faci de toate, și bune și rele. Uneori, în mod neașteptat, o măsură greșită are consecințe pozitive, în vreme ce una de care erai sigur se dovedește un eșec.

VAGABONDUL: Oricum, a-i lăsa pe oameni fără parale e o prostie. Ce se făcea unul ca mine?

SFÂNTUL: Bine. Acum, cară-te. Cum îndrăznești să mă insulți? Eu sunt Stalin, ți-am spus.

VAGABONDUL: Dacă vrei, te bag ucenic la mine. Junior. În câteva zile te capturează un legist, stai oleacă la Sing-Sing și după vreun an te întorci știutor de carte. Îmi aduci prăjituri de ziua mea. Ce zici?

SFÂNTUL: Știi ceva? Ar cam fi vremea să-ți vezi de drum.

VAGABONDUL: I-auzi. Acum nu-mi dai voie să stau pe stradă.

SFÂNTUL: Fă ce vrei, dar nu mă bate la cap.

VAGABONDUL: (*poză admirativă*) Bine. Mă uit la tine. Te admir. Ești primul rus pe care-l văd în viața mea. (*Sfântul se preface că nu aude*) Și pot să spun că ești frumos. Talanga aia care-ți atârnă de gât te înobilează. Și mustața. Cam pătrată.

SFÂNTUL: (*la capătul răbdării*) Încetează, pentru numele lui Dumnezeu.

VAGABONDUL: Te-am lăudat puțin și ai revenit la sentimente mai bune.

SFÂNTUL: Te-aș aresta și te-aș trimite în fundul Siberiei.

VAGABONDUL: Un loc cu soare, cu plajă, cu portofele.

SFÂNTUL: (*râs înfundat*) Cam așa.

VAGABONDUL: Spune-mi, ce faci atunci când îți vine, știi, și stai sus, pe coșul ăla?

SFÂNTUL: Văd că te ambiționezi să mă reduci la cea mai elementară dintre funcțiile biologice, nu-i așa? Mă abțin.

VAGABONDUL: Mă întrebam. Stai acolo, te uiți de sus la oameni și, dintr-odată, te taie. Știi cum e.

SFÂNTUL: Eu sunt Stalin. Urmează să fiu făcut sfânt.

VAGABONDUL: Și ce-i cu asta?

SFÂNTUL: E o budă după colț.

VAGABONDUL: Vrei să spui că sfinții dau și ei mâna cu primarul ca noi toți.

SFÂNTUL: Sunt mult mai multe lucrurile care-i deosebesc de muritorii de rând. *Apare Felicia. Îi vede pe cei doi și ezită să se apropie. Cel care o vede e Vagabondul.*

VAGABONDUL: Ți-a venit gustarea de dimineață.

FELICIA: Salut Soso. Ce faci? Văd c-ai pornit la treabă. Mă bucur.

SFÂNTUL: Am venit, da.

FELICIA: Zilele astea am mai trecut pe-aici și pe tot bulevardul și nu te-am văzut. Am crezut că ai renunțat. Mi-ar fi părut rău.

VAGABONDUL: A, o mandarină. Dacă-mi mai dai o gură din sticla aia, promit că dispar. (*Bea o gură bună, pune sticla jos, dar rămâne în continuare cu cei*

doi) Ascultă la mine. Scoate pipa aia din gură și cântă. (*Dansează*) Kalinka, kalinca ...

SFÂNTUL: Hai, du-te. Mi-ai băut vinul, ai zis că pleci, du-te.

VAGABONDUL: Mă alungi și nici nu-ți dai seama câte asemănări sunt între noi doi.

SFÂNTUL: Eu sunt Stalin. Noi doi nu avem nimic în comun. Pleacă vreau să vorbesc cu duduia.

VAGABONDUL: Ador scenele lirice. Mă prăpădesc după ele. Momentul în care îndrăgostiții se îmbată din priviri, când se simt stăpânii universului.

FELICIA: Nu suntem îndrăgostiți.

VAGABONDUL: Nu? Vrei să spui că-mi dai și mie o șansă? (*se expune cu brațele desfăcute*) Uită-te bine la mine. Sunt sigur că mă plăci.

FELICIA: (*râde*) N-ai nici o șansă. Am un iubit.

VAGABONDUL: Și ce dacă? Am să fiu pe locul doi. Provizoriu, bineînțeles. Dar am aspirații mari.

SFÂNTUL: Mai ești încă aici?

VAGABONDUL: Cam asta e ceea ce mi se întâmplă de fiecare dată. Vin cu un ceas mai târziu.

FELICIA: Doi ani mai târziu.

VAGABONDUL: Ce contează doi ani atunci când avem înaintea noastră tot viitorul?

FELICIA: (*cochetă*) Dumnezeu mare! Câtă fericire mă așteaptă.

SFÂNTUL: Dacă nu te cari chiar în clipa asta mă reped la tine.

VAGABONDUL: Țs! Țs! Un monstru. Rușii sunt toți niște monștri. Uite că plec. (*Felicie!*) Ție îți zic numai la revedere, pe curând. (*dispare în direcția din care a venit Felicia*)

SFÂNTUL: În sfârșit.

FELICIA: (*apropiindu-se*) Ceva nou?

SFÂNTUL: A apărut de nu știu unde cerșetorul ăsta. Trebuia să-l gonesc din primul moment. (*răstoarnă sticla în care nu mai e nimic*) Mi-a băut și vinul. Poșircă. Nu se compară cu vinul roșu adus din Georgia pe care-l beam când eram în putere.

FELICIA: Ai venit devreme.

SFÂNTUL: Încerc să-l conving pe banditul ăsta de Garcia să mă mute mai în față. El e cel care controlează toată afacerea în orașul ăsta. Nu e chip să treci peste el. El decide unde stai, el te dă afară dacă nu-i place ceva și-ți ia și jumătate din tot ce faci. Un tiran, asta e.

FELICIA: Și un mafiot. Poți să fii convins că nu operează singur.

SFÂNTUL: Doamne, dacă era pe vremea mea, îți spun sigur, îl jupuiam de viu, îl puneam la fiert într-un cazan, așa cum poți să vezi în picturile din biserici, îi zmulgeam pe rând unghiile, apoi degetele, după aceea mâinile, și nu mă lăsam până nu-l despicam să-i

scot mașele, să i le arăt, să vadă și el cum arată pe dinăuntru. Asta făceam.

FELICIA: O pedeapsă aspră, dar înțeleg că în spiritul tradiției și felului tău de a fi. Fiindcă se pare că lucrurile cam așa se petreceau în timpurile acelea.

SFÂNTUL: Ee! Ee!

FELICIA: Nu vrei să vorbim despre asta, nu-i așa?

SFÂNTUL: Să vorbim, de ce nu?

FELICIA: Mai ales că tu, de fapt, nu ești Stalin, tu ești un actor, doar joci un rol, pretinzi că ești și te comporți cam așa cum crezi că o făcea el. O faci într-un alt timp, într-un alt loc. Oricine vede asta.

SFÂNTUL: Eu sunt Stalin. Am fost și sunt. Eu am stăpânit un imperiu care acoperea jumătate din planetă; jumătatea care contează, vreau să spun. Nu-ți poți imagina cât e de greu să stăpânești o populație care nu vrea să se lase stăpânită. Ce însemnează în același timp să te temi neconținut pentru viața ta.

FELICIA: Dar de ce?

SFÂNTUL: Un spațiu nesigur, în care oamenii se uită la tine bănuitor, asta atunci când nu te urăsc de-a dreptul. Avem o istorie care consemnează nenumărate asasinate. Trăiam într-un loc unde fiecare e de părere că poate fi la fel de bun ca tine, dacă nu încă mai bun. Mai ales cei care-ți stau prin preajmă. Îți bănuiam tot timpul că mă pândesc cu pumnalul în buzunar, în așteptarea clipei când aveau să-l împlante în mine. Simțeam cum îmi sfâșie cuțitul carnea.

FELICIA: Te-ai născut cu câteva generații prea devreme. Dacă mai întârzi ai puțin afli că au fost inventate detectoare de metal, că poți să fii radiografiat. Te pot vedea așa cum ești, în pielea goală. Bărbaților

le place mult aparatul ăsta. Aeroporturile sunt pline de ele. Oricum, e ușor de detectat orice obiect primejdios.

SFÂNTUL: Îi controlam și eu. Pretindeam că-i îmbrățișez, că-i felicit pentru ceva ce-au făcut sau doar urmau să facă și-i pipăiam, treceam mâna peste buzunare. Tot nu era de ajuns, pentru că puteau să-l ascundă în cizme. Mai ales pumnalele. Pe atunci mai fiecare purta cizme înalte, ca mine. Mă imitau în toate. Îi puneam să se desculțe și să joace înaintea mea. Era unul mic și gras, Doamne, ce mai găfăia. Dar erau bucuroși că-mi fac mie plăcere, numai că eu mă apăram de ei. Și nu puteam să le-o spun.

FELICIA: N-a fost ușor, Soso.

SFÂNTUL: Erau apoi funcționarii, javrele mici, la fel de primejdioase, gata și ele să te răpună atunci când erai mai neatent, mai puțin pregătit. Deosebirea era că aceștia știau să aștepte, se asigurau mai întâi că nu e nimeni prin preajmă, puteau să stea cu cuțitul la brâu ani de zile. Ani de zile. Asta dacă-i țineai atâta, bineînțeles. Pot spune că ei sunt aceia de care m-am temut cel mai tare. Trebuia să intervin, să pun capăt chinului. Puneam atunci un pistol în biroul secretarului și un ceas mai târziu chemam paza să facă un control. Nici nu mai țin minte câte pistoale dintr-astea s-au găsit. La chelneri au fost descoperite cuțite, la cei care serveau vinul s-au găsit plicuri cu un praf alb, trebuie să fi fost otravă, în mod sigur otravă, vroiau să mi-l verse în pahar.

FELICIA: Tu le puneai, nu-i așa?

SFÂNTUL: Eu transformam în realitate visul lor, dorința lor cea mai adâncă. Acțiunea la care ei nu aveau curajul să se dedea. Într-un fel eu le împlineam aspirația ultimă. Știi cum mi-am dat seama? Îmi plăcea să fiu de față când li se găsea arma. Mă mira atunci că nu protestau. Nici unul. Ar fi putut spune că nu era cuțitul lor, otrava lor, să plângă, să jure, dar nu, ei erau senini, împăcați. Aveau cu toții aerul că se așteptau la un asemenea sfârșit. Le părea pesemne rău că n-au știut că le au, că n-au apucat să se folosească de ele.

FELICIA: Lasă asta, Soso, a trecut.

SFÂNTUL: *(se bate peste inimă)* E totul aici, proaspăt. Cât m-au făcut să sufăr. Era apoi Ogo. N-am scăpat de el până azi.

FELICIA: Cine?

SFÂNTUL: Ogo. L-ai văzut. *(se uită spre cortina unde stătuse tânărul Ogo)*

FELICIA: Nu era nimeni acolo.

SFÂNTUL: Ooo, cum poți să spui așa ceva? Cum poți să spui asta? Se ține după mine de o viață întreagă. Totul a început după ce devenisem ceea ce aveam să fiu pentru tot restul existenței, omul cel mai de seamă al Rusiei. Nu m-a lăsat să mă bucur prea



mult de faima căpătată. Într-o noapte a apărut în dormitor. M-am trezit cu el lângă pat. Tânăr, nu putea să aibă mai mult de douăzeci de ani. Subțire, slab, capul acoperit cu o glugă, ochii mari, mari, acoperit tot în mantie. Un fel de călugăr. Cine ești?, am țipat la el, ce cauți aici, știi că n-ai voie să intri, unde-i paza? Ținea în brațe, cu amândouă mâinile o inimă mare, roșie. Venea cu ea spre mine. Se pregătea să mi-o întindă. Nu-l cunoșteam, nu i-am făcut nimic. Nu știu dacă venea sau plutea, nu-i vedeam picioarele. Ogo îl chema. De unde și până unde? Mă trezeam noaptea și-l vedeam cum vine spre mine să-mi dea inima aia roșie. Scoteam pistolul de sub pernă și trăgeam în el. Dispărea. Nu dintr-odată, nu, dar se topea treptat. Două zile mai târziu cine era acolo? Ogo cu inima în palme. Pe asta știu că l-am omorât de zeci de ori și totul a fost degeaba.

FELICIA: Ești singurul care-l vezi.

SFÂNTUL: E acolo, întreg, pentru toți care au ochi.

FELICIA: De unde știi cum îl cheamă? Ți-a spus el?

SFÂNTUL: N-a rostit niciodată un cuvânt, N-a scos un sunet.

FELICIA: Atunci cum știi?

SFÂNTUL: Nu pot să-ți spun, fiindcă nici eu nu știu. Așa i-am spus. Am dat ordin să curețe apartamentul, să-l dezinfecteze, să alunge stafia. N-au reușit.

FELICIA: Ce semnificație putea să aibă toată scena?

SFÂNTUL: Nu știu. N-am aflat. Mi-am bătut capul o viață întreagă și n-am izbutit să dezleg misterul.

FELICIA: Inimă de om, presupun.

SFÂNTUL: O inimă mare, cum n-am văzut. Inimă de rinocer, de dinozaur.

FELICIA: Inima unei familii întregi, poate că a unui neam. Simbolic, desigur.

SFÂNTUL: Atunci de ce nu inima unei țări întregi?

FELICIA: Nu știu. Zic așa.

SFÂNTUL: Nadia. Soția mea, Nadia. Când m-am întors de la petrecere și am intrat în dormitor, era toată roșie. Fața rotundă semăna cu o inimă. Revolverul rămăsese pe pat, dar glonțul trecuse prin gât și ieșise prin teastă. Capul ei semăna cu inima lui Ogo.

FELICIA: Lasă asta acum. Mai bine spune-mi de unde vine Soso?

SFÂNTUL: Iosif, Soso. Așa-mi zicea mama.

FELICIA: Un nume frumos. Ai iubit-o.

SFÂNTUL: Nu. Eu am fost iubit, eu n-am iubit pe nimeni. Nici nu puteam s-o iubesc. Un om neînsemnat, nu poate da naștere unei divinități.

FELICIA: Adică tu?

SFÂNTUL: Eu sunt Stalin. Stalin este Dumnezeu. Eu sunt Dumnezeu.

FELICIA: Un raționament corect.

SFÂNTUL: Mi s-a adus la cunoștință că s-a îmbolnăvit. Așa că m-am dus la ea. Am așteptat să vină noaptea și am strâns-o de gât. După care m-am întors. A doua zi mi s-a spus că a murit. Se pare c-ar fi trebuit să mă duc la înmormântare, toți se așteptau la asta, dar m-am temut. Prea multă lume, n-aveai cum să știi cine se află în biserică, ce armă ascunde în buzunar. Pe deasupra, maică-mea a fost o femeie de modă veche, din acelea care se ducea să se roage de cinci ori pe săptămână; pupa icoanele, spunea rugăciuni.

FELICIA: Nu-ți omori mama fiindcă e credincioasă. N-am mai auzit.

SFÂNTUL: Cineva lansase zvonul că prea nu semănăm cu tată-meu. Că a fost acolo un popă care a făcut treaba pentru el. Că mersul acela la închinăciune nu era doar de dragul lui Dumnezeu. El popă, eu ateu. Cum puteam eu să merg la asemenea înmormântare? Înțelege?

FELICIA: Puteai să-ți iei gardă de corp, să ai o sosie. S-o trimiți oriunde în locul tău. Știi ce-i aia, nu?

SFÂNTUL: Știu foarte bine. Am avut. Am fost silit să-l împușc. Cum te cheamă?

FELICIA: Felicia.

SFÂNTUL: Am crezut că ești Nadia, soția mea, Nadia.

FELICIA: Nu, nu sunt Nadia.

SFÂNTUL: Mi s-a părut. A fost aici acum o clipă. Ce spuneam? A, că a trebuit să-l împușc.

FELICIA: Nu era bun?

SFÂNTUL: Asta e, că era prea bun. Au găsit pe unul care-mi semăna. Ce să spun, semăna destul de bine. Prea bine. Era și un actor bun. Și-a lăsat mustața ca a mea, a deprins toate gesturile, mersul, zâmbetul, accentul, că ce să spun, eu vorbeam în felul georgienilor, mai ales la început. Într-un cuvânt, mă imita la perfecție. Apoi a venit o zi cu paradă, cu manifestație, astea erau zilele de care mi-era cel mai frică. Sigur, erau militari peste tot, polițiști, vreau să spun, cu armele pregătite, dar ce-mi spunea că nu se pregăteau să tragă în mine tocmai ei, aceia care aveau misiunea să mă apere? Așa că l-am trimis pe el. Nu era în toată tribuna aceea decât unul singur care știa adevărul. Să fi văzut ce aere de stăpân își lua. M-am dus la fereastră. Nu puteam să stau acolo mult, ca să nu mă împuște. Mă uitam la el cu binoclul. A doua zi am văzut filmul. Două ceasuri nu mi-am putut desprinde privirea de la el. Cum s-a isprăvit totul, am dat ordin să fie dus la închisoare. Pe seară mi-au adus pozele. Și mort semăna cu mine. O senzație foarte

ciudată. Mă vedeam pe mine însumi mort. Poți să-ți imaginezi așa ceva?

FELICIA: Nu cred că ai făcut bine. Te scutea de un efort pe care altminteri trebuia să-l faci tu. Și apoi, rostul lui era să te imite bine. Faptul că reușea era mai degrabă un merit, nu-i așa? Îl concediai dacă nu era bun. Cel puțin, așa se face pe-aici.

SFÂNTUL: Într-un rând a intrat în anticamera biroului meu. El s-a gândit să-mi facă o surpriză. Eram acolo, nu mai știu de ce. Și ce crezi? Amândoi militarii au sărit în picioare. Eram convinși că sunt eu. Știau, bineînțeles, dar se uitau neîncrezători când la el, când la mine. Nu mai erau siguri. Asta-i ce m-a mirat, că au sărit în picioare ca niște arcuri. E drept că se mai întâmplase să ies pe altă ușă și să reintru pe acolo. Ce vreau să spun este că devenise posibil ca un impostor, un om de nimic, să fie confundat cu mine, să fie EU. Asta nu putea fi admis. De atunci am renunțat la sosii. Nu sunt de nici un folos și, în plus, sunt o amenințare. Să știi de la mine.

FELICIA: Ție, Stalin, ți-a fost frică de el.

SFÂNTUL: Mi-a fost frică de toți, mi-a fost frică tot timpul. Nu-ți poți închipui la câte tertipuri a trebuit să recurg. (*râde*) Vroiam să-i surprind eșuând în tentativa de asasinat. Până la urmă au învățat că sunt greu de prins. Mă culcam într-un alt dormitor decât cel în care mi se făcuse patul. Eram capabil să stau ceasuri întregi cu mâna pe trăgaciul revolverului, să ascult pași. Câteodată adormeam ciucit, cu mâna pe pistol, în spatele câte unui divan. Schimbam casele. Schimbam mașinile. În cea în care trebuia să fiu eu îl puneam pe șeful poliției. Să aibă și el parte de panica mea, în vreme ce eu veneam în coada convoiului, întins pe canapeaua din spate.

FELICIA: Ai fost un om important, trebuia să ai grijă de tine.

SFÂNTUL: Nu-i așa? Nu-i așa? Sunt același acum, doar că nu știe lumea. Iar Garcia mă ține în colțul ăsta pe unde nu vine nimeni. Uite, de când suntem aici nu s-a arătat un singur om.

FELICIA: Mai bine. Am stat de vorbă în liniște. Am cunoscut și eu un om mare.

SFÂNTUL: Cel mai mare. (*Apare Bernard*)

BERNARD: (*Felicie*) Fugi de-acasă de dimineață. Mă întrebam eu pe unde ai putea fi. Si după ce am considerat alternativele, mi-am zis, hai să trec și pe la Stalin, să văd ce mai face tătucul popoarelor. Și peste cine dau acolo? Ar fi trebuit să mă gândesc la asta de la bun început.

FELICIA: Stăteam de vorbă.

BERNARD: Bineînțeles, bineînțeles. Sper că v-ați înțeles.

SFÂNTUL: O femeie minunată. Seamănă cu Nadia. Mă admiră și mă iubește.

FELICIA: I-auzi.

BERNARD: Înțeleg că v-ați făcut declarații.

SFÂNTUL: Am vorbit despre frică.

BERNARD: Frica de Dumnezeu sau numai frica de dragoste?

SFÂNTUL: Nu. Frica de oamenii din jur.

BERNARD: Sunt convins că ai motive serioase.

FELICIA: Soso crede că el e o făptură divină.

BERNARD: Ne-a mai spus-o. Aspiră.

FELICIA: Nu, că a fost așa de la bun început. Încă din timpul vieții.

BERNARD: (*Statuii*) Mă întreb dacă nu se întâmplă ca voi, sfinții, să greșiți cu ceva. Dacă vedeți lucruri sau auziți mesaje care ne scapă nouă, oamenilor de rând.

SFÂNTUL: Portretul pe care-l aveam drept în fața mea, pe perete, îmi făcea cu ochiul când mă uitam la el.

FELICIA: Al cui portret?

SFÂNTUL: Al meu, bineînțeles. Al cui să fie?

BERNARD: De ce făcea asta?

SFÂNTUL: Nu sunt sigur. (*se răsucesce și examinează atent cortina*) Ce spuneam? Da, că nu sunt sigur. Cred că era o taină a lui, poate că a noastră, numai că mie mi-era necunoscută. Făcea asta și când erau alții de față. Mă întrebam mereu dacă nu remarcă și ei ceea ce vedeam eu. Era apoi un cuplu de mierle în mestecănul din dreptul geamului. Veneau acolo cam pe la amiază și-și povesteau tot ce zăriseră pe ferestrele prin dreptul căroră au zburat. Austeritatea politică a declanșat o imoralitate fără limite. O formă ciudată de compensație. Se pare că omul simte nevoia unei supape. Mă întrebam dacă n-ar trebui să le temperez elanul erotic.

FELICIA: Cum?

SFÂNTUL: Castrându-i pe bărbați, mutilând femeile. Erau mijloace. Aveam totuși nevoie de soldați. Morții viitori își cereau dreptul la viață. așa că i-am lăsat să-și facă de cap.

BERNARD: (*ironic*) Ai fost generos.

SFÂNTUL: Era apoi Ogo. I-am spus Nadiei.

FELICIA: Felicia.

BERNARD: Cine-i Ogo?

FELICIA: O stafie.

BERNARD: (*arată spre cortină*) Aia de acolo?

SFÂNTUL: (*tresare, se uită din nou atent*) Nu e. M-a iertat pe ziua de azi. Dormeam cu ochii deschiși și cu revolverul în mână. Pregătit să-i vin de hac din prima clipă, înainte să apuce să se apropie de mine. Și totuși nu-l vedeam decât atunci când era aproape

de mine, pregătit să-mi întindă inima aceea pe care-o ținea în brațe. (*mulțumit de sine*) Dar tot îl lichidam.

(*Apare grăbit Vagabondul*)

VAGABONDUL: Sfinția Ta, o să ai o zi mare. Ori îți ascuți spada, ori o iei la goană. Ghici cine vine?

SFÂNTUL: Cine vine?

VAGABONDUL: Cine-a mai fost. Împreună cu arendașul. Pot să-ți spun de pe acum că n-are să-ți fie bine. (*râde*) (*Sfântul, care până atunci se aflase printre ceilalți oameni, își verifică ținuta, se urcă pe ladă și adoptă postura majestuoasă binecunoscută. După o lungă pauză intră Garcia, Svetlana și Goluboy.*)

GOLUBOY: E-aici.

FELICIA: Cine?

GOLUBOY: (*arată spre Statuie*) El.

FELICIA: Da. E aici. N-are voie?

(*Sfântul examinează atent cortina, încercând să stabilească o relație între cei doi și Ogo. Nu vede pe nimeni.*)

GARCIA: Nu i-am luat acest drept. Încă nu, dar o să vedem.

SVETLANA: Domnișoară, văd că mereu îi sari în apărare. Dar nu ai dreptate. Nu știi cât de mare a fost răul pe care l-a făcut omul ăsta cât a trăit. Nu poți proteja un asemenea individ.

BERNARD: Prietena mea e mereu de partea celor puternici.

FELICIA: Sunt și de partea ta, Bernard.

GOLUBOY: (*Sfântului*) Dă-te jos de acolo. Vino aici să vorbim. Vreau să înțeleg de ce ții să-l reprezinți pe tiranul acela. De ce-ai hotărât să faci o astfel de alegere?

SFÂNTUL: (*aflat încă pe ladă*) Eu sunt Stalin. Cel mai însemnat om care a trăit pe fața pământului.

BERNARD: Iar acum urmează să fii declarat sfânt.

SFÂNTUL: Ee! Ee!

GOLUBOY: Dă-te jos de pe lada aia. Asta dacă nu vrei să te dau jos eu.

SFÂNTUL: (*adresându-se lui Garcia*) Tu nu ai nici o responsabilitate aici?

GARCIA: Omul vrea să vorbească cu tine. Nu văd nimica rău în a sta de vorbă. Îmi spuneți și mie cum v-ați înțeles. Am de văzut pe cineva aici aproape. (*Garcia va ieși și va reveni către sfârșitul scenei.*)

VAGABONDUL: Poate că ne și cântă. (*dă din mâini*) Știi tu, Kalinka, Ka-lin-ka.

FELICIA: Vino-aici, Soso. E-n ordine. (*Sfântul coboară de pe sochul lui și se alătură grupului*)

VAGABONDUL: Acum, dac-am avea și o sticlă de vin, totul ar fi în ordine. (*Ogo își face apariția sus, între faldurile cortinei.*)

SFÂNTUL: Trebuie să spun din capul locului că în timp mi-au fost atribuite fapte pe care nu le-am făcut. Sau măcar nu în felul în care au fost ele descrise. A acuza un om de toate relele lumii este egal de greșit cu a da cuiva întregul credit pentru ceea ce a fost realizat. Cu toate că, în cazul meu, toate meritele sunt ale mele.

SVETLANA: Care rele?

SFÂNTUL: Știu eu? În ultima vreme am avut parte de tot soiul de proști puși pe glume. (*râde*) Mai deunăzi, tot în locul ăsta unul mi-a spus că am fost canibal. Că m-am hrănit, cu alte cuvinte, cu carne de om.

FELICIA: Ei, nu!

SFÂNTUL: Chiar așa.

BERNARD: N-ai fost curios?

GOLUBOY: Exact întrebarea pe care aș fi pus-o eu.

SFÂNTUL: Mă încerci, nu-i așa? Mă încercați. Mă trageți de limbă. Așteptați confesiuni. Am fost. (*încântat*) Am fost. Aveam un slujitor apropiat. Om de încredere. Vreau să spun de încredere în măsura în care poți avea încredere într-un om apropiat. Oricum, georgian de-al meu. El a fost acela care a pus până la urmă mâna pe un vechi inamic. Unul pe care l-am vânat ani de zile. Și ce zici? A venit într-o seară la mine. Mai lucram încă, cine știe ce făceam. Vine, „Bună seara, Batono”. zice, pune servieta pe birou, o deschide și scoate un pachet învelit în „Pravda”. „Pravda” era ziarul nostru. Cel pe care-l citeau toți, de cum se nășteau și până ajungeau în cimitir. „Pravda” înseamnă adevăr. Dar știi cum e în politică, adevărul nostru nu era adevărat pentru toți. Mi s-a comunicat că unii îi ziceau „Nepravda”, minciună, adică. A trebuit să intervin. Dușmanul ăsta era unul dintre ei. Îmi arată pachetul. „Ce-i aia?”, zic. „Morozov”, zice, „Cine?”, „Morozov, nu vrei să-ncerci?” Desfac

Pădurea spînzuraților, în regia lui Radu Afrim



pachetul. O halcă de carne, roșie, curată, nici o urmă de piele. Mă uit la ea lung. Vasăzică, asta era tot ce-a mai rămas din omul pe care l-am urât atâta vreme, pe care l-am dorit mort cu atâta patimă. Fotografia mea, din ziar, acoperea carnea, mușca din ea. Atunci mi-a venit idea. Am chemat bucătarul. Un ceas mai târziu l-am mâncat tot. L-am dat și georgianului. Nu pot să-ți spun cât de bun a fost. La sfârșit am râs împreună, am mai băut o sticlă de vin și m-am dus la culcare. Știu că în noaptea aia am dormit bine.

GOLUBOY: Eram sigur.

VAGABONDUL: Eu am mâncat o pisică. M-a zgâriat.

SFÂNTUL: Eu nu l-am mâncat decât pe Morozov. Mi s-a spus că alții s-au mâncat între ei ani de zile.

FELICIA: La figurat, desigur.

SFÂNTUL: Nu, nu. Pușcăriașii băgau cuțitul în spinarea câte unuia de-al lor, făceau focul în pădure, îl perpeleau bine, după care raportau c-a evadat. Gardienii făceau și ei același lucru cu câte un deținut nou venit, asta până rămânea numai piele și os. Erau apoi mame care-și mâncau copiii. Dar asta-i altă poveste. Să nu mai vorbim despre trecut. Totul a fost pus pe seama mea, fiindcă se răspândise povestea cu Morozov.

VAGABONDUL: Cine-a răspândit-o?

SFÂNTUL: Ee! Ee! O întrebare interesantă, nu-i așa? Nu erau decât doi cei care știau. Și doar unul singur care putea s-o spună. A plătit bucătarul.

BERNARD: Te-au imitat pe tine. Tu le-ai oferit exemplul de urmat.

SFÂNTUL: (*se întoarce brusc și-l vede pe Ogo*) Tu? Când ai apărut? Ce cauți aici? Ce mai vrei de la mine? Nu-ți ajunge cât m-ai chinuit?

FELICIA: Ce se întâmplă, Soso?

SFÂNTUL: Nu-l vezi? Stă acolo, cu inima în brațe.

FELICIA: Ogo?

SFÂNTUL: Cine altul, cine? Se ține după mine, nu mă lasă să trăiesc.

SVETLANA: Despre cine vorbești?

VAGABONDUL: (*semn la tâmplă că nu e în toate mințile*) A luat-o la vale.

GOLUBOY: Nici tu n-ai lăsat oamenii să trăiască.

FELICIA: Spuneai că ți s-au pus în spate fapte pe care nu le-ai comis.

SFÂNTUL: (*încercând să facă abstracție de prezența lui Ogo*) Lucrurile au fost complicate. N-are rost să mai spun. Ceea ce am vrut eu a fost să creăm o lume în care să trăim toți în paradis. Paradisul acela biblic, în care nu știm să fi ajuns cineva. Să facem unul aici, pe pământ, pentru toată lumea. Să fim egali, să ne zicem tovarăși.

SVETLANA: Erai și tu egalul lor?

SFÂNTUL: Ee! Ee! Toți sunt egali, dar Dumnezeu e unul singur, nu-i așa?

VAGABONDUL: Vorbește, Sfinția-ta, vreau să știu cum te-ai descurcat.

SFÂNTUL: Primul lucru cu care trebuia să începem era să renunțăm la a mai fi stăpâni peste lucruri, peste fabrici, bănci, pământuri, case. Să nu ne avem decât pe noi. Noi cu idealurile noastre.

VAGABONDUL: Așa ca mine.

FELICIA: Asta-i frumos.

VAGABONDUL: (*îndoiește*) Hm. Nu sunt sigur.

SFÂNTUL: (*ignorându-l*) Nu-i așa? Nu-i așa? Ei, uitate, că multora nu le-a plăcut. Cei care erau cu adevărat bogați au renunțat mai ușor la ce aveau. Și-au lăsat palatele, s-au mulțumit să-și ia geamantanul cu bijuterii și să se facă nevăzuți. Ani mai târziu au reapărut prin alte țări, pe alte meleaguri. Săracii au fost cei mai încăpățânați. Aveau o casă mizeră, câte o bucată de pământ pe care nici n-aveau cu ce s-o lucreze, dar țineau la ea ca la ochii din cap. N-a fost chip să-i conving.

GOLUBOY: Nu i-ai convins cu vorba.

SFÂNTUL: Nu. N-a fost chip.

GOLUBOY: Până la urmă i-ai biruit.

SFÂNTUL: Le-am venit de hac. Se putea altfel? (*se întoarce spre Ogo*) Tu ești unul dintre ei? Asta ești? Eu sunt Stalin. Dar mi-a luat ani buni. Ce să spun? Mi-au mâncat sufletul. Drept e că și eu l-am mâncat pe-al lor.

BERNARD: Ce le-ai făcut?

SFÂNTUL: Pe cei care nu vroiau să-și lase casele i-am adunat și i-am dus departe, în celălalt capăt de țară. Nici nu mai știau pe ce lume sunt. Cât despre stăpânii de pământ, (*răzând*) ghici. Nu-i greu. I-am înfometat. I-am lăsat să crape de foame.

SVETLANA: Exact așa ai făcut.

FELICIA: Bine, cât poate să dureze asta? O zi, două, trei, o săptămână?

SFÂNTUL: Glumești. Țăranul e foarte încăpățânat. Mi-a luat trei ani până i-am făcut să renunțe la bucata aia nenorocită de pământ. Dar la animale n-au renunțat în ruptul capului. Au preferat să le taie. Să le mănânce. Să le spintece și să le lase în drum. Au mâncat apoi tot ce trăia, câini, pisici, șopârle, viermi.

BERNARD: Știi?

SFÂNTUL: Ți-am spus că eram prezent în fiecare casă, în orice odaie. Știam tot ce fac. Drept că primeam și raport săptămânal. Pot să-ți spun că mulți nu mă ascultau. Făceau orice numai să nu le dea statului nostru. Au cedat numai atunci când n-au mai avut nimic. I-am obligat să ne predea măcar pieile. Să ne alegem și noi cu ceva.

FELICIA: Piei de câini și de pisici? La ce bun?

SFÂNTUL: Sigur că n-aveam nevoie. Dar trebuia să-i obișnuiesc cu gândul că e datoria lor să renunțe la ceva ce le aparținea. Să învețe forța statului.

GOLUBOY: Erau animalele cu care-și lucrau pământul, cu care-și hrăneau copiii.

SFÂNTUL: Erau și animalele cu care se hrăneau cei care trăiau în orașe. Săraciiăștia încăpățânați au sfârșit prin a înfometa țara. Din cauza lor ani de zile toată lumea a trăit în mizerie. Ei au fost aceia care au năruit gândul traiului în paradis. După anii aceia nimeni n-a mai crezut cu adevărat în el. Ziarele au ținut-o una și bună, dar n-a mai fost același lucru.

FELICIA: Stai puțin. Cum e cu mamele acelea care-și mâncau copiii? De ce să-i mănânce?

GOLUBOY: De foame, bineînțeles.

SFÂNTUL: Omul e un animal carnivor. Așa a fost dintotdeauna. Dă-i ocazia și devine canibal.

GOLUBOY: (*celorlalți*) Stalin a fost acela care le-a dat ocazia. Pentru ca acum să facă pe sfântul.

BERNARD: (*Felicie*) Văd c-ai rămas fără cuvinte. (*Garcia, care ieșise din scenă, revine împingând o sofa pe care se așează confortabil și asistă ca la spectacol la ceea ce se petrece.*)

GARCIA: Am găsit-o în stradă. E bună, întreagă. O punem aici și ne uităm la sfânt.

SFÂNTUL: (*ignorând*) Nu văd de ce. Mulțime de animale se mănâncă unele pe altele, se mănâncă între ele, nu sunt puține acelea care-și mănâncă proprii pui. Dacă afirmăm că suntem descendenți din vietăți de ordin inferior, de ce ne-am rușina să ne hrănim cu semenii noștri? Întâmplarea fericită face să fie mereu mai multe oi decât lupi, mai multe antilope decât hiene, așa că nu e nici o teamă că le va pieri neamul. Nu spun neapărat că trebuie să încurajăm practica, dar nici să nu-i recunoaștem meritele. Au fost timpuri aspre. O mulțime de oameni așteptau atunci stingerea din viață a câte unui părinte ca să-l pună în cratiță. Și n-au fost puțini aceia care s-au pierdut pe stradă, în drum spre casă. Dar, sigur, astea sunt întâmplări ale trecutului. Cine le mai știe și pe cine interesează?

FELICIA: Mame care-și mâncau copiii? Dar ceea ce spui este îngrozitor.

SFÂNTUL: Ee! Ee!

SVETLANA: (*Felicie*) A stat în fruntea haitei de lupi ani de zile și a vânat ziua și noaptea.

SFÂNTUL: Am urmărit idealul. Ziua și noaptea, într-adevăr.

GOLUBOY: Ai avut grijă s-o faci așa fel ca foamea să dureze suficient de mult ca să supui toată populația țării. Asta ai făcut!

SFÂNTUL: Eu sunt Stalin. Cei care au supraviețuit cădeau la picioarele mele, mi se închinau. Eu am fost

cel care le-a dăruit viața. (*se întoarce spre Ogo*) Ai auzit? Eu sunt Stalin.

VAGABONDUL: Tu, Staline, ești o fiară, îmi plăci, zău că-mi plăci.

SFÂNTUL: Ee! Ee!

GARCIA: O fiară, așa e. Foarte bine, excelent. Ne trebuie unul ca el aici pe bulevard. Unul care să trezească frica în oameni. Îmi lasă gura apă numai când mă gândesc.

GOLUBOY: (*lui Garcia*) Nu te gândi. N-o să-l ai.

VAGABONDUL: Mă întreb de ce nu te-a băgat și pe tine mămica ta în cuptor. Atunci când erai mic. Sunt sigur că făcea mult bine umanității. (*Sfântul dă din mână disprețuitor*)

GARCIA: Îmi trebuie un monstru celebru. Să se înghesuie lumea să-l admire.

SFÂNTUL: (*inspirat*) Asta ne-a învățat un savant al nostru. Avea laboratorul în subsolul unei clădiri. Făcea acolo tot soiul de experiențe cu câini. Îi învățase câteva șmecherii. Aprindea lumina, suna clopoțelul și câinilor le lăsa gura apă. Știau că urmează să primească mâncare. Dobândiseră un reflex condiționat, cum i s-a spus. Toate au mers bine până într-o noapte, când s-a produs o inundație. A dat apa peste cuștile câinilor. Care s-au speriat de moarte. Și-au petrecut noaptea înotând, cu boturile în plafonul cuștilor. Se înțelege că bună parte din ei au murit. Ei, dimineața, a urmat ritualul cu clopoțelul și cu lumina, numai că nu le-a mai lăsat gura apă. Teamă de moarte a fost mai puternică. Savantul a întocmit un raport, a relatat ce



s-a petrecut și ni l-a înaintat nouă. Iar noi l-am aplicat la oameni. Și să știi că merge perfect. Dacă-i sperii bine, poți să-i faci să execute tot ce vrei. Iar la sfârșit te și aplaudă.

FELICIA: Asta e important?

SFÂNTUL: Important, Nadia mea, sigur că este.

FELICIA: Ți-am spus că nu sunt Nadia. Sunt Felicia, așa mă cheamă.

SFÂNTUL: Atunci de ce iei înfățișarea ei și te arăți peste tot? Tu și el. (*arată spre cortina unde continuă să stea Ogo*)

FELICIA: Cum așa, Soso? Mă interesează povestea ta, asta e tot.

SFÂNTUL: Vrei să le spun și lor? Ce au ei cu povestea noastră? Cu ceea ce ar fi putut să fie și n-a fost?

BERNARD: Spune, Soso. Mă interesează chiar foarte mult.

SFÂNTUL: Sigur că te interesează. Asta nu însemnează că am să-ți spun.

GOLUBOY: Despre care Nadia vorbește?

SVETLANA: Habar n-am.

FELICIA: Soția lui. Prima, a doua, nu știu.

SFÂNTUL: Ee! Ee!

VAGABONDUL: Zi, Sfinția-ta, dă-i drumul. Hai, că mor de curiozitate. Ce i-ai făcut, ai mâncat-o sau ai ales s-o ții mai bine flămândă?

SFÂNTUL: Ee! Ee!

GOLUBOY: Soția? Nu e aceea pe care ai expediat-o, împreună cu toate neamurile, să se răcorească în Siberia?

SFÂNTUL: Nu, nu. Aia a fost cealaltă.

SVETLANA: Așa. Și prima?

FELICIA: Nadia s-a sinucis. Într-o zi de sărbătoare, așa mi-a spus el.

SFÂNTUL: Am mințit. Nu s-a împușcat ea. Am omorât-o eu. Eu, Stalin.

BERNARD: Mi se pare firesc. Cine altcineva putea s-o facă?

FELICIA: (*lui Bernard*) Taci.

SFÂNTUL: Lasă-l să vorbească. Îmi face bine. Poate că scap de ea dacă am să vorbesc. Se ține după mine, mă urmărește peste tot.

GARCIA: Zi-i.

SFÂNTUL: Nu mai credea. Asta a fost. Nu mai credea. A lăsat paradisul pe care-l construiam și a ales să trăiască în afara lui. Nu mă auzea, nu mai era lângă mine. M-am întrebat dacă nu avea pe altcineva. Am pus agenți pe urmele ei. N-avea. Dar nici pe mine nu mă mai vroia. Pe mine, Stalin. Ce puteam să fac?

FELICIA: Să-i spui că e liberă să rămână sau să plece. După cum îi spune inima.

VAGABONDUL: Ori să-i vii de hac.

SFÂNTUL: Asta-i ce-am făcut. Sărbătoream cincisprezece ani de la revoluție. O zi grea, cu paradă, manifestație, cină festivă, așa era, fiecare cu nevestele, grași, grase, demodați, îmbrăcați ca la nuntă. Nadia mea n-a venit. Am trimis după ea. A refuzat. Scaunul din dreapta mea gol toată seara. Ce era să fac?

BERNARD: (*Felicie*) După logica lui Stalin diseară te lichidez.

SFÂNTUL: Am băut vin roșu, din acela care-mi plăcea mie și la sfârșit, înainte să ies îi fac semn georgianului meu să se apropie, îi pun mâna pe burtă și trag revolverul. Du-te, zic, du-te acasă și culcă-te. Ai avut o zi grea. Când am intrat în casă, Nadia nicăieri. Scot pistolul, trec dintr-o cameră în alta, dau eu de ea. Am găsit-o în odaia cea mai depărtată, ascunsă în pat. Nu cred că dormea. Dau deoparte pătura. Un ghem de carne, de oase. Am descărcat în ea toate gloanțele. Am rămas cu impresia că, pe măsură ce trăgeam în ea, femeia se destindea, se relaxa, răsufla ușurată. Am aruncat revolverul pe pat și m-am dus la culcare. A doua zi am aflat că s-a sinucis. Nu înțeleg ce-a apucat-o. De ce?

SVETLANA: Monstruos.

FELICIA: De ce-ai făcut asta, Soso?

SFÂNTUL: Ei i s-a părut că poate să aibă altă părere. O părere a ei. Diferită de a lui Stalin. Ori asta nu era posibil, tocmai acolo, în casa mea, în palatul din care dirijam mersul înainte al țării, nu-i așa? Atunci când intram eu în Piața Roșie, miile de oameni puteau să mă aplaude ore în șir. (*ilustrează*) Aplaudau până le sângerau palmele. La sfârșitul manifestației erau epuizați, treceau pe dinaintea poliștilor să-și arate mâinile. Cine nu sângera era trimis direct în Siberia. Acolo avea prilej să reflecteze de ce nu-l iubea îndeajuns pe Stalin. Sau nu era gata să se sacrifice pentru el. Un examen pe care nu-l treceau toți. Dacă asta se petrecea cu alții, cum puteam să admit să se opună propria mea soție?

GOLUBOY: A fost întocmai așa. Un despot lipsit de vocație, sălbatic. Un om ale cărui crime nu trebuie uitate ca să nu fie posibilă repetarea lor. Dar nu arătându-te lumii aici. Aici nu. Ne-a ajuns. Acum du-te. (*Sfântul își corectează ținuta, după care se urcă pe lada lui și redevine statuie.*)

GOLUBOY: Hei, nu acolo. Afară, dispari din fața noastră.

GARCIA: Eu aș fi vrut să mai aud. Mi-ar trebui un monstru adevărat, unul de care să se sperie lumea, să-și lase portofelul și să fugă.

SFÂNTUL: Eu sunt Stalin. Născut să mă aflu pe podium.

VAGABONDUL: Numai că nu știi să cânti.

GOLUBOY: Nici nu te gânde. Pleci acum.

BERNARD: Ce-o fi în capul tău? Tu chiar crezi că ai să ajungi sfânt?

SFÂNTUL: Ee! Ee! Oamenii mai ies și acum în stradă cu portretul meu, îl arată lumii, se roagă pentru mine. Mă vor înapoi, să le arăt calea.

FELICIA: Mă străduiesc să te înțeleg, Soso. Eu n-am trecut prin toate astea, mi-ar veni mai ușor, dar uite că nu-ți dau dreptate.

SFÂNTUL: Revoluție înseamnă moarte, înseamnă sacrificii. Drumul spre fericire e lung. Durează mai mult de o viață, asta e.

GOLUBOY: Vrei să spui că dacă s-ar ivi ocazia ai face la fel?

SFÂNTUL: Întocmai. O luăm de la capăt. E singura cale. Acolo promit să vă duc eu.

GOLUBOY: Du-te singur. Noi rămânem aici.

SVETLANA: Fiindcă dacă nu o faci, mai există o cale. *(În timp ce vorbește se scotocește în poșetă, de unde scoate un revolver pe care îl îndreaptă spre Sfântul.)* Ceea ce n-au putut face părinții noștri, uite că putem face noi astăzi. Să-i răsplătim pentru suferința pe care au îndurat-o în timpul cât ai fost stăpân peste oameni.

SFÂNTUL: Ce? Ce? Vrei să-l asasinezi pe Stalin? Unde s-a pomenit așa ceva? N-ai cum să scapi.

SVETLANA: Nici nu vreau să scap. Vreau doar să fac dreptate.

SFÂNTUL: Garcia, tu nu vezi ce se întâmplă? *(Ogo, care a stat neclintit începe să gliseze spre pardoseala scenei; o mișcare lentă, dar vizibilă. Garcia se întoarce spre Svetlana, care îndreaptă pistolul spre el. Acesta se îndepărtează.)*

GARCIA: Ce e asta? Chem polițistii.

SVETLANA: Cheamă-i. Sunt sigură că vor și ei să te cunoască.

VAGABONDUL: *(Sfântului)* Eu zic să te cari. Da' să n-o iei și pe frumoasa cu tine. Îmi place s-o avem pe-aici, să ne asculte.

BERNARD: *(Feliciei)* Cred că despre tine e vorba.

GOLUBOY: *(se apropie amenințător cu bastonul ridicat)* Mai ești încă pe-aici?

SFÂNTUL: *(derutat)* Garcia, ce faci? *(se răsuțește și îl vede pe Ogo apropiindu-se)* Tu? Vii și tu peste mine? *(Svetlanei)* Împușcă-l! Îți poruncesc să-l omori.

SVETLANA: Asta fac. *(trage cu pistolul, însă în Sfântul; urmează un lung moment de panică; Svetlana și Goluboy se reped spre locul pe care stă acesta)*

SFÂNTUL: Ce se petrece aici? Eu sunt Stalin. Eu sunt geniul popoarelor. Vă închipuiți cumva că ăsta-i sfârșitul? Vă înșelați. Am să vă dovedesc. Mă întorc,

să nu vă îndoiiți. În curând va fi din nou timpul meu. Nu mă aude nimeni? Nu mă aude nimeni? *(coboară și o ia la fugă, neștiind încotro s-o ia, uitându-se în urmă la Ogo. Aura din jurul capului se stinge. Mâna stângă, de care nu s-a prea folosit, zboară în jurul lui. Iese indignat prin stânga scenei.)*

GOLUBOY: Ferească sfântul să mai vii vreodată.

SVETLANA: Uite, domnule, că am reușit. *(Ogo dispare între faldurile cortinei înainte să atingă podeaua scenei.)*

VAGABONDUL: Și nici nu știa să cânte. *(Vine vesel spre lada pe care stătuse Sfântul. Se urcă pe ea, dansează, dă haotic din mâini și cântă, după care stă în mâini și face aceleași mișcări cu picioarele.)* Kalinka, kalinka, kalinka maia! V sadu iagoda malinka, malinka maia. *(Cei de față aplaudă și se bucură de spectacol. Svetlana și Goluboy se caută prin buzunare, pun bani în blidul de lângă ladă, după care se așează relaxați în sofa adusă de Garcia.)*

GARCIA: Bravo, îmi plăci. Să știi că te mut în centru. Ești bun. Mai am o celebritate acolo la care nu se uită nimeni.

BERNARD: Uite cum se rezolvă o problemă a istoriei.

FELICIA: Parcă nu e același lucru. Cine poate să-mi spună că nu e sfânt? *(Apare Trecătorul 1 și Trecătorul 2. Aceștia se opresc și se uită la Vagabondul care continuă să danseze și să cânte.)*

TRECĂTORUL 1: *(După ce citește numele, scoate o monedă și o aruncă în blid)* Stalin.

TRECĂTORUL 2: Tată, știi cine dracu a fost Stalin?

Cortina



Conferință Victor Ioan Frunză

Elise WILK

Pisica verde
(fragment)

Personaje:

Dani
Bianca
Boogie
Robert
Roxana
Flori

Personajele acestei piese au între 16 și 19 ani. Acțiunea se petrece în zilele noastre, într-un cartier mărginaș al unui oraș de provincie. Multe, multe blocuri de patru etaje cu vopsea scorojită, câteva magazine, un parc. Peste toate se înalță, ca o fantomă, ruinele fostului combinat chimic. Noaptea târziu, după ce în spatele tuturor ferestrelor se face întuneric, singura lumină este un laser verde de discotecă, plimbându-se încet peste oraș.

1. BIANCA

DANI:

Ți-ai imaginat vreodată o pisică verde? Să știi că e o chestie cât se poate de frumoasă, crede-mă pe cuvânt.

Nu știu cum să-ți explic. Imaginează-ți o pisică normală. Cu dungi sau simplă. Și după aia gândește-te la aceeași pisică, numai că verde.

Arată super mișto, cumva ireal.

Adică imaginează-ți că mergi pe stradă, în zona aia nașpa cu blocuri din spatele combinatului. Și totu' e gri. Vezi babe cu plase în mână care ies din magazinul de pâine.

Vezi femei cu cearcăne care întind rufe pe balcon. Auzi muzică populară de la parter și vezi tot felu' de loseri în șlapi de plastic care sparg semințe în fața blocului. Și peste tot e un miros din ăla de untură prăjită care acoperă tot cartieru' ca o umbrelă imensă și grețoasă.

Și deodată vezi o pisică verde. Poate e la un geam de bucătărie. Poate traversează alea din fața de la non-stop. Poate tocmai se strecoară printre picioarele șefului de scară, îmbrăcat în pantaloni de trening.

BIANCA:

Dacă pui o monedă de 50 de bani pe linia de tramvai și o ridici după ce trece tramvaiu', poți să vezi pe ea prima literă din numele tipului care o să fie soțul tău. La trenuri nu e valabil, adică dacă încerci chestia asta în gări, o să îți iasă o literă greșită și asta o să te bage mai târziu în tot felu' de încurcături. Da' cu tramvaiu' funcționează. Lu' Dana de la 3 i-a ieșit O, da' ea spunea că e Q, pentru că e convinsă că o să se mărite cu un străin.

Eu cred că e adevărat. Pentru că am pus de vreo 8 ori și niciodată nu mi-a ieșit nimic.

Serios. Nici o literă. Ar fi fost ciudat să iasă ceva. Pentru că eu n-o să am nici un soț.

Mă gândesc că un soț ai la 20 de ani sau așa.

Și eu n-o să am niciodată 20 de ani. Nu știu dacă asta e bine sau rău.

BOOGIE:

Deci fii atent. E simplu. Umpli un pahar cu apă și dizolvi în el un praf pe care-l faci din toate pastilele pe care le găsești în casă. Eu ultima dată mi-am făcut din ceva pilule pe care le ia maică-mea, niște chestii mici și colorate ca nasturii de la șorțul lu' Scufița Roșie. Deci pui apa, dizolvi praful. După care nu-ți mai rămâne decât să înghiți tot ce e în pahar. Și în câteva secunde o să pornești într-o super călătorie cu un avion mic și roz. O să vezi pe geam mii și milioane de peștișori portocalii și o stewardesă cu aripi de plastic o să-ți toarne whisky în pahar în timp ce avionu' ăsta o să zboare cu 3000 de kilometri la oră și o să taie toți norii în două.

DANI:

În momentu' în care vezi chestia asta, parcă totu' se transformă. Îți dai seama, în toată mizeria aia apare deodată o pisică verde. Și ți se pare că nu mai ești pe stradă în cartieru' ăla nașpa, ci undeva într-o chestie... nu știu cum să explic, că nu prea există cuvinte pentru asta, și atunci când nu există cuvinte, înseamnă că e ceva cât se poate de bun.

BOOGIE:

După câteva minute o să aterizezi într-un fel de sat la marginea mării unde, într-o casă cu uși de ciocolată, te așteaptă o doamnă cu coc alb care tocmai ți-a făcut budincă de zmeură.

Imaginează-ți c-o să mănânci sub o tufă de liliac. Și deodată apare iubita ta din liceu îmbrăcată în fustă de blugi și te ia în brațe. Sau tipa aia din

tramvai cu palton roșu care s-a uitat o secundă în ochii tăi și la care te gândești de atunci în fiecare dimineață. Sau vecinul tău Maxi cu care înveleai toate fotoliile din casă în vată de zahăr.

BIANCA:

Da' nu-mi pare rău că n-o să mă mărit. O tipă cu soț poartă poșetă de piele, miroase mereu a detergent și plânge des. De cele mai multe ori plânge în WC, ca să n-o audă nimeni, da' câteodată nu se poate abține și plânge în stația de autobuz, de față cu o groază de oameni. Stațiile de autobuz sunt făcute ca să aștepți autobuzul, nu să plângi. Așa că femeile astea ar trebui să se abțină și să meargă într-un loc unde nimeni nu se uită ciudat la tine dacă plângi.

DANI:

Dacă-ți imaginezi ceva suficient de mult, chestia aia după un timp începe să existe.

La mine a durat cam trei ani cu pisica. Mă refer, până să existe. Am văzut-o într-o după-masă. A apărut în Carrefour, în coșul de cumpărături al unui moș care stătea în fața mea la coadă. A stat acolo pentru trei secunde și sunt sigur că nimeni în afară de mine nu a văzut-o. Și chestia asta m-a făcut să mă simt cât se poate de bine.

BOOGIE:

Gândește-te că sub tufa aia de liliac o să apară cine vrei tu. Și dacă nu vrei să vină nimeni, nu apare nimeni. Pentru că acolo se întâmplă numai ce vrei tu.

O să mă întrebi dacă o să te mai poți întoarce vreodată acasă. Și eu îți spun că da, pentru că eu am fost acolo și acum sunt aici. Așa că n-ar trebui să-ți fie frică. Trebuie numai să dizolvi praful ăla în apă și să închizi ochii.

BIANCA:

Eu n-am plâns niciodată. Știu că pare freaky și-așa, da' mi-a povestit maică-mea că nici când eram bebeluș nu plângeam. Ai mei au fost foarte îngrijorați, au crezut că am ceva. N-am plâns nici când a murit Mister President. Așa îl chema pe hamsterul meu. Eu m-am bucurat, pentru că am știut că o să se reîncarneze în om, și asta e o ușurare, pentru că înseamnă că poți în sfârșit să bei cola și să conduci mașini, nu să stai non-stop într-o cușcă plină cu rumeguș și să te plictisești de moarte. Mi-ar plăcea sincer să se fi reîncarnat

într-o actriță din aia care se plimbă cu decapotabila prin California și îi flutură părul în vânt. Da' n-am de unde să știu, poate o să devină vreun homeless sau vreun politician sau o chelneriță. În orice caz, cred că orice e mai bine decât hamster.

Eu n-o să mă reîncarnerez. Adică ordinea e asta: mai întâi ești animal, apoi om. După aia nu mai ești nimic. Nu știu dacă asta e bine sau rău.

Nu știu ce animal am fost, da' cred că broască țestoasă sau așa, că ălea trăiesc vreo 500 de ani și atunci Dumnezeu probabil că a zis: de data asta tre' să fie mai scurt, așa că mi-a programat numai...

DANI:

16ani. Cam atât părea să aibă. Nu mă dau în vânt după tipe de-astea super tinere. Numai că fata asta avea pe ea un tricou pe care era o pisică verde.

BIANCA:

Eu m-am dus la club pentru că Dana mi-a spus că știe din surse sigure c-o să vină Robert.

Și cum Robert tocmai se despărțise de tocilara aia din 10 C, era chiar un moment bun să stau de vorbă cu el. După ce am stat pe scaun până la 2 noaptea și am băut vodcă și am fumat pachetu' de țigări a' lu' Roxana care se pupa în spate cu un pletos, mi-am dat seama că nu e nici o șansă să apară Robert și am zis că mă car acasă.

DANI: Trebuie doar să închizi ochii și să-ți imaginezi pisica verde.



BIANCA: Și a apărut tipu' ăsta, Dani, care a zis că, dacă am chef, putem să dăm o tură cu mașina.

DANI: Și dacă ți-o imaginezi destul de puternic, începe să existe.

BIANCA: Cred că s-a uitat la mine din cauza tricoului. Mi l-a adus soră-mea din Franța. La început era negru și avea aplicată o pisică albă dintr-un fel de cauciuc. Și maică-mea a băgat tricou' în mașina de spălat cu ciorapii ăia verzi ai lu' soră-mea. Când l-a scos, pisica se făcuse verde. Mi s-a părut cumva cool.

DANI: Cre' că tipa băuse cel puțin juma' de litru de vodcă la cât de tare îi sticleau ochii.

BIANCA: Era prima dată când un tip mă invită să mă plimb cu mașina, așa că n-am știut ce să spun.

DANI: Nici n-am vrut să intru în vorbă cu ea. Am vrut doar să mă uit din celălalt capăt al clubului la pisica aia verde de pe tricou și să mă simt bine.

BIANCA: De fapt eram convinsă că o să spun nu.

DANI: Eram convins că asta o să fac toată noaptea. O să stau și-o să mă holbez la pisică.

A observat că mă uit la ea. S-a uitat și ea spre mine.

BIANCA: Și fix în momentu' ăla în care am vrut să spun că n-am chef să mă plimb cu mașina, a apărut Robert.

De mână cu Alina din 10 B. Și atunci m-am enervat atât de tare încât am spus OK.

DANI: Atunci am mers la ea și am întrebat-o dacă nu vrea să vină să dăm o tură cu mașina.

BIANCA: Câteodată mă gândesc că a fost vina lui Robert. Dacă n-ar fi apărut de mână cu aia, cre' că nu m-aș fi dus cu tipul ăsta în mașină.

BOOGIE: Dacă închizi ochii și apeși tare de tot, o să vezi o groază de puncte portocalii și-o să amețești.

BIANCA: Cre' că aș mai fi băut vreo 4 pahare de vodcă. Și m-aș fi dus la el.

DANI: A spus OK. Și fix în momentu' ăla o lumină din aia de laser a căzut pe pisica de pe tricou.

BOOGIE: Eu când închid ochii, printre punctele ălea portocalii o văd pe ea.

BIANCA: Mi-am luat geaca.

DANI: Am mers spre ieșire.

BIANCA: Nu mi-am luat la revedere de la nimeni.

DANI: Pisica de pe tricou scliepa.

BOOGIE: Are căciula roșie pe cap.

BIANCA: Tipu' mi-a spus

DANI: Mașina e parcată în spatele combinatului.

BIANCA: Așa că am mers încolo

DANI: Am ieșit din club și am mers spre mașină.

BIANCA și DANI (*împreună*): Prin zăpadă

DANI: Care strălucea ca un glob disco.

BOOGIE:

Căciula roșie o are de la mine. Mi-a luat vreo cinci luni s-o tricotez. De ziua ei am împachetat-o frumos și i-am pus-o pe preșul de la intrare. Am sunat la ușă. Și am fugit. Eram în clasa a șaptea. Noi ne-am certat în clasa a șasea, la început. De fapt, nu ne-am certat. N-a mai vorbit cu mine. Dar a doua zi când am mers la școală am văzut-o în stație. Cu căciula pe cap. Și de atunci în fiecare iarnă o văd numai cu căciula asta.

Într-o dimineață, la școală, s-a mutat în bancă cu Roxana. Pur și simplu, fără să-mi spună nimic. I-am scris un bilețel în care am cerut să-mi explice de ce. Și i-am desenat un dinozaur pe bilețul ăla. Era semnul nostru. Ea m-a învățat să desenez un dinozaur fără să ridic creionul de pe hârtie. Și acum mai știu. Nu mi-a răspuns la bilet și în pauză a râs de mine cu Roxana și Dana și mi-a aruncat penarul pe geam. A doua zi mi-au schimbat sandwich-ul și mi-au pus unul cu pastă de dinți în loc de unt. Eu i-am mai scris un bilețel și am mai desenat un dinozaur și i l-am băgat în cutia poștală. N-a răspuns nici la ăsta. De ziua mea, taică-miu a găsit în cutia noastră poștală o hârtie pe care era desenat cu carioca un dinozaur în multe, multe culori.

FLORI: Ultima dată am văzut-o...

BOOGIE: Vineri era în toaleta fetelor cu Dana și Roxana și...

FLORI: Se dădea cu ruj. În fața oglinzii din hol.

BOOGIE: Nici măcar nu m-a salutat.

FLORI: Nici măcar nu m-a salutat când a ieșit pe ușă.

BOOGIE: Nici măcar n-a întors capul.

FLORI: A plecat și nu s-a uitat în urmă.

BOOGIE: De multe ori mă gândesc că dacă ar fi fost în continuare prietena mea...

FLORI: Știu că-i o tâmpenie, dar

BOOGIE: poate că nu s-ar fi întâmplat nimic dacă

FLORI: poate ar fi fost altfel dacă nu făceam eu vraja aia.

BOOGIE și FLORI (*împreună*): poate că nu s-ar fi întâmplat nimic dacă

FLORI: nu m-ar fi enervat în halul ăla. Da, surorile mai mici pot fi al dracului de enervante. Și câteodată îți dorești să nu mai existe. Într-o zi, când era încă un bebeluș, mama a plecat până la o vecină și m-a lăsat singură cu ea. Eu am luat toate pernele din casă și am îngropat-o sub ele. Am luat fierul de călcat. Am apăsat pe pernele alea până n-am mai putut. La un moment dat s-a deschis ușa. A intrat mama. M-a dat la o parte și a scos-o de sub mormanu' ăla de perne. Era verde. Mi-a venit să răd.

BOOGIE: Aș face orice s-o aduc înapoi.

FLORI: Cu vrăjile ne ocupam de când eram mici. Nu se îndeplineau niciodată.

BOOGIE: Dacă vrei să te întâlnești cu cineva pe care nu l-ai mai văzut de mult, tot ce tre' să faci e să înghiți o cutie întreagă cu aspirine.

FLORI: Dacă vrei ca cineva care a plecat de acasă să se întoarcă, tot ce trebuie să faci e să pui, timp de 33 de zile, câte un pătrățel de ciocolată sub preșul din fața ușii. Așa mi-a spus Vero de la etajul doi și eu am pus ciocolată sub preș timp de 33 de zile și am așteptat să se întoarcă tata. De fapt, ciocolata au mâncat-o Vero cu soră-mea. Și asta m-a enervat îngrozitor.

BOOGIE: Eu așa am făcut, și chiar am văzut-o pe ea. Era foarte aproape de mine. Am încercat să ajung la ea, da' nu puteam să înaintez, mă afundam într-un fel de vată. Atunci am vrut s-o strig, da' nu puteam să deschid gura, că se umpluse de spumă.

FLORI: Dacă vrei ca cineva să te placă, îți trebuie o foaie de hârtie pe care a scris și o fotografie de-a lui. Le dai foc într-o noapte cu lună plină, între orele 3 și 4, iar cenușa o arunci într-o apă curgătoare în timp ce spui tot felul de lucruri în latină. Peste 9 zile o să vină. Și o să vorbească cu tine. Am făcut o dată chestia asta. Cu soră-mea. A furat o lucrare de control de-a lu' Robert ăla. A printat o fotografie de-a lui de pe net. Le-a dat foc și a aruncat cenușa în WC. În timpu' ăsta eu citeam din manualul de latină. Au trecut 9 zile și nu s-a întâmplat nimic.

BOOGIE: Cu antibioticele funcționează mai bine, da' e mai periculos. Dacă nu vomști la timp, poți s-o pățești. Cel mai bine e să le combini. Câte una din toate felurile. Atunci vezi niște lucruri așa de frumoase că nu-ți vine să te mai întorci.

FLORI: Dacă vrei să vezi cum o să arate locul unde o să pleci după ce mori, pune o oglindă în fața altei oglinzi. Uite-te înăuntru până amețești. Dar ține minte: nu prea e bine să faci asta. Pentru că sunt șanse mari să ți se întâmple ceva rău.

BOOGIE: Mă gândesc că poate și ea e pe undeva și vede lucruri așa de frumoase că nu vrea să se mai întoarcă.

FLORI: Dacă vrei să i se întâmple ceva rău cuiva, rupe un nasture de pe paltonul cuiva care a murit și coase-l pe paltonul lui.

BOOGIE: Jur că dacă s-ar întoarce nici măcar nu mi-aș mai dori să fie din nou prietena mea. Nu i-aș mai pune dinozauri în cutia poștală. N-aș mai plânge seara în pat pentru că nu m-a salutat la școală. Și n-aș mai înghiți nici o singură pastilă.

FLORI: Vara trecută mi-a stricat sandalele cu strasuri. Mi le cumpărasem din banii primiți de la tata. Așa că țineam foarte mult la ele. Le-a pus înapoi în cutie fără să zică nimic. Eu m-am enervat atât de tare că mi-am dorit să dispară și să n-o mai văd niciodată.

Nu știam pe nimeni care a murit. Așa că am furat nasturele de la muzeul de istorie, de pe o haină de militar. Și i l-am cusut de palton.

BOOGIE: Dacă s-ar întoarce...

FLORI: Dar vrăjile nu reușesc.

BOOGIE: N-o să se-ntoarcă.

FLORI: Totuși mă gândesc că de data asta a funcționat. Și că e vina mea.

* * * *



KOCSIS Francisko



Glăjarul

Oamenii au feluri foarte ciudate de a înțelege lucrurile. Sau de a le răstălmăci. Poate mai curând asta. Pentru că întotdeauna le înțeleg cum li-e pofta, interesul sau măsura. Chiar și atunci când este vorba despre lucruri de neînțeles, oamenii nu se lasă până nu reușesc să le dea măcar o pojghiță de înțeles omenesc, după care lasă totul în seama fanteziei, care desăvârșește cu admirabilă ușurință restul arhitecturii, adică substanța narativă. Chiar și atunci când lucrurile sunt cu adevărat de neînțeles, oamenii caută, pentru propria lor liniște, înțelesuri. Pentru că această eternă căutare face parte din natura lor.

În ziua aceea soarele nu reușea să răzbată prin stratul de nori cenușii, atât de gros, încât dădea senzația unui crepuscul înaintat, deși nici orele amiezii nu erau încă foarte aproape. A plouat și-n noaptea abia învinsă, rigolele orașului erau pline de apă măloasă, argiloasă, așteptând să se scurgă la capetele rețelei în Mureșul umflat, ca să se golească și ele de umezeala friguroasă care scotea din pământ râme groase, vinete la extremități, ocolite de oameni, ocolite de vrăbii, ocolite și de ciorile care pândeau de pe crengile pomilor orice firimitură de mâncare căzută pe jos, o bucăică de corn, o coajă de pâine, o îmbucătură din felia de pâine cu untură ori margarină care nu mai încăpea în burta de școlar grăbit. Aerul umed, vântul ațipit și mirosul pământului îmbibat desenau pe chipuri expresii melancolice ori încrâncenate, ștergând orice urmă de surâs. Nici cunoscuții, când se

întâlneau, nu reușeau mai mult de un salut scrâșnit, de parcă vechi supărări ar fi răzbit la suprafață. Totul era apăsător, îți dădea senzația că plafonul de nori se sprijină pe creștetele, pe umerii lor cu milioane de cili invizibili, o ființă fabuloasă informă căreia n-ai cum să-i cunoști fiziologia și riscurile contactului cu ea. Pe o asemenea vreme, când ploaia putea reîncepe în orice moment, copleșea senzația că viața se târăște cu ritmul râmelor ieșite din sol pentru a nu se sufoca. Dar fuga de un fel de moarte nu face decât să te ducă în fața unui alt chip al aceleiași fatalități.

Matei Dorpa s-a sculat de-a dreptul morocănos în ziua aceea, ca după un coșmar care îți stoarce și mușchii, nu numai nervii. Nu ținea minte să fi visat ceva care să-l extenueze, cum a pățit în armată, când a visat câteva zile la rând, toată noaptea (el așa credea, ar fi putut jura și pe cartea sfântă că visul nu se întrerupea nicio clipă), instrucție la sânge, instrucție grea, în bătaie de joc, cum obișnuia locotenentul Liță cu răcanii, urlând cu figura schimonosită de un rânjat sadic, precum un mârăit de câine pregătit să sfâșie, alergându-i, trântindu-i la pământ, piperând ordinele cu mizerii de cazarmă, i-a venit atunci, pe câmp, să se repeadă la el cu baioneta, după nopțile acelea era ca o cârpă muiată „în zoaie”, creierul la fel, era doar un urlet de fiară, nu judeca, voia doar să scape, indiferent cum, au fost și acelea zile ploioase și reci de sfârșit de februarie, urâte, răscolitoare, hârâitoare, pe care nu le-a uitat niciodată. Zilele acestea l-au sleit la fel de mult, nu-i venea nici să iasă afară, necum să facă drumul acela de aproape zece kilometri pe jos, cu lada în spate, plină de sticlă, până la Surilaca, s-a și sudălmuit un pic, ca să se facă de rușine în fața bărbatului care trona în mintea lui în zilele când era în stare să se ridice peste condiția sa de fiecare zi, dar dojana nu prea funcționa, tot n-avea chef de nimic, tot ca un cățel bătut se mișca dintr-o parte în alta și nu-i venea deloc să fie mai aspru cu sine. Dar nu avea scăpare, trebuia să se țină de promisiune, le-a spus oamenilor că se va întoarce ca să le pună geamuri, și-n plus, vorbise deja și cu cei de la depozit să-i debiteze sticla pentru astăzi, trebuia să se ducă s-o ia, nu aveau unde s-o depoziteze și nici nu le plăcea să tot ocolească sticla tăiată, să aibă grijă să n-o spargă. Ca un animal de povară scos din grajd pe o vreme mizerabilă, și-a îmbrăcat pufoaica, și-a tras șoșonii peste pantofii cu talpă subțire de piele, extrem de alunecoși pe noroi, și-a luat în spate lada pentru sticlă, și-a băgat mâinile

în chingi și-n momentul acela arăta ca un ocnaș de la fostele ocne domnești în clipa când se înhamă la râșnița de sare – e o imagine dintr-un film vechi cu haiduci, veridică până la înfricoșare.

Oricine știe câte ceva despre lumea veche și-a dat seama ce meserie avea Matei Dorpa: glăjar, geamgiu, meseriaș ambulant care se ducea prin sate cu o ladă de lemn în spinare și înlocuia geamurile sparte ale micilor ferestre țărănești. De cum intra într-un sat, chiar de la capătul uliței mari începea să strige: „Glaaaajeeee! Glaaaajeeee!”, și toată lumea știa că a venit glăjarul și înlocuiește geamurile sparte pentru câțiva bănuți care îl ajutau să supraviețuiască. Cine avea nevoie de el ieșea în ulița principală sau trimitea vreun copil, ca să-l conducă la locul unde era nevoie de el. Ultima oară când a fost la Surilaca, nu avea la el destulă sticlă pentru stricăciunile pe care le făcuse vijelia arțăgoasă venită pe neașteptate, când oamenii erau la câmp și au lăsat ferestrele crăpate la plecare, dar au fost sparte și multe dintre cele încuiate, lovite de crengi rupte, dar și-a notat de câte și la ce mărime avea nevoie și a promis că se întoarce chiar în ziua asta, așa că era așteptat, atunci încă nu avea de unde să știe cum va arăta ziua și cum se va simți el, ca scos din groapă.

Și-a trecut deci mâinile prin chingi, s-a asigurat că și-a luat diamantul și i-a strigat femeii că se duce, chiar dacă toate, durerile din oase, din șale, din carne, din suflet încercau să-l convingă să rămână acasă. Pe un drum de pământ bătut de trei zile de ploi îi va fi cumplit de greu să se țină pe picioare cu lada grea de sticlă în spinare. Nici să găsească vreo căruță nu spera, nu era nici zi de târg, și chiar de-ar fi venit cineva la oraș cu vreun necaz, la ora asta nu avea cum să se întoarcă. Se ducea spre depozitul de sticlă ca îmbrâncit, dar odată pornit se supunea legii pietrei rostogolite pe pantă. După un timp, încă înainte de a ajunge la depozit, când energia mișcării i-a restabilit confortul termic, nici nu i se mai părea totul chiar atât de mizerabil, de greu de suportat, doar gândul la ploaie îl mai îngrijora, să nu trebuiască să îndure vreo mocănească îndârjită care te prinde în umezeala ei ca un curmei.

– Nu-i vreme de mers prea departe, măi Matei, i-a spus unul dintre sticlarii de la depozit, e greu și fără noroiul ăsta să iei atâta sticlă în spate.

– Mă voi duce mai încet, mă mai odihnesc, numai să nu plouă.

– N-aș zice că nu se pornește iar.

– Parcă s-a mai luminat un pic...

– Ar trebui să lași pe mâine sau mai încolo, când o fi vreme bună.

– Dar oamenii ăia mă așteaptă azi, le-am promis.

– Nu-s așa de proști să nu știe de ce nu te duci... Și nu le duce nimeni geam în locul tău, nu-i cine să-ți ia locul.

– Poate că așa ar trebui să fac, mă mai gândesc...

– Nu te gândi prea mult, e cel mai bine așa.

– Dar mâine trebuie să mă duc la Chețe, după aia la Grinduș... Nu ajung în două locuri într-o zi.

– Oamenii înțeleg...

– Da, când înțeleg...

– Ziceam pentru tine, că un drum din ăsta te stoarce de vlagă, te pune la zăcare.

– Așa-i, mă mai gândesc. În cel mai rău caz o duc acasă, să nu vă încurce pe voi.

Și-a așezat sticla tăiată în ladă, în cele două compartimente, pe dimensiuni, ca să stea în echilibru, să nu tragă într-o parte, că atunci căratul cu coloana încordată te istovește de două ori mai repede. Dorpa avea experiență, știa cum să fixeze foile cu cartoane și hârtii, că nu se mișcau nici de-ar fi umblat toată ziua. După ce a fost gata cu așezatul și a tras curelele care legau fără puțință de aluncare toate bucățile, Matei Dorpa și-a trecut chingile peste umeri și a ridicat lada grea aproape icnind, simțind în aceeași clipă că oamenii aveau dreptate, povara era mult prea grea pentru o asemenea vreme.

– Ai dreptate, nea Piști, e prea mult, mă duc acasă și împart pe două zile, și pe drum uscat m-ar speti.

– Așa să faci, Matei, nu merită să-ți frângi șalele.

– Na, toate alea bune, m-am dus.

Și-a luat drumul spre casă, știa că nu ar putea să facă drumul acela lung. Odată gândul pătruns până-n adânc în minte, nu mai simțea nici urmă de indecizie, călca hotărât pe troturarul umed, ocolind și el râmele aflate peste tot. Trecuse de despărțitura unde se desprindea drumul spre Surilaca, se apropia deja de casă, când din față a văzut venind la pas o căruță trasă de un cal, cu un singur țaran pe capră.

– Nu cumva la Surilaca trebe s-ajungeți cu glajele?

– Acolo ar trebui, dar nu pot pe-un drum ca ăsta, m-ar deșela...

– Dar io acolo mărg... V-aș duce...

– Dar unde-ai fost de te duci la ceasul acesta acasă?

– Dusu-i-am lu' frati-mi cinci saci de grâu, că să meargă la moară. N-are făină...

– Și zici că mă duci?

– Da' cu dragă inimă, că și la mine trebe puse două glaje. Puneți lădoiul în dric și stați pe loitră să-l țâneț și tare curând ajungem.

Era un noroc cum nici să gândească n-ar fi îndrăznit. Și când te gândești că putea să fi trecut cu un sfert de ceas mai devreme sau mai târziu, dar nu, să nu spună nimeni că lumea merge la întâmplare, că nu există providență, e acolo și-n lucrurile mărunte în care nici n-ai zice că-i necesar să vegheze.

Țăranul a coborât din căruță ca să-l ajute să-și pună lada în dric, a ținut-o până Matei s-a urcat și s-a așezat pe loitră, după care s-a urcat pe șazător, a luat hățurile și, întors pe jumătate spre Matei, l-a întrebat:

– Na, poci să mâi, stați bine?

– Da, mulțam, se poate, să fie-n ceasul bun.

– Na, să ne-ajute Domnul să ne ducem...

Au povestit pe drum cum se obișnuiește, unul l-a întrebat pe celălalt de treburile și gândurile lui, de greutăți și baiuri, despre mersul lucrurilor și sănătate. Calul mergea liniștit, fornăia din când în când, iar pe unde urcușul era puțin mai pieptos, alunecau puțin și potcoavele lui, țăranul nu-l îndemna decât cu câte un țâț din care Matei nu înțelegea nimic, dar animalul știa ce are de făcut, iar când ajungea sus, lua de la sine o pauză de răsuflare, își lăsa capul în față, și-l clătina ușor într-o parte și alta și respira răsunător, stăpânul îl lăsa să-și liniștească inima, știa deja după ritmul respirației când se puteau duce mai departe, atunci îi zicea numai: „na, hai”, și el pornea ascultător. Într-un ceas au ajuns la Surilaca, satul acesta locuit de două neamuri amestecate, de multă vreme stând la un loc, nimeni nu mai știa precis din care parte se trage, dar nici nu-și făcea nimeni o problemă din asta, pe oameni nu trebuie să-i deosebești după limbă, că o limbă se învață, ci după inimă și gând, fiecare alegea singur de ce neam să fie, ce limbă să vorbească, dar nimeni nu-și obliga fratele să fie de același fel cu el.

Matei Dorpa a bătut toate satele din jurul orașelului său, le cunoștea foarte bine, cunoștea multă lume și multe obiceiuri, dar niciunde oamenii nu ajunseseră la acest mod de viețuire împreună ca la Surilaca. Ce l-a surprins prima oară când a ajuns aici, și de-atunci nu se poate abține să nu se minuneze de fiecare dată de acest obicei al sătencelor, erau florile din ferestre. Toate casele aveau mușcate,

într-o fereastră mușcate albe, în cealaltă mușcate roșii, niciodată amestecate. Nu mai văzuse nicăieri mușcate albe ca acolo, cu trei rânduri de petale imaculate și multe pistile cu vârfuri purpurii în mijlocul florilor, cu inflorescențe mari, bogate, ca niște căline, la care li se mai zice prin alte părți și bulgări-de-nea. Privindu-le, aveai sentimentul că stau înfășurate într-un bulb de energie nezărită, dar care, pe nu știai ce cale, ajungea la simțurile tale și te contaria într-un fel plăcut, ca o furișată privire de fată. Te făceau să mai întorci o dată privirea, de parcă la prima vedere ți-ar fi scăpat ceva. Iar cele roșii aminteau de purpura cea mai curată.

Ajuns atât de repede în sat, Dorpa s-a dus mai întâi la omul care l-a adus și i-a pus cele două ochiuri de geam pe cheltuiala lui, drept mulțumire pentru felul nesperat în care i-a fost de ajutor, după care s-a dus, rând pe rând, la cei ale căror măsuri de geamuri le-a luat data trecută, pe o vreme ca asta i-a găsit pe toți acasă, nimeni nu avea ce face la câmp, doar în vreo două locuri lipseau câte unul, doi din familie, plecați la pădure după ciuperci, se spunea că prin pădurile de acolo se găseau multe urechiușe, ciupercile-vulpii, așa le spuneau, dar și ciuperci de pășune, așa de multe uneori de ziceai că a nins, dar asta numai după ploile calde, acum sigur nu ieșiseră, pe un asemenea frig de vară se zgribuleau și sporii în pământ.

A terminat mult mai repede decât se aștepta. Adevărul e că se zorea singur, ca să nu-l prindă întunericul pe drumul alunecos. Nici n-a avut prea mult de ajustat, doar la o fereastră ceva mai strâmtă decât a măsurat a trebuit să taie din marginea lungă vreo trei centimetri. De la o casă la alta, lada se golea și devenea tot mai ușoară, încât spre sfârșit părea că nici n-o mai simte în spinare. Fâșia îngustă de-acum și câteva mai late și mai scurte, de mai demult, clincheteau când își sălta lada pe umeri, ca să se așeze mai bine chinghile în șaua claviculei, i se părea că leagă ritmurile unui cântecel de copil, nu-și amintea cuvintele, știa doar că era vorba despre un pod stricat, despre ape care iau pietrele, dar tonul, în ciuda stricăciunilor despre care vorbea, era vesel, săltăreț. Devenise și el vesel înlăuntrul său, pentru cum se sfârșea o zi ce pornise cu semne rele, era peste orice ar fi gândit de dimineață.

Când a ajuns la ultima casă și nu-i mai rămăsese în ladă decât foaia de sticlă de rezervă, pentru orice eventualitate, și cele câteva fâșii care i-au adus în minte cântecelul, era bine dispus și înclinat spre glume, cu chef de vorbă numai de

dragul de a nu tăcea, de a nu-l lăsa pe gospodar să zacă pe gândurile lui. După ce a montat geamul, și-a pus diamantul în buzunarul interior al sacoului și și-a fixat bucățile de sticlă rămase, a acceptat cana de vin oferită de gospodar și au mai sporovăit despre unele și altele, ca să nu lase vinul însingurat și nevorbit, cum cere obiceiul. După ce vinul și-a eliberat căldura în pântec și a început să coboare spre picioare, i-a mulțumit omului pentru bunătate, și-a luat lada în spate și a pornit spre casă, încet, călcând cu grijă, spre marginea drumului, unde noroiul părea mai puțin alunecos. Chiar și așa, mersul era nesigur, fiecare pas se putea solda cu o alunecare, era mai rău ca mersul pe gheață. După ce a lăsat satul în urmă, a ieșit de pe drum și mergea prin iarba udă, pasul era mult mai sigur, dar după un timp apa a pătruns stofa pantalonilor și o simțea pe fluierile picioarelor ca pe niște bucăți de sticlă cu flori de gheață. Recele de la început se transforma după fiecare pas într-o înțepătură. Dar ce era și mai rău, apa se prelinse încet și în pantofi și frigul din glezne îl sleia de putere. Abia dacă făcuse un sfert din drum și deja simțea că ar trebui să se oprească undeva, să se așeze, dar unde să găsești un loc uscat, așa că s-a oprit din mers ca să-și tragă puțin sufletul, aplecat ușor înainte, ca lada să se sprijine pe spate și să-și odihnească umerii, dar n-a putut sta prea mult, pentru că a început să tremure de frig, tot era mai bine să nu se oprească, să se ducă înainte, să se încălzească, dar a ieșit pe drum, chiar dacă noroiul se lipea de șoșoni și-i îngreuna pasul, tot era mai bine decât să simtă apa rece prelingându-se pe glezne și pătrunzând în pantofi. Mergea fără să slăbească pasul și după un timp a simțit că se încălzește în tot corpul, numai picioarele nu dădeau semne că ar fi în stare să învingă frigul. Îndărjit, pas cu pas scădea distanța ce o mai avea de parcurs. După un timp, călca mecanic, mintea s-a golit de orice preocupare și a lăsat totul în seama instinctului de orientare, care îl duce pe fiecare animal spre culcușul lui. În starea aceasta simțea chiar un fel de confort lăuntric, o dulce renunțare la efortul de a-și controla teama, de a țese complicatele scenarii care ocolesc situațiile periculoase. Omul este fericit când nu trebuie să se gândească la lucrurile care îl înspăimântă.

S-a abandonat atât de deplin acestei stări, încât presimțea existența unui prag de fericire chiar în preajma ființei sale. Sunt momentele acelea când omul își este sieși drog. Când luciditatea se rupe de realitatea de afară. În momentele acelea omul

dinlăuntru nu-și face griji pentru omul de afară. Acelea sunt clipele când viul intră în picoteală. Au fost de-ajuns câteva momente, căci în clipa când și-a dat seama că un fir de apă curge peste drum n-a mai avut vreme să-și oprească pasul și, ca să nu calce în mijlocul harniceii scrurgeri dintr-un șanț în altul, s-a întins mai mult decât trebuia, șoșonul a alunecat pe pământul moale și s-a dezechilibrat, tras într-o parte și de lada din spinare. S-a răsucit dureros și a încercat să se țină în picioare, dar a înțeles instantaneu că nu va reuși, de aceea a încercat cu un efort disperat să sară peste șanțul plin de apă, ca să cadă în iarba de pe marginea drumului. A căzut pe spate pe malul umed și a alunecat pe iarba deasă. În clipa când lada s-a izbit de pământ, a simțit o înfiorare pe gât, de parcă un fir rece de iarbă ar fi pătruns sub guler. N-a auzit nici un clinchet. N-a simțit nici o durere. S-a săltat violent, încercând să se ridice în picioare. Atunci abia durerea a devenit năprasnică. Degetele s-au înroșit de sânge și au apucat pumnalul de sticlă înfipt adânc în beregată. N-a mai avut timp nici să-l smulgă. Doar zvârcolirea înconștientă și-a mai lăsat urmele pe iarbă. Lumina a început să scadă. Dacă ar fi fost senin, soarele ar fi fost la scăpătat. Dar stratul gros de nori te făcea să crezi că-i aproape seară. Pe segmentul ocupat de el, sfârșitul lumii s-a împlinit fără trâmbețe și fără amânare. Destinul nu întârzie niciodată și nu ajunge nici prea devreme, poate folosi o căruță ca să ajungă unde trebuie, poate umbla pe jos sau poate zbura ca un gând de arhanghel ori poate aștepta o viață de om la vreo răscruce. Destinul este numele a ceea ce nu se amână, nu se schimbă, nu se negociază. Putem să-i spunem și neprevăzut, putem să-i spunem și întâmplare, ceasul rău sau fatalitate, providență ori îndurare. Matei Dorpa nu s-a gândit nici o clipă că în ziua aceea va produce el însuși în univers o schimbare. Nu contează cât de mică sau mare; nimeni nu știe ce efect poate provoca întretărirea vieții cu o moarte.

Când l-au găsit țărani care se întorceau de la târg, sângele nu mai curgea, se închegase într-o cascadă maronie, trupul se răcea. Au întors căruța și s-au dus înapoi la oraș, ca să anunțe poliția. Dricul l-a ridicat încă din seara aceea. Sticla spartă din lada de lemn, pusă alături de cadavrul înțepenit, scârțâia, zăngănea, clinchetea, o ureche fină ar fi putut compune din sunetele înalte un cuvânt cu un inconfundabil înțeles: „glaaaaajeeee”! Dar goparii nu auzeau nimic.

Julian BOLDEA



Spre o sinteză creatoare

Cărțile publicate de criticul, istoricul literar și profesorul universitar Gheorghe Manolache au drept reper al cercetării tectonica literară a postmodernismului, în *Regula lui doi (registre duale în dezvoltarea postmodernismului românesc)* sau *Degradarea lui Proteu (experiențe postmoderne în proza românească a anilor '80)*, dar și recuperarea unor figuri literare ale trecutului - *Anton Naum. Zborul liber al unei vesele satire (între creștinism țărănesc și clasicism greco-latin)*, sau reconsiderarea literaturii de grad secund și a localismului creator (*Resurrecția localismului creator - O experiență spirituală în Mitteleuropa provinciilor literare, Literaturi și culturi locale*). Examinarea prozei românești postmoderne demonstrează caracterul atipic al receptării postmodernismului în spațiul nostru literar, criticul relevând perspectiva reverberațiilor și glisărilor postmodernității în orizontul literarului, în planul reflecției filosofice, dar și în dinamica emergenței religiosului. Sunt furnizate astfel o serie de perspective edificatoare, ce se referă în primul rând la reconfigurarea intervalelor în care se înscrie istoria postmodernismului românesc, la reconsiderarea conceptuală a paradigmatelor și a registrelor de instituire a modelelor, formelor și strategiilor postmoderne sau la reconstruirea tehnicilor de asumare parodică a scriiturii în spațiul balcanic, atât de eterogen și de paradoxal. Criticul este capabil, cum observa Ion Vlad, să realizeze „pertinente trimiteri la deceniile anterioare” dar și să observe „contribuția originală a tendințelor

afirmate, programatic și literar, de reprezentanții unui grup coerent, conștient de tentativa sa de a regenera și de a modifica optica cititorului interesat de semnele realului, de infinitezimal, de concretețea așa-zisului fapt divers, de o realitate creată nu fără posibile trimiteri la hiperrealismul din plastică și la u neorealism redescoperit sub semnul vizualului, al unui imaginar împropătat de privirea scriitorului nonconformist”. Diana Adamek remarcă, pe bună dreptate, la rândul său, faptul că aceste cărți ale lui Gheorghe Manolache propun „o lectură ale cărei merite stau: mai întâi, în descrierea minuțioasă pe care o realizează într-o dublă mișcare, de panoramare și apropiere, și mai apoi în permanentele relaționări și trimiteri la momentele decisive din istoria literaturii și a arsenalului ei de instrumente, formule și practici. Scena pe care o construiește autorul acestor lucrări are etaje și sertare multiple, dar mai cu seamă reține atenția însuflețirea pe care i-o oferă o privire critică, curioasă, participativă, dar nepărtinitoare, cu alte cuvinte corectă și echilibrată”. Dedicată avatarurilor și metamorfozelor postmodernismului cartea *Regula lui doi (Registre duale în dezvoltarea postmodernismului românesc)* propune o „lectură critică, participativă, etajată a unui relief literar încă neașezat”, așa cum este acesta articulat în „proiectele literare ale anilor '80”, criticul dovedind „o fină pătrundere a fenomenului în observațiile legate de relația marginalitate/liminalitate, ultimul termen având capacitatea de a subsuma și transcende întreaga dialectică a centrului și a emanațiilor sale secundare” (Diana Adamek). Repunând în discuție paradigmele și aporiile postmodernismului românesc, criticul recapitulează cu aplomb starea receptării critice a acestuia, expunând o diagramă credibilă a teoriilor, conceptelor și formelor literare validate de gândirea postmodernă.

În explorarea modernismului românesc, materializată în publicarea monografiei despre Anton Naum, *Anton Naum. Zborul liber al unei vesele satire (între creștinism țărănesc și clasicism greco-latin)*, în care e creionat profilul unui junimist de rang secund, prin interpretarea texturii „unei partituri recesive, insuficient și, spre regretul nostru, unilateral exploatate în contextul junimismului literar”. Gheorghe Manolache expune contradicțiile interne ale „Junimii” recunoscute în „rolul disident al direcției clasiciza(n)te”, dar și contribuția unui scriitor minor - Anton Naum - în

impunerea „dezacordului estetic și a diferenței nespecifice”. Cartea despre Anton Naum urmărește nu atât „prezentarea vieții și operei junimistului, cât restaurarea semiologiei, prin prisma operei minorului junimist, despre care se poate spune că înțelege scrisul ca mod de instituire a lumii” (Mircea A. Diaconu), realizându-se astfel revizitarea revitalizantă a unor „precedente revoluate și eșuate în formule tradiționaliste”. Demne de interes sunt redimensionările plasticizante ale interferențelor literare și cinematografice, plastice, fotografice prezente în cartea *Literatura de grad secund* (2005), în care localismul și multiculturalitatea, concepte definitorii, sunt convocate la un dialog fecund și relevant, în măsura în care comentariile despre unii scriitori importanți (de la Duiliu Zamfirescu la Mircea Horia Simionescu și/sau optzeciști) ilustrează „nu doar stadiul actual al limbajelor literaturii noastre (din care transtrav-ul ni s-a părut a fi procedeul dominant, ci și riscurile implicării în tot felul de accidente creatoare (din care punctul de vedere al «auctorelui» iese, de cele mai multe ori, deformat și afectat în însăși puritatea lui teoretică.” Cartea *Literatura de grad secund*, din 2005 „(re)distribue, în proporții variabile, puncte de vedere ale unor autori recesivi, folosite spre a ilustra asaltul marginalilor și aluviunile imaginarului secundar asupra centralismelor literare și nu numai”. Criticul consideră că „po(i) etica, istoria și teoria criticii literare și a traducerii, elementele de retorică, narativă și estetică/filosofie, dincolo de aventura teoretică, se recunosc într-un model (a)tipic de diagnoză și osmoză a unor fenomene culturale translucide”, într-o carte ce își propune să fie „o replică și un instrument critic de endoscopare a fenomenelor literare de grad secund din capharnaum-ul culturii noastre moderne și postmoderne”, dar și printr-o tehnică de „(re) prezentare a textului: cea a modificărilor simultane a perspectivelor critice asupra limbajelor, cu păstrarea dimensiunilor din prim-plan”.

De interes critic și istoric literar major, cartea *Resurecția localismului creator. O experiență spirituală în Mitteleuropa provinciilor literare* (2006) reprezintă o contribuție meritorie la investigarea unui fenomen literar considerat de G. Călinescu ca o „porțiune îngustă” a literaturii. În aceeași sferă a cercetării istorico-literare se înscrie studiul *Recuperarea unei sincope culturale: Luceafărul-serie nouă (1934-1939; 1940-1945)*, publicat în 2009, în care autorul expune

configurațiile (est)etice, prefigurate teoretic în ambianța conceptuală a localismul creator, dar și în contextul morfologiei spirituale a anilor '30 în care se întrepătrund „mai multe straturi literare, inaugurându-se un autentic proces de conversiune”, autorul considerând că „legea sincronismului” nu a avut niciodată „o aplicare mai evidentă ca în acest caz particular de diferențiere”.

Cărțile, articolele și studiile publicate de Gheorghe Manolache au reliefat simptomatologia fenomenului cultural local (literar, plastic, muzical, filosofic, religios etc.) tradiționalist și neomodernist, oferind și o diagnoză elocventă și precisă a unor dislocări intelectuale, tipice modernității anilor '30, dar și postmodernității anilor '80. Calitățile dominante ale stilului critic al lui Gheorghe Manolache sunt rigoarea, vocația sintezei, voința exactității, capacitatea circumscrierii detaliului revelator, obiectivarea ca metodă de lucru și ca resursă hermeneutică, dar și deschiderea comprehensivă spre unele modele metodologice actuale (istoria mentalităților, close reading, comparatismul riguros articulat și înțeles).



ALEXANDER HAUSVATER

De la literatură la teatru...

Armonii și contradicții în structura teatrului contemporan

Invitat: actorul *Constantin Florescu*



Muzeul Național al Literaturii Române
Luni, 28 aprilie 2014, ora 17.00
în Rotonda MNLR Bulevardul Dacia 12

Victor BURGIN



Modernismul în opera de artă¹

În 1934², Mukarovski vedea printre capcanele care îl pîndeau pe teoreticianul artei nepriceput într-ale semiologiei, „tentația de a trata opera de artă ca pe o construcție pur formală”. Cu toate acestea, astăzi, tendința de a aplica teoria semiotică la artele vizuale în direcția unei „poetici” s-a revărsat într-o confluență facilă cu curentul dominant astăzi al criticismului „modernist”, focalizat asupra vieții interne a obiectului autonom. Pretenția lui Mukarovski ca teoria „să surprindă dezvoltarea artei ca pe o mișcare imanentă care are, de asemenea, o relație dialectică permanentă cu dezvoltarea celorlalte domenii ale culturii” rămîne neîmplinită.

Merită să privim din nou modernismul în relația pe care a întreținut-o în perioada modernă cu alte arte vizuale, pentru a-i restitui poziția care îi e proprie în istoria *practicii* artistice, locul care-i revine în producția socială a semnificației. Merită să ne întrebăm dacă formalismul rus, obiect de mare interes în teoria estetică recentă, poate fi asimilat modernismului într-o manieră atât de simplă pe cît de s-a sugerat uneori; și dacă a abandona programul modernist ar însemna într-adevăr revenirea la „reprezentationalism”, pierzînd terenul cîștigat de artele vizuale în perioada modernă (așa cum s-a presupus adesea). Termenul „modernism” trebuie înțeles aici prin referire la scrierile lui Clement Greenberg, fiindcă acestea sînt cele ce constituie, *de facto*, locul geometric al modernismului contemporan din artele vizuale.

I

Eseul lui Clement Greenberg „Avangardă și kitsch” din 1939 descrie o cultură aflată în stare de asediu.³ El susține: cultura occidentală e în criză;

înaintea perioadei moderne, astfel de crize ale valorilor consacrate duceau la academism artistic, o încremenire a culturii. Totuși, în această criză din epoca noastră, fenomenul fără precedent al avangardei promite să „ducă mai departe cultura”⁴, ridicînd arta la „expresia unui absolut în care toate relativismele și contradicțiile s-ar găsi fie rezolvate, fie scoase din discuție”⁵, iar aceasta se va împlini prin evitarea lumii „confuziei și violenței ideologice”⁶. În aceeași perioadă cu apariția avangardei, „noile mase urbane au exercitat o presiune asupra societății pentru a li se asigura un tip de cultură care să corespundă consumului lor. [...] s-a născocit o nouă marfă: cultura *ersatz*, kitsch, destinată acelor [...] insensibili la valorile veritabilei culturi”⁷. În kitsch „nu există discontinuitate între artă și viață”⁸. În vreme ce valorile artei de avangardă sînt o reflectare a valorilor „proiectate” de observatorul „cultivat”, valorile kitschului sînt „incluse” în obiectul de artă, pentru a fi numai decît disponibile „desfătării nereflexive” – „Picasso pictează *cauza*, Repin pictează *efectul*”⁹. Deoarece kitschul e atît de nesolicitant, e cu atît mai solicitat; o solicitare la care Hitler, ca și Stalin, trebuie să consimtă, indiferent de gusturile lor personale. Din necesitate politică, dictatorii trebuie să lingusească masele prin „coborîrea a tot ce înseamnă cultură la nivelul acestora”¹⁰. Nivelul cultural al maselor nu poate fi ridicat în cadrul modurilor de producție existente, capitaliste; doar o soluționare socialistă a problemelor producției ar putea asigura majorității destinderea necesară aprecierii artei de avangardă. Totuși, necesitățile anului 1939 reclamă să se recurgă la socialism nu în vederea unei noi culturi, ci „*pur și simplu* pentru păstrarea oricărei culturi vii pe care o avem în clipa de față”¹¹.

La nivelul cel mai imediat, eseul lui Greenberg trebuie citit ca un protest față de ascensiunea filistinismului totalitarist de dinaintea celui de-al Doilea Război Mondial. Totuși, faptul că socotește că amenințarea la adresa „adevăratei” culturi e cultura de masă în general rezultă limpede din folosirea nediscriminatorie a termenului „kitsch”. Un exemplu de ceea ce am putea numi astăzi kitsch e dat de Tocqueville. El descrie sosirea la New York dinspre East River și cum a fost „surprins să zărească, de-a lungul coastei și la o oarecare distanță de oraș, niște palate mici din marmoră albă, multe dintre avînd o arhitectură antică”. Și continuă: „a doua zi, ducîndu-mă să-l examinez mai îndeaproape pe cel care îmi atrăsese cu deosebire privirile, am descoperit că zidurile erau din cărămizi vîruite, iar

coloanele din lemn vopsit”.¹²

E vorba aici de ceva mai mult decât absența „adevărului materialelor” deplinsă de Morris și, mai târziu, de Bauhaus. E o trăsătură definitorie a kitschului faptul că stilurile sale trebuie să provină din cultura „înaltă” consacrată. În kitsch, conținutul cu cele mai mari șanse de succes e prezentat în forma înzestrată cu cele mai mari șanse de-a inspira respect, astfel că Greenberg face referire la „surogat” și la „simulacrele degradate și academizate”. Greenberg procedează, prin urmare, corect aplicînd termenul „kitsch” artei oficiale din Rusia, Germania și Italia anilor 1930, unde conținuturi sentimentale și propagandistice erau prezentate pretențios sub o înfățișare numită în mod convențional „artistică”. Totuși, el mai vorbește și despre „lucrul căruia germanii i-au dat minunatul nume de *kitsch*: arta plastică și literatura de masă, comerciale, cu cromolitografiile lor, cu coperte de revistă, ilustrațiile, reclamele, ficțiunea de senzație și bulevardieră, benzile desenate, muzica «*Tin Pan Alley*», stepul, filmele hollywoodiene etc. etc.”. Aici, toate manifestările culturii de masă, oricare ar fi ele, sînt condamnate prin asociere cu kitschul drept „cultură *ersatz*”, într-o măsurare atît de extinsă, încît tot ce mai rămîne drept „cultură autentică”, „cultură adevărată”, „cultură superioară” e „arta și literatura de înalt nivel”.¹³

Greenberg nu oferă niciun indiciu despre natura culturii „autentice” care să nu fie un truism; eseuul său e, totuși, străbătut de un ecou ușor de deslușit al acelei definiții a culturii ca „tot ce e mai bun din ce s-a gîndit și s-a scris”. Așa cum a arătat Raymond Williams¹⁴, impactul industriei și democrației din secolul al XIX-lea a fost cel care a dat naștere unei concepții despre cultură ca ceva separat de și „deasupra” societății. Ideile despre „cultura în opoziție”, exprimate în diverse moduri de membri ai intelighenței victoriene ca Arnold, Morris și Ruskin, s-au format o dată cu criticile practice ale acestor autori la adresa realităților sociale ale vremii lor. Treptat însă, noțiunea de cultură ca depozitar al valorilor ideale a devenit un mijloc folosit nu pentru a critica lumea, ci pentru a scăpa din ea. Ceea ce nu reiese nicăieri din eseuul lui Greenberg e că, la vremea cînd a fost scris, noțiunea de cultură „înaltă”, dată *a priori*, fusese respinsă pe scară largă în practica artistică, atît în Europa cît și în America. Sentimentului unei identități culturale populare apărut în Statele Unite în anii 1920 și-a găsit o consacrare o dată cu crearea, în 1935, a secției Federal Art Project din cadrul Works

Progress Administration (redenumită, în 1939, ca Works Project Administration). Instituită ca parte a New Deal-ului, într-o vreme în care zece milioane de americani erau șomeri, WPA/FAP intenționa să angajeze artiști în calitate de artiști în producția pe scară largă a unei culturi democratice de masă.¹⁵ Holger Cahill, director național al WPA/FAP, scria în 1939:

În ultimii șaptezeci și cinci de ani, această țară a cunoscut o teribilă circulație de fragmente estetice rupte de mediul lor social, dar tîrînd după ele nori de splendori aristocratice. În total, i-au fost dedicate patru cincimi din patronajul artistic de la noi. [Cahill se plînge că] oameni care și-ar pune în joc viețile pentru democrație politică de-abia dacă ar ridica un deget pentru democrație în arte. Aceștia spun că [...] nu se poate scăpa de aristocrație în materie de selecție estetică [...], că arta e prea rară și subtilă pentru a fi împărtășită maselor.¹⁶

O dată cu WPA, ceea ce fusese pînă atunci un grup de producători culturali de elită s-a orientat spre societatea de masă. Tot în 1939, anul în care a apărut „Avangardă și kitsch”, pictorul Stuart Davis lua astfel apărarea artei abstracte:

În plus față de efectele sale asupra designului hainelor, automobilelor, arhitecturii, aspectului revistelor și reclamelor, ustensilelor din magazinele de articole cu preț unic, precum și asupra tuturor produselor industriale, pictura abstractă a furnizat o formulă artistică concretă pentru noile lumini, viteze și spații ce sînt mai reale ca oricînd în vremea noastră. Acesta e motivul pentru care spun că arta abstractă e o forță socială progresistă.

Davis e plin de dispreț față de realismul social american („ograda cu păsări, pisica, soția fermierului, modelul artistului”), dar critica lui nu e făcută în numele unor valori culturale atemporale:

Numesc statică expresia naturalismului domestic. Expresia rămîne statică chiar și în varianta de tip luptă de clasă a naturalismului domestic, fiindcă, deși tema ideologică proclamă o societate

în schimbare, prezentarea ideografică demonstrează o inabilitate totală de-a vizualiza realitatea schimbării.¹⁷

Tendința dominantă în cadrul WPA/FAP era documentară și didactică. Teatrul Federal monta piese documentare, „Ziare vii”, în care sursele exacte ale faptelor prezentate erau menționate cu grijă în note de subsol. Ca parte din Federal Writers’ Project, a fost produsă American Guide Series, o combinație între ghid de călătorie și istorie locală: „o măreață interpelare a eșecurilor naționale, o teribilă și totuși minunată rectificare a poveștilor de succes care domină literatura noastră”.¹⁸ Au fost comanditate „povestiri informative”, relatări autobiografice ale unor oameni „obișnuiți”. Astfel de proiecte convergeau cu cele ale altor departamente WPA, mai ales cu programul de agitație economică în folosul fermierilor arendași din sud, Farm Security Administration (FSA), pentru care au fost angajate echipe de scriitori și fotografi.

În America, în perioada interbelică „arta” a recurs în practică la o demontare a diferențierii între cultură „înaltă” și cultură „joasă”; totuși, în ideologie, acest fapt nu s-a bucurat de recunoaștere. Mișcarea documentară s-a desfășurat în spații instituționale precis demarcate (Ben Shahn, de exemplu, a făcut fotografii pentru FSA, și picturi, pe baza fotografiilor, pentru FAP); pentru a adopta terminologia lui Benjamin¹⁹, artiștii din Statele Unite au aprovizionat aparatul de producție existent. Artiștii europeni încercaseră deja să-l schimbe, și făcând-o, atacaseră acele distincții între artă „înaltă” și artă „de masă” care aveau o bază tehnologică. După Primul Război Mondial, practica artei vizuale de avangardă din Europa ajunsese să se împartă între cea în care noțiunea de cultură de elită rămânea implicită și cea în care aceasta era respinsă în mod explicit. O reacție tipică a artiștilor care se opuneau la ceea ce priveau drept caracterul de clasă al culturii „înalte” a fost abandonarea acelor moduri de producție artistică ce fuseseră cel mai mult asociate cu ea de-a lungul istoriei. Deloc surprinzător, această reacție a fost cea mai programatică în Rusia, imediat după Revoluție, unde, în anii 1920, grupul *Lef* al foștilor futuriști și formalisti (de exemplu, Malevici sau Gabo) a respins tendințele estetizante ale „artei de laborator”, în care obiectul era proclamat drept un scop în sine, și a schițat obiectivele „artei de producție”. Alexei Gan scria în „Constructivism” (1922): „Pictura, sculptura, teatrul, acestea sînt formele materiale ale culturii

estetice capitaliste burgheze care satisfac nevoile «spirituale» ale consumatorului dintr-o ordine socială dezorganizată [...] (constructivistul) trebuie să fie un om cu educație marxistă, care a depășit arta o dată pentru totdeauna și a avansat cu adevărat la materialele industriale.”²⁰ Maiakovski scria: „Unul dintre slogane, una dintre cele mai mari realizări a grupului *Lef* – dezestetizarea artelor producționale, constructivismul. Un supliment poetic: agit-art și agitație economică: reclama”²¹

În vreme ce unii dintre artiștii *Lef* (de exemplu, Tatlin sau Popova) au intrat în industrie ca designeri, alții au îmbrățișat „mass media”. Un asemenea angajament începuse în timpul marelui efort de propagandă și educație din perioada războiului civil (1917-1921): „Cartea tradițională a fost, s-ar putea spune, împărțită în pagini separate, mărită de o sută de ori, pictată în culori strălucitoare și atârnată pe străzi ca afișe. Spre deosebire de afișul american, al nostru nu era conceput spre a fi cuprins dintr-o singură privire de la fereastra unui automobil în trecere, era destinat să fie citit și digerat de aproape”.²² O dată cu revenirea „întreprinderii private” sub Noua Politică Economică a lui Lenin (1921), astfel de eforturi propagandistice au fost aduse în sfera economică. Într-o încercare de a atrage oamenii spre magazinele și bunurile de stat, a fost creat grupul *Agitreklama* (coordonat de Maiakovski și incluzîndu-l pe Rodcenko) însărcinat să producă afișe atît politice, cît și comerciale.²³ Pînă la sfîrșitul anilor 1920 a apărut, printre cei preocupați de găsirea unei căi de mijloc între estetism și utilitarism, o cerere pentru o „artă a faptului”. Atacul împotriva tehnologiilor și formatelor tradiționale a fost reluat:

Picturii de șevalet, despre care se pretinde că funcționează ca „o oglindă a realității”, *Lef* îi opune fotografia – un mijloc mai exact, mai rapid și mai obiectiv de a fixa faptul. Picturii de șevalet – o pretinsă sursă permanentă de agitație –, *Lef* îi opune panoul de afișaj, care e actual, proiectat în vederea străzii și adaptat străzii, ziarului și demonstrației, și care izbește emoțiile cu precizia focului de artilerie. În literatură, contra *belles lettres* și pretenției lor de „reflectare”, *Lef* opune reportajul – „factografia” –, care o rupe cu tradițiile literare și se mută cu totul în cîmpul jurnalismului, spre a servi ziarul și revista.²⁴

Evoluțiile artistice din Rusia, care au

culminat cu apelul la „factografie”, pot fi privite ca aflându-se într-un raport de continuitate cu tendințele futurismului și într-unul de coerență cu cererea prerevoluționară a lui Maiakovski ca toți clasicii „să fie aruncați din vaporul modernității”. Prin urmare, ele nu trebuie interpretate simplist ca o încercare de adaptare la presiunea politică. Mai mult, tendința factografică a apărut independent în diferite centre internaționale, în aceeași perioadă. După cum observam mai sus, în America documentarul avea să devină modul estetic dominant al anilor 1930, și există o sensibilitate *Lef*, chiar dacă nu și o convingere *Lef* în aceste cuvinte ale coordonatorului programului WPA de la Chicago: „Afișul, aflat în serviciul publicului, e direct inteligibil omului de pe stradă. Deși poate parcurge diverse faze de-a lungul sănătoasei sale dezvoltări, el e liber de numeroasele «isme» care infestază artele înrudite [...]. Afișul îndeplinește același serviciu ca ziarul, radioul și filmele, și e un puternic organ de informare, furnizând, în același timp, o experiență vizuală agreabilă”.²⁵ Cu toate acestea, în anii 1920, Germania era locul unde, în afara Rusiei, apăruse cea mai pronunțată mișcare înspre o artă a faptului. Și tot Germania era locul unde folosirea fotografiei în cadrul acestei mișcări avea să se dezvolte cel mai mult din punct de vedere tehnic.

Tocqueville remarcase: „În aristocrații se fac câteva mari tablouri, iar în democrații o grămadă de picturi mici.”²⁶ Disponibilă la costuri scăzute, fotografia satisfăcuse de timpuriu nevoia de imagini „neînsemnate” accesibile într-un număr mare – portrete de familie, cărți poștale ilustrate și așa mai departe. Totuși, fotografia a devenit într-un fel mai semnificativ un „mijloc de informare în masă” o dată cu expansiunea rapidă a foto-jurnalismului în Germania, unde au apărut pentru prima oară revistele ilustrate fotografic și unde acestea deveniseră un succes consacrat pe la începutul anilor 1920.²⁷

Evoluțiile tehnologice din Germania au făcut posibilă tranziția de la „fotografia de presă” la „foto-jurnalism”: aparatele de fotografiat Ermanox și Leica au apărut ambele pe piață, într-un număr mic, în 1924, respectiv în 1925. Leica, un produs tehnologic secundar al industriei de film, încorporează trăsături tehnice adaptate de la camerele de filmat pentru a crea un aparat de fotografiat mic, rapid și ușor de folosit, cel mai remarcabil avantaj al său fiind acela că înlocuia placa fotografică cu expunere unică printr-o rolă de film cu expuneri multiple (pelicula cinematografică). Ermanox, deși un aparat cu placă ce trebuia utilizat cu un trepied, combina

lentile extraordinar de „rapide” (1,8, față de 3,5 ale aparatului Leica) cu o placă pancromatică foarte sensibilă (una relativ mică, 4½ x 6 cm), permițând fotografierea subiecților în „lumina disponibilă” (de exemplu, în lumina electrică obișnuită), fără folosirea blitzului. Astfel de ustensile noi, utilizate de fotografi ca Salomon, Man și Eisenstaedt, au ajutat la consacrarea ideii, predominantă în anii 1920, că aparatul de fotografiat ar fi instrumentul reprezentativ al epocii.²⁸

Aparatul de fotografiat părea să ofere un acces fără precedent la suprafața fenomenologică a societății industriale, iar aceasta era ceea ce celebrau fotomontajele timpurii ale avangardei. Moholy-Nagy:

În aparatul de fotografiat avem ajutorul cel mai de încredere în ce privește începutul privirii obiective. Toată lumea va fi constrânsă să vadă ceea ce e optic adevărat, e explicabil în propriii săi termeni înainte de a putea ajunge la orice poziție subiectivă. Aceasta va abolii acel șablon pictorial și imaginativ de asociere care a rămas nedepășit timp de secole și care a fost întipărit în privirea noastră de către marii pictori singulari.²⁹

Și Vertov insistase asupra *diferențelor* dintre lumea văzută de către ochi și lumea (mai reală) aptă să fie prezentată de către aparatul de fotografiat: „Poziția corpurilor noastre în momentul observării, numărul de trăsături pe care le percepem într-o secundă într-un fenomen vizual sau într-altul nu constituie nicidecum o constrângere pentru camera de filmat.”³⁰ Încercările timpurii de-a formula o teorie a montajului în cinema avuseseră consecințe asupra captării fotografice, mergând împotriva înțelepciunii tradiționale care îi cerea să fie un mediu de reprezentare „transparent”. De exemplu, experimentele lui Kuleșov cu Mozukin, în care același instantaneu cu figura impasibilă a actorului era alăturat succesiv unor instantanee înfățișând diverse situații obiective, au respins ideea naturalistă a portretelor fotografice ca „oglinde ale sufletului” – publicul a citit alte expresii pe figură la fiecare alăturare succesivă. Noi experimente cu actorul Polonski au confirmat, în cuvintele lui Kuleșov, „această proprietate a montajului de a trece dincolo de performanța actorului”³¹.

Experimentele lui Kuleșov s-au desfășurat între 1916 și 1917. E puțin probabil să fi fost

cunoscute de dadaïștii de la Berlin, al căror lucru cu montajul începuse cam în aceeași perioadă; cu toate acestea, exista la acea vreme un interes general, internațional, față de construcția „filmică”. Hausmann vorbește despre „combinarea fotografiei și a textelor tipărite, care, împreună, se transformă într-un film static”³². Lissitzky scria în „Tipografia tipografiei” (1923): „Cuvintele tipărite sînt văzute și nu auzite [...]. O succesiune de pagini e o carte cinematografică”³³. Simion Bojko l-a menționat pe artistul grafic S. Telingater, ce a încercat în 1923 să producă „o carte bioscopică”, o „carte cinematografică” care să poată fi citită și văzută simultan – una în care „succesiunea de pagini și imagini să aducă aminte de cadrele de imagini în mișcare”³⁴. Stott relatează: „Archibald McLeish și-a numit proza-poem ce însoțește fotografiile FSA în *Land of the Free* (1938) o «Coloană Sonoră».”³⁵

„Prezentarea grafică” a revistei foto făcuse într-un fel niște pași spre îndeplinirea cerinței lui Brecht de-a face „ceva aranjat, ceva *construit*” din fotografie; în trecerea de la *Dada* la *Tendenzkunst* din Germania, fotomontajul a mers și mai departe. Hausmann:

Fotomontajul permite elaborarea celor mai dialectice formule, grație opozițiilor sale de scară și structură. [...] Domeniul său de aplicație e, mai ales, cel al propagandei politice și al publicității comerciale. Claritatea pe care o impun sloganurile politice și comerciale îi influențează tot mai mult mijloacele de a contrapune contrastele cele mai captivante, înlăturînd capriciile intuiției.³⁶

Munca lui John Heartfield pentru *AIZ* a fost responsabilă aproape exclusiv pentru eliberarea fotomontajului de formulele cubismului, futurismului și construcției „cinematice”. E probabil ca el să fi învățat de la suprarealiști (Aragon considera că Heartfield „a depășit tot ce e mai bun din ce au întreprins cubiștii în arta modernă, prin acea cale uitată a misterului din cotidian”³⁷). Heartfield a reorientat afectivitatea pe care o extrăgeau imaginile suprarealiste din relația lor neelucidată cu fantezia și realitatea înspre cunoașterea condiției materiale reale a lumii.

Tendința factografică în artă nu a supraviețuit, într-o manieră semnificativă, anilor 1930. În 1932, Comitetul Central al PCUS a dizolvat toate asociațiile scriitorilor și artiștilor, pentru a institui o singură

uniune a scriitorilor sovietici, precum și organisme analoge pentru celelalte arte. Aceasta e perioada în care și-a făcut apariția noțiunea însăși de realism socialist, și începînd cu care a fost consolidată cu strictețe linia Stalin/Jdanov. În 1933 Hitler a devenit cancelar al Reichului german. Partidul Comunist a fost interzis, iar *AIZ* și-a publicat ultimul număr berlinez în februarie, redactorii săi, printre care și Heartfield, fugind la Praga, unde au continuat să-l publice sub titlul de *Volks-Illustrierte* pînă în 1936.

Diferitele proiecte artistice WPA au fost toate supuse deteriorării în timpul anilor de război și chiar înainte (WPA a fost desființată oficial în 1943), datorită exigențelor practice cauzate de războiul însuși, dar și datorită atacurilor repetate ale unei coaliții tot mai conservatoare din Congres. (De pildă, alocările de fonduri pentru Federal Theatre Project au fost tăiate subit, ca rezultat al raportului din ianuarie 1939 al Comitetului Camerei Reprezentanților pentru Activități Neamericane, în care se afirma că „un număr destul de mare de angajați în proiectul Teatrului Federal sînt fie membri ai Partidului Comunist, fie simpatizanți ai Partidului Comunist”³⁸).

II

Toți cei cărora le e familiară practica artistică vizuală „factografică” din anii interbelici din Europa de Est și de Vest și din America trebuie să fi fost surprinși de felul în care scrie Greenberg, de parcă aceasta n-ar fi existat niciodată. Mai precis, în schema lui Greenberg pur și simplu nu e *loc* pentru ea. În „Avangardă și kitsch” se afirmă că, asediate de cultura de masă, titlurile de noblețe ale artei trebuie reînstaurate în jurul „acelor valori de aflat doar în artă”. Că astfel de valori există și că ele sînt pur formale e considerat de la sine-nțelese. Astfel, programul corespunzător al întreprinderii artistice este trasat simplu așa: „Conținutul trebuie într-atît dizolvat în formă, încît opera de artă, plastică sau literară, să nu poată fi redusă, în întregime sau în parte, la nimic din ceea ce nu e ea însăși. [...] tema sau conținutul devine ceva de care trebuie să fugi ca de ciumă”³⁹.

În această privință, modernismul lui Greenberg se aseamănă îndeaproape cu formalismul lui Roger Fry și Clive Bell. Fry a încercat să extragă din opera lui Cézanne niște principii de bază care ar fi putut fi descoperite, retrospectiv, în toată pictura de pînă atunci. Interpretarea sa la Cézanne se formase pornind de la cunoașterea picturii

cubiștilor, despre care scria (1912): „Extrema logică a unei astfel de metode ar fi, fără îndoială, încercarea de-a renunța la orice asemănare cu forma naturală și de-a crea un limbaj al formei pur abstract – o muzică vizuală.”⁴⁰ În același an, Bell scria: „Pentru a aprecia o operă de artă nu trebuie să fim înzestrați cu altceva decât cu un simț al formei și al culorii și cu o cunoaștere a spațiului tridimensional” (cu rezerva că „reprezentarea spațiului tridimensional nu e nici irelevantă, nici esențială pentru orice fel de artă, [...] orice alt tip de reprezentare e irelevant”). Și continuă plângându-se de cei ce „tratează forma creată de parcă ar fi formă imitată, o pictură de parcă ar fi o fotografie”.⁴¹

Formalismul e definit de obicei în opoziție cu realismul. În realismul clasic se presupune că referentul se prezintă nemediat prin semn (nemediat, cu excepția „zgomotului” din canalul fizic de comunicare – chestiuni tehnice la care se apelează în interesul conformității față de vreun model răspîndit de realitate). Realismul e, în primul rînd, „despre” conținut, iar dezbaterile majore din cadrul realismului privesc doar chestiuni referitoare la subiect (ca dovadă, recurenta „criză de conținut” din pictura secolului al XIX-lea).

Mulțumită înțelegerii retrospective pe care ne-o oferă Saussure, putem vedea astăzi că realismul clasic se sprijină pe un concept de semnificare greșit: semnul e presupus a fi „transparent”, permițînd un acces neproblematic la referent (de fapt, aceeași eroare e comisă în teoria naivă a expresiei). Putem privi cubismul ca reprezentînd o critică radicală a realismului, o practică compatibilă cu recunoașterea disjunției dintre semnificant și semnat din interiorul semnului. Cu toate acestea, formalismul occidental postcubist nu s-a dezvoltat ca o estetică științifică bazată pe o critică a semnului, ci mai curînd ca o estetică normativă bazată pe o anumită noțiune de teritorialitate. Formalismul lui Greenberg se află în descendența directă a încercării lui Bell și Fry de a „elibera” arta de preocupările „care nu îi aparțin în mod specific”. O dată cu Bell, se recurge la o ontologie kantiană (o lume *noumenală* „din spatele” simplelor aparențe) pentru a justifica abstracția, în vreme ce Greenberg (deși un kantian autodeclarat: „mă gîndesc la Kant ca la primul modernist adevărat”) pretinde că obiectul artistic modernist nu denotă nimic altceva decât pe sine însuși: „În felul acesta, fiecare artă s-ar fi regăsit «pură» și și-ar fi putut afla în propria «puritate» garanția exigențelor sale de calitate, precum și independența sa.”⁴²

Fiindcă și unele, și altele susțin o analiză

imanentă a artei, ideile lui Greenberg și cele ale formalistilor ruși au tins în ultima vreme să fie alăturate ca similare; însă există cîteva diferențe importante. Atacînd simbolismul, formalistii respingeau ideea simbolistă a formei, în care forma, perceptibilul, era concepută în opoziție cu conținutul, inteligibilul. Ei au extins noțiunea de formă pentru a acoperi toate aspectele unei opere. Todorov:

Simboliștii tindeau să împartă produsul literar în formă (*i.e.* sunet), care era vitală, și conținut (*i.e.* idei), care era exterior artei. Abordarea formalistilor era total opusă acestei aprecieri estetice a „forme pure”. Ei nu mai vedeau forma ca opunîndu-se vreunui element intern al operei de artă (de obicei conținutului ei) și au început s-o conceapă drept totalitatea componentelor operei. [...] Ceea ce face crucială înțelegerea faptului că forma unei opere nu e doar elementul ei formal: conținutul său poate la fel de bine să fie formal.⁴³

Prin urmare, formalismul rus diferă substanțial în această privință de formalismul lui Bell și Fry și de modernismul lui Greenberg, în care toate considerațiile despre conținut sînt surghiunite în mod arbitrar printr-o decizie evasi juridică.

Formalismul rus diferă iarăși în mod semnificativ de modernism în privința atitudinii sale față de „tradiție”. Greenberg: „Fără raportul cu trecutul artei, fără nevoia și constrîngerea de a-i prezerva criteriile de excelență, artei moderniste i-ar lipsi atît substanța, cît și rațiunea de a fi.”⁴⁴ Această declarație poate servi ca o rețetă pentru academism; în „Avangardă și kitsch”, el scrisese: cultura avangardei „e o formă superioară de alexandrinism. Există însă o diferență mai importantă între cele două: avangarda se mișcă, pe cînd alexandrinismul stă pe loc. Tocmai asta justifică metodele avangardei – și le face necesare”. Fiindcă „mișcarea” e conceptul central al legitimării modernismului de către Greenberg, merită să-l examinăm mai în detaliu.

El recurge aici la un model de mișcare familiar: versiune dominantă a dinamicii istorice a artei, e cea pe care am putea-o numi modelul „problemă/soluție”: orice „generație” de artiști încearcă să soluționeze problemele pe care le-a moștenit de la generația precedentă; soluțiile pe care le furnizează sînt doar parțiale; astfel că, în schimb, eșecurile lor furnizează „probleme” pentru generația următoare. O versiune timpurie a acestui model a fost oferită de Vasari: Giotto a redat cu mai mult succes spațiul tridimensional decât o făcuse Cimabue; Masaccio

a reprezentat o îmbunătățire în raport cu Giotto... și așa mai departe, întregul efort culminând cu Michelangelo și Rafael. Acest model renascentist a fost preluat în perioada modernă. Elementele de bază cu care are de-a face istoricul sînt „mișcări” în artă (produse de „generații” de artiști), iar relația dintre aceste mișcări e cauzală. Această versiune creează iluzia unei mișcări orientate, ce ar putea fi descrisă la fel de bine drept o succesiune contingentă de colapsuri, scoțînd conservarea și continuitatea din trecător și din risipă și furnizînd baza pentru ceea ce Edgar Wind (vorbind tot despre Renaștere) a numit „o artă mîndră, care nu e slujnica nimănui, și care-și pune toate problemele din interior”.

Greenberg transpune retrospectiv asupra perioadei moderne o imagine a „progresului” global:

Tablourile lui Manet au devenit primele picturi moderniste grație sincerității cu care declarau suprafața plană pe care erau pictate. Impresioniștii, în siajul lui Manet, au renegat grundul și verniurile, pentru a nu lăsa ochiului nicio îndoială asupra faptului că acele culori pe care le foloseau era vopsea scoasă din tuburi sau ulcele. Cézanne sacrificase verosimilitatea sau corectitudinea pentru a-și potrivi și mai explicit desenul sau schița formei rectangulare a pînzei.

Presupusul scop al acestui progres, și trebuie să existe un scop dacă e să fie afirmat progresul, era „insistența asupra planeității inevitabile a suprafeței [...]. Întrucît planeitatea era singura condiție pe care pictura n-o împărțea cu nicio altă artă, pictura modernistă s-a orientat înspre planeitate mai mult decît spre orice altceva”. Însă, mai mult, fiindcă:

Arta modernistă continuă trecutul fără hiat sau breșă [astfel urmîndu-i pe] [...] Leonardo, Rafael, Tițian, Rubens, Rembrandt ori Watteau. Ceea ce a arătat modernismul este că, deși trecutul a avut dreptate să-i prețuiască pe acești maeștri, rațiunile oferite de el pentru asta sînt adesea eronate sau neînsemnate.⁴⁵

Recitirea lucrărilor vechi în contexte noi poate împrăștiat atît lucrarea, cît și contextul, însă o astfel de hermeneutică nu trebuie confundată cu istoria. Maniera în care abordează Greenberg istoria artei e inocentă în privința oricărei referințe la determinanți politici, economici, sociologici sau tehnologici contemporani cu și posibil operativi în deciziile

„pur estetice” pe care le descrie. El proiectează asupra trecutului un set de asumptions nesustînite prin argumente, iar reflexia acestora se întoarce fără să fi suferit modificări, cu excepția uneia: statutul lor s-a schimbat – nemaifiind simple aserțiuni, ele sînt acum fapte indiscutabile, susținute de „istorie”.

Formaliștii ruși nu au subscris unei viziuni a filiației lineare în artă, ci au văzut mai curînd istoria ca o succesiune de discontinuități, „salturi piezișe”, reprezentate în imaginea „mișcării cavalerului” a lui Șklovski. După Șklovski, „în lichidarea unei școli literare de către alta, moștenirea trece nu de la tată la fiu, ci de la unchi la nepot”⁴⁶. Această concepție facilitează incorporarea în artă a formelor de artă ce erau până atunci periferice sau populare. („Noile forme în artă sînt create prin canonizarea formelor periferice. Pușkin descinde din genul periferic al albumului, romanul din povestirile de groază, Nekrasov din vodevil, Blok din balada țigănească, Maiakovski din poezia umoristică”⁴⁷). Din nou, Greenberg insistă asupra atributelor *materiale* particulare specifice picturii: „limitările care constituie mediul picturii – suprafața plană, forma suportului, proprietățile pigmentului”, în timp ce formaliiștii erau preocupați de „procedeele” *abstracte*, cum sînt „deconspirarea” și „defamiliarizarea”, specifice textului literar (simboliștii făcuseră un fetiș din material – sunetul). Astfel, dacă atenția lui Greenberg se îndreaptă spre substanța textului, cea a formaliiștilor se îndreaptă spre ordonarea substanței prin procedeu. Eichenbaum: „unicitatea artei constă nu în părțile care intră în componența ei, ci în folosirea lor originală”⁴⁸.

S-a adus acuzația că importanta noțiune de *ostranenie* (procedeu de „însolitare”) a lui Șklovski avea finalitatea pur estetică de-a întoarce percepția asupra ei înseși ca propriul său obiect; ca atare, ea ar putea fi asociată cu ideea lui Greenberg despre pictura modernistă ca fixată exclusiv asupra a „ceea ce e dat în experiența vizuală”. Cu toate acestea, pentru formaliiști, aducerea în prim-plan a procedurii *ca atare*, prin construcția sa autorevelatoare, are obligatoriu un anumit corolar cognitiv:

De ce e nevoie să se sublinieze că semnul nu se confundă cu obiectul? Fiindcă, pe lîngă conștientizarea imediată a identității dintre semn și obiect (A este A'), este necesară conștientizarea imediată a absenței acestei conștientizări (A nu este A'); această antinomie e inevitabilă, pentru că fără contradicție nu există joc al conceptelor, nu există

joc al semnelor, relația dintre concept și semn devine automată, cursul evenimentelor ia sfârșit, iar conștiința realității moare.⁴⁹

Formaliștii n-au confundat niciodată finalitățile poeziei cu finalitățile artei. Totuși, o astfel de confuzie poate fi găsită în scrierile lui Greenberg. De exemplu, atunci când Jakobson scrie: „subiectul principal al poeziei e *differentia specifica* a artei verbale în relație cu celelalte arte și în relație cu alte tipuri de comportament verbal”⁵⁰, el definește rolul unei ramuri a studiilor literare. Când Greenberg spune: „Ceea ce era de manifestat și atestat nu era doar ce este unic și ireductibil în artă în general, ci ce avea unic și ireductibil fiecare artă în parte, în particularitatea sa”⁵¹, Greenberg definește rolul unei ramuri a artei. Greenberg suprapune proiectul artei cu cel al criticii de artă, ceea ce îl conduce la formularea unor remarci defensive *vis-à-vis* de statutul științific al artei, în vreme ce formaliiștii erau preocupați doar ca *critica* să devină științifică. Jakobson e explicit în această privință:

Nici Tinianov, nici Mukarovski, nici Șklovski, nici eu nu am predicat că arta își este suficientă sieși; dimpotrivă, noi arătăm că arta este parte a edificiului social, un component aflat în corelație cu altele, un component variabil, de vreme ce sfera artei și raportul său cu alte sectoare ale structurii sociale se modifică dialectic fără încetare. *Ceea ce afirmăm noi nu e separarea artei, ci autonomia funcției estetice.*⁵²

III

Inevitabil, *lucrarea* de artă vizuală este lucrare în și despre *reprezentare*. Barthes observă: „Reprezentarea nu se definește direct prin imitație: chiar dacă ne-am debarasa de niște noțiuni precum «real», «verosimil» sau «copie», va continua să existe «reprezentare» atâta timp cât un subiect (autor, cititor, spectator sau voyeur) își va îndrepta *privirea* spre un orizont, decupând în acesta baza unui triumfi al cărui vîrf va fi propriul său ochi (sau propriul său spirit)”. Și continuă: „Organonul Reprezentării (care devine, astăzi, posibil a fi redactat, pentru că *altceva* se lasă întrezărit), acest Organon va avea ca dublu fundament suveranitatea decupajului și unitatea subiectului care decupează.”⁵³

Structura reprezentării – ochiul și baza care îl captează – e implicată în mod intim în reproducerea ideologiei (vorbim despre un „punct de vedere”, un „cadru mental”). Știm că vedem o suprafață bidimensională, credem că ne uităm prin

ea la spațiul tridimensional, nu putem face ambele lucruri în același timp – există un du-te-vino între cunoaștere și credință. Știm că ceea ce e dat în configurația materială, „imaginea”, nu epuizează reprezentarea, realizată prin imagine în memorie și în asociere, și totuși cele două *par* coextensive – există o alternanță între percepție și reflecție. Așa cum percepția se desfășoară în cogniție, tot astfel cogniția se desfășoară în ideologie: semnificația naturală se scurge dintr-o imagine, transformînd-o într-o formă vacantă gata să primească un conținut ideologic, însă în clipa în care facem această observație, semnificația literală revine – semnificația literală și motivația ideologică sînt prinse într-o „ușă turnantă”.⁵⁴ Prin aceeași mișcare în care lumea fenomenologică e transformată în „real”, și realul e transformat în realitate-în-ideologie.

Astfel de operări asupra semnificației sînt cele pe care le efectuează un „individ”, însă unitatea fondatoare a acestui subiect există doar în ideologie. Astfel, Althusser spune: „orice ideologie are funcția (definitivă) de a «constitui» indivizi concreți ca subiecți”. Ideologia e ea însăși „o «reprezentare» a relațiilor imaginare ale indivizilor cu condițiile lor reale de existență”.⁵⁵ În metafora lui Althusser despre structura reprezentării, „fereastra” devine oglindă: ideologia stă într-un raport *specular* cu subiectul. Această imagine a specularității implică o altă, cea a „stadiului oglinzii” din formarea ființei umane, descris de Lacan.⁵⁶ Între a șasea și a optsprezecea lună de viață, copilul, care-și experimentează corpul ca fragmentat, descentrat, își proiectează unitatea potențială, în forma unui sine ideal, asupra altor corpuri și asupra propriei sale reflexii în oglindă; în acest stadiu, copilul nu distinge între sine însuși și alții, el *este* altul, e „capturat” de o imagine; recunoașterea de sine în această ordine „imaginară” e de o corență liniștitoare, însă e o *falsă recunoaștere*. Conștiința noastră că sîntem subiecți, liberi să alegem (o „evidență”), este, în mod similar, o falsă recunoaștere, un „efect ideologic”. Ceea ce cunoaștem drept subiectivitatea noastră individuală e reflexia noastră în lume constituită în ideologie, o lume care, în deplinătatea sa imaginară, este mai întregă, mai liberă de contradicții decît e în experiența trăită:

Orice ideologie reprezintă în distorsiunea sa imaginară nu relațiile de producție existente (și celelalte relații care derivă din ele), ci, mai presus de orice, raportul (imaginar) al indivizilor cu relațiile de producție și relațiile care derivă din ele.⁵⁷

Experiența copilului despre deplinătatea și coerența imaginare sfârșește pînă la urmă în criză, prin acceptarea diferenței sexuale, structura „castrării” deschizînd calea ordinii „simbolice” a articulării pe baza prezenței și absenței; iluzia unei autonomii centrate și stabile poate fi acum abandonată prin acceptarea faptelor trăite ale contradicției, dialecticii, intersubiectivității, nesfîrșitului proces al devenirii. Totuși:

Imaginarul și simbolicul fiind corelate îndeaproape, există întotdeauna o posibilitate ca omul să regreseze pînă la modul imaginar, din cauză că tînjește după obiectul permanent, supraréal. Cînd se întîmplă aceasta, apare, în discursul uman, o retragere de la schimbul deschis de adevăr, iar lumea devine reprezentarea unui lucru împletit, aflat în serviciul satisfacerii halucinatorii a unei dorințe primare.⁵⁸

Anumite părți ale avangardei interbelice recunoșteau în instituția artei unul din complexe „aparate” ce servesc la reproducerea formelor ideologice ale conștiinței. În cadrul instituției „artă” s-a făcut o încercare de a separa ceea ce era științific în artă de ceea ce era ideologic, pentru a demistifica nu doar „arta”, ci și celelalte practici simbolice, în special pe cele ale mijloacelor de informare în masă, împreună cu care arta formează *de fapt* un întreg organic. În această lumină, cubismul și urmașele sale apar altfel decît sînt prezentate *în mod obișnuit* în „istoria artei” (cea care abstrage „obiectele de artă” din istoria *practicii* artei). Istorismul modernist îi caracterizează pe cubiști drept cei ce deschid ușa „obiectității”, însă o ușă prin care ei înșiși refuză să treacă. Cele mai „ermetice” picturi cubiste conțin fragmente (*seme de recunoaștere*, după Eco⁵⁹) care pot transforma catalitic orice lectură formulată exclusiv în termeni de autonomie a suprafeței. Nu e vorba nici de prezentarea unui „semnificat pur” (modernism), nici de un „semnificat pur” (realism), ci mai curînd de o încercare permanentă de a preveni ca unul să se prăbușească asupra celuilalt. Cubismul nu e o novice artă „non-reprezentatională”, cum e prezentat a fi, ci e un corp matur de lucrări despre reprezentare.

Cubismul a subminat unitatea fondatoare a subiectului în înțelegerea sa „naturală” a coerenței realității „obiective”; în același timp, fotografia o confirmă (e bine cunoscut rolul jucat de *camera obscura* în dezvoltarea perspectivei renascentiste).

Actorul Ilie Gheorghe în piesa „Rinocerii”, de Eugen Ionescu



Dezvoltarea fotomontajului în avangarde a fost, în parte, așa cum s-a observat deja, o repudiere a conotațiilor de clasă ale tehnologiei picturii – fotografia devenise principalul instrument „vizual” în formarea culturii de masă –, însă, totuși, trebuie să-i mai fie recunoscut și rolul de intervenție într-un moment critic din istoria reprezentării. Folosirea fotocolorajului în deconstrucția perspectivei monoculare apare astfel ca „supradeterminată” istoric, preocupată din două rațiuni de ceea ce era *critic* în arta vizuală în acea conjunctură istorică particulară: preocupată că trebuie să reziste întoarcerii imaginarului pe care o pregăteau atît abstracția idealistă, cît și „realismul” fotografic.

În analiza sa la „*tableau*”-ul reprezentational, Barthes observă că *découpage*-ul pe care îl operează acesta e selectiv, momentul decupat total și perfect, „o hieroglifă în care se poate citi dintr-o singură privire [...] prezentul, trecutul și viitorul, adică sensul istoric al gestului reprezentat”⁶⁰. El descoperă o discuție mai veche despre această „clipă perfectă” în reflecțiile lui Diderot despre pictură, precum și la Lessing, la care apare în *Laocoon* ca „momentul rodnic”. Într-una din proiecțiile sale din prezent, aceasta a devenit „momentul decisiv”⁶¹ al fotografiei documentare. Într-un eseu anterior⁶², Barthes vorbise de „realitatea față de care sîntem adăpostiți”, dată în fotografie. „Decuparea”, reprezentarea, separarea, toate își au locul lor în structura fetișismului. În fetișism, un obiect servește ca substitut al penisului cu care copilul ar înzestra-o pe femeie (faptul „incompletitudinii” ei amenințînd propria coerență de sine a copilului). Obiectul fetișizat e astfel de două ori încărcat cu semnificație: ca garant al completitudinii și ca memorie a lipsei. Fetișismul împlinește astfel acea separare a cunoașterii de credință, caracteristică reprezentării; motivul său e unitatea subiectului. Fotografia stă pentru subiectul-privitor așa cum o face obiectul fetișizat: există pentru a fi privită; privirea furnizează plăcere;

ea afirmă o existență dincolo de sine; ea neagă în același timp prezența acelei existențe.⁶³

Atitudinile dominante față de fotografie valorizează fetișul. Fotografia comercială și fotografia „de artă” concordă în această privință, efectul „lucios” al primeia avîndu-și omologul fetișist în „tipăritura de calitate” a celei de-a doua. Deloc surprinzător, această suprapunere a resorturilor fotografiei „de artă” cu cele ale fotografiei „comerciale” e cea mai vădită atunci cînd e înfățișat corpul feminin. Nu este o contradicție să observi că, simultan, corpul femeii e origine a traumei inconștiente și obiect al celebrării conștiente. Laura Mulvey a descris formațiunile psihice dominante ce determină reprezentarea femeilor în cadrul ordinii patriarhale⁶⁴; ea descoperă că, printre mijloacele de a scăpa de angoasa castrării, se numără și „transformarea într-un fetiș a înseși figurii reprezentate, astfel încît ea devine mai curînd liniștitoare decît periculoasă”, observînd că „scopofilia fetișistă construiește frumusețea obiectului, transformîndu-l în ceva satisfăcător în sine.” Astfel de determinări lasă urme asupra fotografiilor lui Edward Weston și Helmut Newton.

Benjamin se înșela atunci cînd presupunea că fotografia urma să pună capăt „noțiunii fetișiste și fundamental antitehnice de *Artă*”. Atitudinea fetișistă față de obiectele de artă tradiționale s-a extins gradual asupra fotografiei și filmului. Și nici efectul societal al fotografiei n-a fost înlocuit de cel al filmelor, așa cum presupunea Benjamin că urma să se întîmple; mai curînd a devenit omniprezent, pînă acolo încît a încetat, practic, să mai fie vizibil. Dacă filmele și picturile se constituie deja pe sine ca *obiecte*, facilitînd, prin aceasta, atenția critică, fotografia, așa cum e constituită în mass-media, e recunoscută ca un *mediu ambiant* și trece relativ neremarcată. În cele mai multe dintre situațiile cotidiene, fotografia e întîlnită ca un obiect fragmentat sau parțial: fotojurnalism, producție de amator, publicitate, documentar... și așa mai departe. Semiotic vorbind, nu se poate spune că acestea sînt manifestările unui fapt unic. Nu există un *sistem semnificant* unic (ca opus aparatului tehnic) de care să depindă toate fotografiile, în sensul în care toate textele în engleză depind în ultimă instanță de limba engleză; nu există „limbaj al fotografiei” în sensul unei *langue*. Există mai curînd un complex eterogen de coduri în funcție de care se poate configura fotografia (urmîndu-l pe Metz, un *langage* al fotografiei). Fiecare text fotografic semnifică pe baza unei pluralități de coduri, numărul și tipul de

coduri implicate variînd de la un text la altul; unele dintre acestea sînt (cel puțin la o primă analiză) specifice fotografiei (de exemplu, diferitele coduri constituite în jurul „focalizării”), altele nu-i sînt, în mod clar, specifice (de exemplu, codurile „cinetice” ale gesturilor corporale).

Deși stîngace, expresia „text fotografic” e folosită aici fiindcă o rupe cu noțiunea de *image* neproblematic coerentă pe care o presupune termenul „fotografie”. Printre trimiterele intertextuale pe care le face fotografia (sau orice altă imagine) se numără trimiteri la limbajul însuși. Aceste trimiteri pot să fi fost sau pot să nu fi fost în intenția celui care a produs textul, însă ele sînt prezente în orice lectură a imaginii. (De pildă, o zonă marcantă de întunecime într-o imagine nu e niciodată, pentru percepție, un simplu fapt indiferent; ea poartă toată greutatea semnificației care i-a fost dată întunecimii de utilizarea socială, și mulți dintre „interpretanții” săi vor fi lingvistici – ca atunci cînd vorbim metaforic despre o persoană nefericită ca fiind „întunecată”). Dincolo de „literalizările” intermitente la care e supusă imaginea în „limbajul interior”, e probabil, de asemenea, să întîlnim textul scris ca o prezență materială în sau alături de imagine. Este cît se poate de neobișnuit să dăm peste o fotografie *în uz* care să nu aibă o legendă sau un titlu. Este mai obișnuit să întîlnim fotografii atașate unor texte lungi sau cu unul suprapus. Rezistența ideologică, în numele „purității” *Imaginii*, față de luarea în considerare a chestiunii lingvistice în sau prin fotografie, nu e mai mult sau mai puțin întemeiată decît cea pe care a întîmpinat-o apariția sunetului în cinema.

Cu toate că nu există instituție comparabilă cu cea a cinematografiei în care eterogenitatea „fotografiei” să poată fi sesizată ca un „fapt social”, cel mai marcant fapt social foto-textual este publicitatea, iar timpuriul interes al avangardei pentru publicitate (de exemplu, Maiakovski, Heartfield) nu era unul gratuit. Astăzi, publicitatea constituie o masivă intervenție ideologică în cultura occidentală. Confirmînd conștiința individuală subiectivă în falsa sa recunoaștere a „realului”, reprezentarea în cadrul publicității înscrie poziția imaginară a consumatorului în interiorul acestei „realități”; subiectul se consumă pe sine, își îngurgitează propria reflecție în ideologie (toate acestea sînt „subînțelese”). Știm că publicitatea poate fi *citită* de către marea masă a populației. Această inteligibilitate nu e un lucru simplu; în mod caracteristic, ea poate fi descrisă doar prin referire la operații intertextuale complexe care leagă textul de acum de niște serii

suprapuse de texte anterioare „de la sine înțelese” la un anumit moment cultural și istoric. Acele texte anterioare, cele *presupuse* de către publicitate, sînt autonome; ele joacă un rol în textul prezent, însă nu apar în el, ele sînt latente în textul manifest și pot fi citite prin el doar „simptomatic” (asemeni visului în descrierea lui Freud, textele publicitare sînt în mod definitoriu *laconice*). Ne-am putea aștepta în general ca „lizibilitatea” să fie un produs al repetiției: pătrunderea în textul deja cititului, deja văzutului, conform unor reguli de combinare familiare. O dată cu Șklovski, poetica a ajuns să valorizeze „cititul-cu-dificultate” realizat prin „deconstrucție”; s-a ajuns de atunci să se susțină în cadrul unei teorii a artei că deconstrucția atacă *în mod necesar* ideologia, pentru că ideologia e ea însăși construită în interiorul unor coduri dominante. Am putea observa, totuși, că reclama comercială e realizată adesea de parcă i s-ar fi aplicat scrupulos lecțiile formaliştilor (am putea evoca analiza lui Jakobson a unui slogan de campanie); în această privință, reclama face uneori dovada unui înalt grad a ceea ce teoria informației numește „originalitate” în privința codurilor.

În ultima vreme, ideea că transgresiunile codurilor dominante sînt *inerent* „politice” a fost consolidată prin critica Juliei Kristeva la adresa Școlii de la Praga și a formaliştilor. Pentru Kristeva, fiindcă relațiile sociale sînt prinse în mod coextensiv în interiorul sferei practicilor simbolice care le fundamentează și totodată le reprezintă, irumperile proceselor inconștiente în ordinea sistematică a limbajului – revelînd contradicții inerente în formarea textului – iluminează cu necesitate contradicțiile din viața socială. Textul „simbolic”, locul semnificației și obiectul lingvisticii și al semiologiei structuraliste, trăiește riscant. „Realul” pe care îl întemeiază în reprezentare, apropierea ideologică pe care o subliniază, se află sub presiune datorită insistenței „semioticii” pe care o reprimă. Într-un exemplu dat de Kristeva, „dispoziția semiotică” a „limbajului poetic” se revelă pe sine în: „efecte articulatorii care deplasează sistemul fonemativ înapoi spre baza sa fonetică, articulatorie”; „supradeterminarea unui lexem prin semnificații multiple pe care nu le poartă în folosirea obișnuită”; „neregularități sintactice cum ar fi elipsele, suprimările irecuperabile, inserările nedefinite etc.”; și alte „devieri de la regulile gramaticale ale limbajului”.⁶⁵ Acestea sînt simptome ale operării proceselor primare, în care un flux liber de energie psihică asociază idei prin mecanismul condensării și dislocării, depășind și subminînd codurile discursurilor. (Kristeva

numește *semnificanță* această prezență simultană a „semioticii” și „simbolicii”, care e astfel un sistem mai extins decît *semnificarea* ce unește semnificantul și semnificatul în simbolic.)

Transgresiunea codurilor, cauzată mai mult sau mai puțin conștient de limbajul poetic, dezvăluie simultan construcția limbajului și materialitatea sa (baza fonetică, *sunetul*). Destinația sa ar părea să fie *Textul* în sensul lui Barthes, „muzica”. În pictură, *Textul* „muzical” va „scoate în evidență” procedeele de construcție aflate în consonanță cu forma suportului (antecedentul sistemic) și constituției materială ai suprafeței vizibile – aceasta e, în fond, practica modernistă. (Fried vorbea de modul în care configurațiile vizuale ale picturilor lui Stella erau „generate” de forma suportului, atribuindu-i lui Stella o „atitudine avansată în ce privește limita încadrării”.) Kristeva pune semnul egal între transgresiunea codurilor *în sine* și deconstrucția subiectului ideologic. Ar trebui să reținem aici că situația picturii abstracte e distinctă de cea a limbajului într-o privință fundamentală: în limbaj, transgresiunea codului, oricît de extremă, este măsurată în funcție de cod. Fie în forma ocazională și involuntară de *lapsus*, fie în actul poetic mai mult sau mai puțin voluntar, transgresiunea produce semnificații care nu sînt nici intenționate de individul fondator, *nici gratuite*; aceste semnificații se întorc parcă dintr-un alt loc, dintr-un alt „punct de vedere”, pentru a submina formațiunile ideologice din interiorul codului. Arta „abstractă” nu transgresează codurile reprezentării, ci le lasă în pace, abandonîndu-se astfel apropierei ideologice – cazul picturii „abstracte” din istoria recentă furnizează o ilustrare practică a acestui principiu.

IV

Într-un eseu din 1957 despre „Sfîrșitul anilor treizeci la New York”, Greenberg scrie: „într-o bună zi va trebui să se povestească în ce fel «antistalinismul», care a debutat mai mult sau mai puțin ca «troțkism», s-a transformat în artă de dragul artei, deschizînd astfel calea, plin de eroism, pentru ceea ce avea să vină”⁶⁶. Așa cum știm, ceea ce avea să vină, după o perioadă de expansiune economică fără precedent în Statele Unite (care la sfîrșitul războiului însuma trei sferturi din capitalul investit din întreaga lume și două treimi din capacitatea ei industrială), a fost aproape totală „depolitizare” a artei americane.

„În iulie 1956”, raportează Egbert, „directorul U.S.I.A. a declarat în fața unui subcomitet pentru

Relații Externe al Senatului că devenise politica Agenției să nu includă în expoziții din străinătate lucrări ale artiștilor suspecti din punct de vedere politic; și se menționa acum că nu aveau să mai existe în străinătate expoziții sponsorizate de guvern cu picturi executate după 1917, anul Revoluției Bolșevice”.⁶⁷ Însă 1956 a fost și anul în care Hrușciiov l-a denunțat pe Stalin la cel de-al XX-lea Congres al PCUS. „Dezghețul” Războiului Rece care a urmat apoi a eliberat asupra lumii un torent de artă modernă americană într-o serie de expoziții sponsorizate de guvernul și de industria Statelor Unite. O mare parte din lucrările care circulau erau arta „abstractă” care fusese anterior considerată subversivă din punct de vedere politic, pur și simplu pentru că ofensa filistinismul politicienilor conservatori. Cu toate acestea, abstracția a început tot mai mult să semnifice nu „bolșevismul”, ci, în virtutea *diferenței* pe care o stabilea în opoziție cu realismul socialist sovietic oficial, „libertatea de expresie” (Eco a descris mecanismul unor astfel de inversiuni ale evaluărilor ideologice în termenii *comutării de cod*⁶⁸). Apoi, de-a lungul întregii desfășurări a programului de intervenție externă a Statelor Unite din anii 1960, pictura modernistă s-a dovedit a avea o înaltă valoare de întrebuințare în promovarea imperialismului *cultural* american.

Problema efectului „politic” al artei e una complexă, nelimitându-se la situațiile brute de simplă instrumentalizare în serviciul unui „mesaj” preformat. Trebuie luate în considerare nu doar atributele interne ale unei lucrări, ci și producția și diseminarea sa în și prin instituțiile în care e constituită semnificația sa. Cu toate acestea, în „relația lor dialectică cu celelalte domenii ale culturii”, conținuturile artei nu sînt o chestiune indiferentă, și nici nu pot fi legiferate în absență, prin adoptarea gratuită a conceptului unui „semnificant pur” edenic. Vrînd-nevrînd, arta e burdușită cu semnificații; una din aceste semnificații e o funcție a *întrebuințărilor* cărora lucrarea însăși li se poate livra. Ideologia are oroare de vid; excluderea oricărei urme a „politicului” din semnificații unei lucrări poate pur și simplu să o arunce pe aceasta în complicitate cu statu-quo-ul.

Practica modernistă, inclusiv modernismul postconceptual actual, a acceptat propunerea lui Greenberg ca arta să se retragă cu totul din lumea reală a luptei sociale și politice, pentru a conserva „esența istorică a civilizației” într-un viitor nedeterminat cînd toți oamenii vor fi devenit suficient de „cultivați” pentru a o aprecia. La sfîrșitul eseului „Avangardă și kitsch”, într-un apel destul de bizar

la socialism pentru conservarea culturii (burgheze), Greenberg afirmă: „În acest punct, la fel ca în toate chestiunile de azi trebuie citat Marx cuvînt cu cuvînt”.⁶⁹ El nu-l citează niciodată pe Marx; dacă ar face-o, s-ar găsi contrazis, de exemplu, de cea de-a treia *Teză despre Feuerbach*:

Teoria materialistă după care educația și împrejurările se schimbă uită că împrejurările sînt schimbate de oameni și că educatorul însuși trebuie să fie educat. De aceea teoria aceasta trebuie să discearnă două părți în societate, dintre care una se ridică deasupra societății.⁷⁰

Materialismul pe care îl revendică modernismul e un pozitivism nedialectic. E un materialism condamnat în altă parte a scurtului text al lui Marx despre Feuerbach, fiindcă în el „obiectul, realitatea, sensibilul este luat numai sub forma obiectului sau a *contemplării*, și nu ca *activitate omenească sensibilă*, ca *practică*, deci nu subiectiv”⁷¹. Critica modernistă își surprinde în mod caracteristic „obiectele” într-un limbaj care se inspiră în aceeași măsură din geometrie și gastronomie, atunci cînd le recomandă, de la paletă la palat, gusturilor fine ale unui consumator subtil („unitățile planare s-au multiplicat complet independent de legile conform cărora se materializează suprafețele și planurile lor în realitatea non-picturală”⁷², iar „materia cu care pictează e frămîntată și măcinată, subțiată și îngroșată, pentru a o face cu totul cromatică, cu totul retinală [...]. Tușa lui Soutine parcă vine din ceruri”⁷³). Recent, cîțiva moderniști au prins ocazia de a condimenta acel *jeu d’esprit* culinar cu un limbaj mai riguros al „deconstrucției” și „evidențierii”. Formalismul rus e deosebit de disponibil față de astfel de aproprieri improprii, prin faptul că, așa cum spunea Kristeva, „atunci cînd a devenit o poetică, s-a dovedit și încă se mai dovedește a fi un discurs despre nimic sau despre ceva care nu contează”⁷⁴.

Prin consecințele lor asupra teoriei artei, analiza formalistă și cea structuralistă se plasează dincolo de categoriile precedente ale culturii „înalte”, pentru a identifica straturile „estetice” din peisajul semiotic general, înfățișînd *comunitatea* unor astfel de formațiuni de-a lungul totalității practicilor semnificante. Demonstrația ei despre ubicuitatea „poeticului” i-a fost necesară teoriei materialiste a artei; ca scop în sine era, totuși, reducționistă, producînd o poetică universală cu trăsături pansemiotice care eluda tot ceea ce distinge o practică semnificantă de alta. Totuși, ar fi păcat

ca teoria/critica/istoria artei, într-o vreme cînd teoria semiotică în general umple spațiile pe care formalismii le-au lăsat goale (amîinate pînă a ajuns să fie prea tîrziu) și schimbă, prin urmare, peisajul, să dea înapoi de la amplele preocupări ale semioticii „clasice” (inclusiv publicității, fotografiei și așa mai departe); mai ales că, așa cum remarcam mai sus, există o istorie a unor asemenea preocupări în practica artei din perioada modernă.

Teoria artei nu ar trebui să accepte doar acele obiecte preconstituite în ideologie. O teorie riguroasă ar începe prin punerea între paranteze a noțiunilor dominante primite de-a gata ale practicii artistice „înalte”. Totuși, cum acestea sînt intim legate de societatea care le produce, teoreticianul e inevitabil aruncat într-o autoreflexivitate inconfortabilă. (De pildă, el sau ea ar putea lua în considerare influența determinantă a poziției sale de clasă într-o societate ordonată conform unui sistem de privilegii.) Tocqueville a recunoscut cu multă vreme în urmă pericolul care-i amenință pe producătorii culturali autocentrați și avertiza:

Tot dorind să vorbească altfel decît vulgul, vor ajunge la un fel de limbaj aristocratic care este tot atît de îndepărtat de vorbirea aleasă pe cît este și graiul poporului. Acestea sînt obstacolele naturale ale literaturii în aristocrație. *Orice aristocrație care se desparte complet de popor devine neputincioasă.* Acest fapt este tot atît de adevărat pentru litere cît și pentru politică.⁷⁵

Scriind în 1939, Greenberg exprima în „Avangardă și kitsch” o localizare familiară, temătoare a „plebeului” într-un scenariu care asumă acea opoziție victoriană între „cultură și anarhie”:

E o platitudine că arta devine caviar pentru mulțimi atunci cînd realitatea pe care o imită nu mai corespunde, nici măcar în mare, realității știute de acestea. Chiar și în acest caz totuși, resentimentul pe care l-ar putea simți omul obișnuit e redus la tăcere de venerația cutremurată care-l încearcă dinaintea comanditarilor acestei arte. Abia cînd devine nemulțumit de ordinea socială administrată de aceștia, începe el să le critice cultura. Abia atunci prinde curaj plebeul să-și exprime deschis opiniile. Fiecare, de la consilierul municipal corupt la zugravul austriac, crede că e îndreptățit să aibă o opinie. Cel mai adesea, acest resentiment față de cultură e de găsît acolo unde nemulțumirea față de societate e una reacționară și se exprimă prin tot felul de restaurări sau redeșteptări și puritanism, iar

mai recent prin fascism. Aici pistoalele și torțele încep să fie pomenite, dintr-o aceeași trăsătură de condei, în rînd cu cultura. În numele sacralității sau al sănătății singelui, în numele dezbinării de mofturi și al virtuților solide, începe sfărîmarea de statui.⁷⁶

Scriind în 1938, Brecht vedea altfel lucrurile:

Există un singur aliat împotriva ascensiunii barbariei: oamenii cărora le sînt impuse aceste suferințe. Numai oamenii oferă perspective. Așa că e natural să ne îndreptăm spre ei și e mai necesar ca niciodată să le vorbim limba.⁷⁷

La scurt timp după Revoluția din Octombrie, au existat ruși care au declarat că sistemul lor de căi ferate era unul burghez, că ar fi rușinos din partea marxștilor să îl folosească și că trebuia, prin urmare, distrus și construite noi căi ferate „proletare”. Stalin îi numea pe acești entuziaști „troglodiți”. Într-o analiză modernistă (într-una fantezistă, ce-i drept), sistemul de căi ferate ar putea fi definit drept unul constituit esențialmente din șine ca suport pentru motoare și din motoare mergînd pe șine; pasagerii și încărcătura de marfă ar fi atunci priviți ca un conținut la fel de străin sistemului și servind doar pentru a-i încetini eficiența și viteza.

„«Moștenirea culturală» – respingere sau conservare?” este, de fapt, o problemă mistificatorie; trecutul artei este pur și simplu cel al cîtorva termeni de angajat dialectic într-o situație istorică precisă. Practica artei n-a fost „depășită de către și în media” (Enzensberger), nici nu e un sanctuar al valorilor „mai înalte”, așa cum ar fi dorit-o Greenberg. Însă aceasta ne aduce mai aproape de problema istorică.

Am început cu chestiunea apropierei semioticii de modernism; în toate pozițiile schițate mai sus, există o tendință de a plasa artistul, intelectualul mereu de partea privilegiată a rupturii dintre real și imaginar, știință și ideologie. O asemenea încredere blochează problema actuală, comună deopotrivă „teoreticienilor” artei și „practicienilor” (o diviziune a muncii care e *parte* a problemei): apropierea continuă a culturii în general ca locul din care o clasă (și/sau „intelighenția”) își transmite propriul Nume.

**Traducere din limba engleză de
Veronica LAZĂR și Andrei STATE**

Note:

¹ Variantă extinsă a unei lucrări prezentate în 1976 la Festivalul „Evenimentul de avangardă” din Edinburgh.

² Jan Mukarovsky, „L'Art comme fait sémiologique”, *Actes du huitième congrès international de philosophie à Prague 2-7 Septembre 1934*, Praga, 1936.

³ Clement Greenberg, „Avant-Garde and Kitsch”, in *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961, p. 3-21 [ed. rom.: „Avangardă și kitsch”, traducere de Al. Polgár și Adrian T. Sirbu, *IDEA artă + societate*, nr. 18, 2004, p. 7-14].

⁴ Clement Greenberg, „Avangardă și kitsch”, p. 8. (N. tr.)

⁵ *Ibid.* (N. tr.)

⁶ *Ibid.* (N. tr.)

⁷ *Ibid.*, p. 9. (N. tr.)

⁸ *Ibid.*, p. 11. (N. tr.)

⁹ *Ibid.* (N. tr.)

¹⁰ *Ibid.*, p. 13. (N. tr.)

¹¹ *Ibid.*, p. 14. (N. tr.)

¹² Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, vol. 2, New York, Vintage, 1945, p. 54 [ed. rom.: *Despre democrație în America*, vol. 2, traducere de Claudia Dumitriu, București, Humanitas, 1995, p. 57-58].

¹³ Clement Greenberg, „Avant-Garde and Kitsch”, p. 3-21 [9-11].

¹⁴ Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950*, London, Pelican, 1961.

¹⁵ O verificare a propriilor „realizări și investiții fizice” îi estimează costul total la 35 de milioane de \$. În producția sa au fost incluse: 2.566 de fresce, 180.099 de tablouri și designul pentru aproximativ 2 milioane de afișe (din care au fost produse 35.000). (Dintr-un buget separat, programul de construcții al WPA a construit mii de galerii de artă.)

¹⁶ Holger Cahill, „American Resources in the Arts”, in Francis V. O'Connor (ed.), *Art for the Millions*, New York Graphic Society, 1975, p. 36-37.

¹⁷ Stuart Davis, „Abstract Painting Today”, in Francis V. O'Connor (ed.), *Art for the Millions*, p. 126.

¹⁸ Robert Cantwell, citat în William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, New York, Oxford University Press, 1973, p. 113.

¹⁹ Cf. Walter Benjamin, „The Author as Producer”, in *Understanding Brecht*, London, New Left Books, 1973, p. 85-103 [ed. rom.: „Autorul ca producător”, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, *IDEA artă + societate*, nr. 30-31, 2008, p. 28-35].

²⁰ Alexei Gan, „Constructivism”, in Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, London, Thames & Hudson, 1962, p. 285.

²¹ Vladimir Mayakovsky, *I Myself*, citat în Richard Sherwood, „Documents from Lef”, *Screen*, vol. 12, nr. 4, 1971-1972, p. 29.

²² El Lissitzky, „The Book from the Visual Point of View – the Visual Book”, in *The Art of Book Printing*, Moscova, 1962, p. 163.

²³ Vezi *Soviet Advertising Poster 1917-1932*, Moscova, 1972.

²⁴ „We are Searching” (Editorial, *Novy Lef*, nr. 11-12, 1927), *Screen*, vol. 12, nr. 4, 1971-1972, p. 67.

²⁵ Ralph Graham, „The Poster in Chicago”, in Francis V. O'Connor (ed.), *Art for the Millions*, p. 181.

²⁶ Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, vol. 2, p. 54 [57].

²⁷ Munca de pionerat a fost făcută de *Berliner Illustrierte*, al cărei tiraj de jumătate de milion a fost atins și de imitatorul său, *Münchener Illustrierte Presse* (1923). Alte publicații includ *Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)* (1921) – comunist – și *Der Illustrierte Beobachter* – național-socialist. (*Life* a apărut în 1936, *Look* în 1937, *Picture Post* în 1938.)

²⁸ Vezi Tim N. Gidal, *Modern Photojournalism: Origin and Evolution, 1910-1933*, New York, Collier, 1973.

²⁹ Laszlo Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1973, p. 28.

³⁰ Dziga Vertov, „Film Directors, A Revolution”, *Lef*, vol. 3, in *Screen*, vol. 15, nr. 2, 1974, p. 52.

³¹ Lev Kuleshov, „The Principles of Montage”, in *Kuleshov on Film*, Berkeley, University of California Press, 1974, p. 192.

³² Raoul Hausmann, „Peinture Nouvelle et Photomontage”, in *Courier Dada*, Paris, Le Terrain Vague, 1958, p. 47.

³³ El Lissitzky, in *Merz*, nr. 4, 1923, citat în Szymon Bojko, *New Graphic Design in Revolutionary Russia*, New York, Praeger, 1972, p. 16.

³⁴ Szymon Bojko, *New Graphic Design in Revolutionary Russia*, p. 27.

³⁵ William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, p. 212.

³⁶ Raoul Hausmann, „Peinture Nouvelle et Photomontage”, p. 48-49.

³⁷ Louis Aragon, „John Heartfield et la beauté révolutionnaire”, in *Les Collages*, Princeton, Princeton University Press, 1965, p. 82.

³⁸ Donald Drew Egbert, *Socialism and American Art*, Princeton, Princeton University Press, 1967, p. 116.

³⁹ Clement Greenberg, „Avant-Garde and Kitsch”, p. 3-21 [8].

⁴⁰ Roger Fry, citat în Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, New York, Dutton, 1964, p. 308.

⁴¹ Clive Bell, *Art*, New York, Capricorn, 1958, p. 28-29.

⁴² Clement Greenberg, „Modernist Painting”, *Arts Year Book*, nr. 4, 1961, p. 103-108 [ed. rom.: „Pictura modernistă”, traducere de Al. Polgár și Adrian T. Sirbu, *IDEA artă + societate*, nr. 18, 2004, p. 15].

⁴³ Tzvetan Todorov, „Some approaches to Russian Formalism”, *20th Century Studies*, decembrie 1972, p. 10.

⁴⁴ Clement Greenberg, „Modernist Painting”, p. 103-108 [18].

⁴⁵ Clement Greenberg, „Modernist Painting”, p. 103-108 [15-16, 18] (Desigur, „planeitatea” este și o trăsătură a filmului și fotografiei.)

⁴⁶ Viktor Şklovski, citat în Frederic Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 53.

⁴⁷ Viktor Shklovsky, *Sentimental Journey*, Ithaca, Cornell University Press, 1970, p. 233.

⁴⁸ Boris Eichenbaum, „The Theory of the «Formal Method»”, in *Russian Formalist Criticism*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1965, p. 112.

⁴⁹ Roman Jakobson, citat în Ben Brewster, „From Shklovsky to Brecht: A Reply”, *Screen*, vol. 15, nr. 2, 1974, p. 87.

⁵⁰ Roman Jakobson, „Linguistics and Poetics”, in Richard & Fernade De George (eds.), *The Structuralists*, New York, Doubleday, 1972, p. 85-86.

⁵¹ Clement Greenberg, „Modernist Painting”, p. 103 [15].

⁵² Roman Jakobson, citat în Ben Brewster, „From Shklovsky to Brecht: A Reply”, p. 86 (sublinierea mea).

⁵³ Roland Barthes, „Diderot, Brecht, Eisenstein”, *Screen*, vol. 15, nr. 2, p. 33 [ed. rom.: „Diderot, Brecht, Eisenstein”, in Roland Barthes, *Obviu & Obtuz. Eseuri critice III*, traducere de Bogdan Ghiu, Cluj, Tact, 2015, p. 109-110].

⁵⁴ Vezi Roland Barthes, „Myth Today”, in *Mythologies*, London, Paladin, 1973, p. 109-159 [ed. rom.: „Mitul în zilele noastre”, in Roland Barthes, *Mitologii*, traducere, prefață și note de Maria Carpov, Iași, Institutul European, 1997, p. 233-293].

⁵⁵ Louis Althusser, „Ideology and the State”, in *Lenin and Philosophy*, London, New Left Books, 1971, p. 160.

⁵⁶ Cf. Jacques Lacan, „The Mirror-phase as formative of the Function of the I”, *New Left Review*, nr. 51, sept.-oct. 1968, p. 71-77.

⁵⁷ Louis Althusser, „Ideology and the State”, p. 155.

⁵⁸ Jean Roussel, „Introduction to Jacques Lacan”, *New Left Review*, nr. 51, sept.-oct. 1968, p. 69.

⁵⁹ Cf. Umberto Eco, „Articulations of Cinematic Code”, *Cinematics I*, ianuarie 1970.

⁶⁰ Roland Barthes, „Diderot, Brecht, Eisenstein”, p. 36 [113].

⁶¹ Vezi Henri Cartier-Bresson, „The Decisive Moment”, in *Photographers on Photography*, Eaglewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1966.

⁶² Roland Barthes, „Rhetoric of the Image”, *Working Papers in Cultural Studies*, primăvara 1971 [ed. rom.: „Retorica imaginii”, in Roland Barthes, *Obviu & Obtuz. Eseuri critice III*, p. 35-55].

⁶³ Cf. Stephen Heath, „Lessons from Brecht”, *Screen*, vol. 15, nr. 2, 1974, p. 106 sqq.

⁶⁴ Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, vol. 16, nr. 3, 1975.

⁶⁵ Julia Kristeva, „The System and the Speaking Subject”, *Times Literary Supplement*, 12 octombrie 1973.

⁶⁶ Clement Greenberg, „The Late Thirties in New York”, *Arts Year Book*, nr. 4, 1961, p. 30.

⁶⁷ Donald Drew Egbert, *Socialism and American Art*, p. 134-135.

⁶⁸ Cf. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington & London, Indiana University Press, 1976, p. 286-298 [ed. rom.: *O teorie a semioticii*, traducere de Cezar Radu și Costin Popescu, București, Meridiane, 2003, p. 313-323].

⁶⁹ Clement Greenberg, „Avangardă și kitsch”, p. 14. (N. tr.)

⁷⁰ Karl Marx, „Teze despre Feuerbach”, in Karl Marx și Friedrich Engels, *Opere*, vol. 3, București, Editura Politică, 1958, p. 575-576. (N. tr.)

⁷¹ *Ibid.*, p. 575. (N. tr.)

⁷² Clement Greenberg, „The Late Thirties in New York”, p. 101.

⁷³ *Ibid.*, p. 116.

⁷⁴ Julia Kristeva, „The ruin of a poetics”, *20th Century Studies*, decembrie 1972, p. 104.

⁷⁵ Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, vol. 2, p. 61 [64] (sublinierea mea).

⁷⁶ Clement Greenberg, „Avant-Garde and Kitsch”, p. 117 [12].

⁷⁷ Bertolt Brecht, „The Popular and the Realistic”, in David Craig (ed.), *Marxists on Literature*, Harmondsworth, Pelican, 1975, p. 421.



Cântăreața cheală

de Eugène Ionesco
traducere de Vlad Russo și Vlad Zografi

regia: Gábor Tompa
scenografia: Judit Dobre-Kóthay

cu:
Cătălin Herlo
Elena Ivanca
Adrian Cucu
Angelica Nicoară
Irina Wintze
Ionuț Caras
Silviu Iorga
Paul Basarab
Petre Băcioiu

Data premierei: 27 iunie 2009, Teatrul Național Cluj-Napoca

Senida POENARIU

Universitatea Transilvania din Braşov

**Mircea Cărtărescu şi etapele influenţei
(partea I)**

Mircea Cărtărescu este fără îndoială un entuziast al influenţelor. Abundenţa propriilor declaraţii prin care elucidează natura influenţelor, intenţiile sale şi insatisfacţia dată de absenţa unor analize bazate pe analogii pe care poetul le consideră explicate îl propulsează în fruntea poezilor optzecişti pasibili de a oferi un *eldorado* al goanei după confluenţe. Poemele abundă de aluzii livreşti şi tehnici intertextuale, şi sunt o exemplificare excelentă pentru „simbioza parazitară” propusă de David Coward¹, iar *Levantul* este cea mai potrivită operă în acest sens. Cum bine îl numea Ion Bogdan Lefter, Mircea Cărtărescu este un „teribil orchestrator al unui fel de «enciclopedism» poetic”², un adevărat maestru al intertextului şi al rescrierii. Alături de compilare, parodiare, pastişă, aluzii – întreaga gamă de mărci ale eclecticismului stilistic atât de des menţionat şi revendicat de Mircea Cărtărescu – trebuie specificat şi gustul pentru „americanisme”. Poemele sale înglobează versuri muzicale, şi suntem bombardati de prezenţa vedetelor americane precum Bob Dylan, Natalie Wood, Marilyn, Harrison, Dustin Hoffman, Eddy Grant, Freddie Mercury, Elton John, The Beatles, dar şi de nume de oraşe şi străzi: New Orleans, Bourbon Street ş.a. Să nu uităm de colocaţiile în limba engleză, precum versurile din Lennon: „I’M A LOSER! I’M A LOSER! AND I’M NOT WHAT I APPEAR TO BE”.

Tocmai pentru că Mircea Cărtărescu este prin excelenţă un poet de factură livrescă, pornim de la premisa că tehnica sa se limitează predominant la intertext sau la hipertext, textele sale fiind interconectate direct cu cele ale precursorilor / modelelor / tradiţiei literare, în linia trasată de Genette sau de David Cowart. Cu Allen Ginsberg însă, poetul are o „relaţie destul de întinsă”, un ataşament care-i ridică probleme însuşi poetului optzecist, hotărât să elucideze în *Am căpătat un exemplar din „Howl” semnat de Ginsberg*³, dintr-o perspectivă confesiv-biografică, nu doar motivaţiile acestui ataşament, ci şi manifestările conştiente şi inconştiente din poezia sa. Analogiile pe care le face Cărtărescu se revendică din afinităţile personale, dar şi „generaţionale”, cu poetul de mare succes Allen Ginsberg. Mircea Cărtărescu chiar îl supune pe Allen Ginsberg la o „vedetizare”, dacă mai era nevoie. Pe Allen Ginsberg, poetul român nu-l parodiază sau pastişează aşa cum face

cu întreaga tradiţie literară românească în *Levantul*. Tocmai de aceea, am numit această relaţie pe care M. Cărtărescu o are cu cel mai des invocat model al său, Allen Ginsberg – „sentimentală” – şi am urmărit efectele acestei relaţii în poezia sa. Dinamica ce se stabileşte între cei doi necesită atât o inventariere a procedeelelor formale preluate, cât şi o confruntare a abundenţei declaraţiilor de adeziune ale lui Mircea Cărtărescu cu realitatea textuală. Să nu uităm şi de componenta social-culturală: prin adoptarea unui model exterior de un nonconformism care nu mai necesită comentarii, alături de preocuparea comună de a se impune într-un spaţiu cultural care nu oferă loc pentru *altceva*, atât beatnicii, cât şi optzeciştii s-au confruntat cu această problemă – e adevărat, în date total diferite – poezii generaţiei care „tocmai se urnea cu încetul” au găsit resurse pentru a-şi genera diferenţierea. Obsesia pe care o aminteşte Cărtărescu pentru primele versuri ale poemului *Howl* – „Am văzut cele mai bune minţi ale generaţiei mele” – este o proiecţie a spaimelor unui viitor instabil pentru propria generaţie în care „Traian şi Florin, nişte puşti de discotecă, citeau poeme cu şine ferate şi / pietre tombale, / Cuşnarencu citea poeme interminabile, Nino Stratan / citea poeme cu acţiunea pe Lună / Sandu Muşina citea poeme despre o maşină de spălat / Romulus citea nişte chestii vizionare pe care le consideram pe atunci «proze» / apăreau în poeme brichete şi sprayuri, autostrăzi şi benzinării”⁴.

Chiar şi locomotiva care apare pe spatele volumului colectiv *Aer cu diamante* are propria ei poveste *americanizată*. Ziua în care s-au pozat „în cel mai trist loc de pe faţa pământului / [...] / o locomotivă fără roţi, prăbuşită pe burtă / altele încă şchioape, cu tabla cazanului mâncată / până la căptuşeala de vată de sticlă / şi deasupra un cer mângălit parcă de cariocă...”, „are o reminiscenţă din el”, din Allen Ginsberg. „Ziua Locomotivei” este pentru Mircea Cărtărescu şi Tudor care nu avea barbă şi nici fire de păr alb, Traian care „purta ciocaţi şi bărbuţă de muşchetar”, Florin cu barbă şi Nino care „se dizolva în jocuri de cuvinte”, o reiterare a scenei din *Sutra florii-soarelui*, reprezentativă pentru „celebrul «sad» ginsbergian” în care Ginsberg şi Kerouac deplâng starea în care se găsesc, atât ca indivizi, cât şi ca naţiune.

Epifania „sad-ului” ginsbergian

Relaţia sentimentală pe care Mircea Cărtărescu încă o întreţine cu Allen Ginsberg ar avea, în linii mari, două etape, limita dintre ele fiind anul 1986. După cum vom vedea, Mircea Cărtărescu

practică o lectură consonantă disociativă care poate explica cele două etape și tipul de poezie aferent. Prima etapă ar fi cea a unei lecturi consonante direcționate asupra formei, în timp ce în a doua etapă Mircea Cărtărescu descoperă dimensiunea existențială a poeziei lui Ginsberg, pe care, de altfel, încearcă să o reproducă reiterând-o prin propriile filtre.

Prima etapă, survenită în urma lecturii și a traducerii din antologia „Beat Generation” – foarte probabil vorbim despre *A Casebook of the Beat* editată de Thomas Parkinson – este una a mimetismului formal sau a „influenței directe”. Poemul reprezentativ ar fi *Femeie, femeie, femeie* „direct” influențat de Ginsberg, respectiv de „ritmul lui special și imageria lui halucinantă”. Putem plasa această etapă a tatonărilor stilistice sub dominația poemului-model *Howl*. A doua etapă nu mai este una a tatonărilor formale, ci una a căutărilor identitare. Mircea Cărtărescu decelează semnificațiile cifrei 30: se află la vârsta de 30 de ani, născut în anul în care Ginsberg, tot la 30 de ani, a publicat *Howl* (1956), și primește chiar acum, la 30 de ani, „un volumaș subțire ca o lamă de ras: «Howl și alte poeme», cu o / prefață de Williams Carlos Williams / pe pagina de gardă semnătura lui, cu tuș negru: / niște buclisoare nostime, ca o cusătură destrămată. / mai jos: «8/24/86. Struga» / am fost groaznic de emoționat”⁵. În urma lecturii volumului, la vârsta de 30 de ani, cum am spus, are loc un declic. M. Cărtărescu are o revelație asupra condiției poetului și a poeziei, declară că a „simțit / cât de important e să fii poet / cât de necesar e să fii poet. / nu zornăitor din coadă, nu izmenit amator de orfisme / ci om, bărbat și poet, un bărbat cinstit / și un poet bun, dacă poți”. În orice caz, Mircea Cărtărescu în această a doua etapă în care dorește o restructurare declară deschis că nu mai poate scrie poezie și pare a se angaja în subminarea poeziei din prima perioadă de creație.

Nu este de mirare că relațiile cu modelul variază în funcție de maturitatea și dezvoltarea poetului influențat, însă, în cazul acesta cred că discutăm despre o dublă focalizare. În prima fază, când livrescul este miza, atenția poetului român s-a concentrat asupra formelor ginsbergiene capabile să ofere cadrul de care avea nevoie, forme pe care de altfel le-a și transferat. În a doua etapă, avid după *altceva*, Mircea Cărtărescu descoperă miza existențială pe care Ginsberg își construiește poemele.

Nu revolta și forța din *Howl*, ca în prima perioadă de creație, îl atrage, ci „blândă și resemnată și (cum Dumnezeu?) / în același timp exaltată tristete” care transformă atât imaginarul, cât și întreaga percepție a realității. Chiar și finalul poemului de la

care am pornit – *Am căpătat un exemplar din „Howl” semnat de Ginsberg* – este o rescriere a lamentațiilor ginsbergiene, „ah, visul s-a terminat. / vai, totul s-a dus...”.

„Sad-ul” ginsbergian, principalul factor de influență din această a doua etapă, este foarte bine reprezentat în poemul *Sutra Florii-soarelui*. Poemul prezintă și o accentuată doză mistică, Ginsberg plasându-se în poziția unui profet modern (un Mesia) care plânge pentru realitatea din țara lui așa cum profetul Ieremia sau Isus plângeau pentru Ierusalim. Consider necesară o scurtă introducere a poemului *Sutra florii-soarelui* pentru că, dincolo de faptul că reprezintă o referință menționată și revendicată și de alți poeți optzeciști, este influența dominantă pentru cea de-a doua perioadă de creație a lui Mircea Cărtărescu. Atât plasarea temporală, cât și cea spațială, întăresc ideea unui sfârșit iminent: apusul soarelui, la marginea docului cu containere de banane, pe o bară de fier crăpată și ruginită, în timp ce apa uleioasă, moartă, reflectă culorile roșiatice ale cerului, Allen Ginsberg, alături de Jack Kerouac, „pustiți și amărâți, cu privirile triste, înconjurați de rădăcinile de oțel noduros ale arborescentelor mașinării”⁶. Nu este de mirare că Mircea Cărtărescu, în plin comunism, alături de colegii săi de breaslă, se identifică cu cei doi poeți americani.

Floarea-soarelui, umbra aceea veștejită și cenușie, prinde semnificații profunde și personale pentru Ginsberg, care are tendința de a opune prezentului trecutul glorios. De ce plânge Ginsberg? Pentru că până și organicul s-a contaminat, devenind anorganic, iar prezentul este un „veșmânt de pulbere, / acest vâl de cernită piele de cale ferată, această mix- / tură de ceață și fum a obrazului, această pleoapă a / negrei mizerii, această mână mânăjită de funingine / sau falus sau protuberanță a artificialului mai rău / decât murdărie- industrial- modern- toată această / civilizație pătându-ți nebuna coroană de aur. / și gândurile astea împăienjenite despre moarte și ochi prăfuiți / lipsiți de iubire și capete și rădăcini uscate dedesubt”.

În ultima parte a poemului, Ginsberg smulge floarea și o așază lângă sine ca pe un sceptru, apoi pledează în fața lui Kerouac pentru regăsirea și asumarea identității: „Noi nu suntem pielea noastră de funingine, noi nu suntem / o înspăimântător de pustie și prăfuită locomotivă fără / de chip. Suntem cu toții pe dinăuntru aurii flori ale / soarelui...”⁷. Această condiție specială a umanității, restauratoare, vine pe fondul unei deprecieri generale a tot ceea ce însemnat industrializarea și progresul în epoca modernă.

Revenind la Mircea Cărtărescu, voi urmări în continuare aspectele relației model-succesor având în minte delimitarea impusă chiar de autor. Perioada mimetismului formal ar cuprinde poemele publicate cu preponderență înainte de 1986 – și anume *Faruri*, *vitrine*, *fotografii*, *Aer cu Diamante*, *Poeme de amor* și *Totul* – volume ce au văzut tiparul între 1980 și 1985. Avem și un segment de tranziție, poemele dintre anii 1984-1987, strânse în volumul *Dragostea*, care vede tiparul în 1994, și ultima perioadă a căutărilor identitare și a renunțării la a mai scrie despre utopii sau despre „ce nu a văzut” unde voi analiza poemele din *Nimic*, scrise între 1988 și 1992.

Înainte de a discuta despre manifestările influenței din aceste două etape – măcar și numai de dragul speculației imaginative, dar și pentru a vedea punctual cât de accentuată e analogia – propun să îmbinăm câteva secvențe din „poemul influențat direct” al lui Mircea Cărtărescu și unul dintre poemele lui Ginsberg. Pentru că, nu-i așa, o influență *directă* ar trebui să trimită *direct* la precursorul ei, orice poem am alege, mai ales că vorbim despre transmutarea unui stil aparte. Ar fi interesant de asamblat un poem comun, format din secvențele succesive interrogative ale poemului cărtărescian *Femeie, femeie, femeie*⁷, „cine...”, la care să se răspundă prin secvențele succesive ale negațiunii din poemul *În magazia de bagaje a autocarului Greyhound*⁸, semnat de Allen Ginsberg, „nici...”. Exercițiul are mai degrabă rol de introducere analogică. Ar mai fi de adăugat că ambele secvențe înregistrează o „scenă” din larma citadină în care Mircea Cărtărescu, spre deosebire de Ginsberg care are o perspectivă globală, se concentrează asupra unui singur personaj: femeia și ipostazele ei în cadrul citadin. Structura poemelor este aceeași – patru părți, fiecare parte înglobează tonalități diferite. Mircea Cărtărescu, așa cum se poate sesiza cu ușurință, mizează pe spectacolul lingvistic, pe fantezia lexicală, în timp ce Ginsberg se concentrează pe înfățișarea „oribilului vis”, cum numește poetul american realitatea pe care o descrie.

În cazul lui Allen Ginsberg, referentul este extras din sfera realului biografic, în timp ce Mircea Cărtărescu radicalizează fluxul lexical care ia forma unei diversități amețitoare. Acesta din urmă se poziționează la „căpătâiul inventivității lexicale” – cum afirma Manolescu în 1981 –, „cuvintele ies, țâșnesc, curg ca dintr-un corn al abundenței [...]”. Din această vorbire neobosită răsare viziunea lirică⁹.

cine aruncă un pahar uriaș de apă gazoasă pe marmura de eșapament a palatului telefoanelor? (M. C.)

nici milioane de rude smiorcăite înconjurând autobuzele fluturând din mâini,
nici alte milioane de nenorociți alergând dintr-un oraș în altul ca să-i revadă pe cei dragi, (A.G.)

cine intră rujată cu flacăra în bucureștiul înghețat, transparent?

cine își târăște rochia sa peste rețeaua de curent provocând aprinderea simultană a crengilor cișmigiului, trasfigurarea grilajelor verzi, lumina taborică?” (M.C.)

nici bătrâna asta ramolită cu baston făcând ultima călătorie a vieții ei, (A.G.)

cine atinge cu șoldul și cu poșeta căderea clubului universitas, revistei „amfiteatru”, purificând, excitând și polarizând odăile verzi unde se țin congresele fumului?” (M.C.)

nici mustăciosul împiecat negru pe nume Spade, hotărând cu *miraculoasele-i lungi mâini soarta a mii de colete* expres, ” (A.G.)

cine trece pe calea victoriei într-un automobil de mațe, zgârciuri, urechi și vertebre, pe buze cu zâmbet fin, dar sub rochie cu un corp lustruit ca o bombă, ca un baton de dropsuri otrăvitoare?” (M.C.)

nici bagajele pierdute, nici mânerule rupte, tăblițele de identitate dispărute, *sârme plesnite & frângerii rupte, întregi cufere vărsându-și măruntaiele pe podeaua de ciment*, ” nici hamalul cinic cu șapcă roșie culegându-și monedele de 25 de cenți și zâmbind peste cuferele sfărâmate, nici eu privind împrejur la oribilul vis. (A.G.)

Sesizăm că versurile se îmbină destul de bine, cel puțin la nivel prozodic, și par a fi creația aceluiași poet. Chiar și la nivel stilistic și ideatic observăm versuri analogice, aceeași rețetă a dominării și a luării în stăpânire a spațiului poetic prin augmentare – femeia care atinge cu șoldul clădirea clubului universitas a lui M. Cărtărescu și Spade cu miraculoasele mâini lungi al lui Ginsberg –, precum și o imagine construită analogic – automobilul de mațe al lui M. Cărtărescu și cuferele care-și varsă măruntaiele ale lui Ginsberg. Am apelat la sublinierea prin italice pentru a le marca. „Influența directă”, după cum remarcăm și din contopirea forțată a versurilor de mai sus, trimite *direct* la precursor, tocmai de aceea am plasat perioada primei faze de creație cărtăresciană sub sfera „mimetismului formal” care dă tonul poemului „standard” cărtărescian.

În *Postmodernismul românesc*, M. Cărtărescu, vorbind despre influența grupului *beat* asupra poezilor *lunedști*, subliniază că aceștia din urmă au preluat de la primii „retorica elaborată, repetițiile obsedante și limbajul crud [...]”. Realismul retoric, oral și vizionar, de îndepărtată descendență whitmaniană, caracteristic Școlii din San Francisco, este poate cel mai important ingredient al poeziei optzeciste „standard”, așa cum s-a manifestat ea în mișcarea poetică studențească, *underground*, de la începutul anilor '80".¹⁰

După ce trasează liniile principale de congruență ale poezicii optzeciste cu cea a Școlii de la San Francisco, M. Cărtărescu insistă în descrierea formei *standard* a poemului optzecist: „Astfel, poemul-standard optzecist tinde să fie lung, narativ, aglutinant, cu o oralitate bine marcată prin efecte retorice speciale, agresiv (trăsături specifice generației beat), dar și ironic și autoironic, imaginativ până la onirism, ludic, dovedind o dexteritate prozodică și lexicală ieșită din comun (tradiția romanescă neomodernistă), în fine impregnat de aluzii culturale savante, inserate prin procedee metatextuale și de autoreferențialitate”.¹¹

Am sesizat deja descrierea propriei poezii, ci nu a unei întregi generații, prin apelativul „formulă standard”. Pe de altă parte, dacă forma poetică standard cărtăresciană e tributară „trăsăturilor specifice generației beat”, ar trebui să observăm mult mai detaliat care sunt aceste trăsături specifice și care este funcționalitatea lor în poezia beatnică, și ulterior în cea cărtăresciană. În linii mari, Ginsberg apelează la frazarea whitmaniană explozivă, construită predominant pe asonanță, aliterație, paralelism și chiasm, dar și la stilul ascendent, ce pendulează între grav și ironic al discursurilor religioase protestante îmbinând referințele mitologice cu implicarea socială și iminența escatologică. Volumul de debut al lui Mircea Cărtărescu preia aceste trăsături – mai puțin critica socială, din motive lesne de înțeles – dând naștere unei poetici îmbinate de bizare orfisme exaltat-revoltate. Concentrația masivă de elemente eterogene care se succed într-un spectacol vulcanic, predilecția pentru adversative, repetițiile obsesive, precum și directetea percepției – ca să nu mai amintim despre oralitate și despre atracția pentru înregistrarea audio a poemelor, aceasta numai dacă ne gândim la pasiunea declarată a poetului român pentru „banda magnetică” (în contextul în care o mare parte dintre poemele lui Ginsberg au fost compuse folosind aparatul de înregistrat), linia de separație a versurilor fiind dată de arbitraritatea click-ului reportofonului –, toate acestea sunt trăsături care trimit direct la poezia lui Ginsberg.

Pe de altă parte, trebuie să menționăm din capul locului că avem de-a face cu două tipuri de poezie. Ginsberg este un existențialist care testează limitele experiențelor, în timp ce Mircea Cărtărescu este, cel puțin în prima perioadă de creație, un împătimit al limbajului, al ludicului și al metatextului. Trăsăturile formale ginsbergiene care îl inspiră pe Mircea Cărtărescu sunt reutilizate pentru a construi secvențe poetice în care miza este spectacolul lingvistic, nu tragedia existenței.

Pentru că vorbim în esență despre o operație de *imitare* în termenii lui Genette, mai precis de o împrumutare a unei forme stilistice, în primă fază ar trebui să vedem cum se raportau beatnicii la formula pe care o experimentau, și, mai ales, cum și-o legitimau.

Corso, în *Variations on a generation*¹², mizează asupra rolului revitalizant pe care poezii *beat* l-au avut asupra poeziei americane, fapt realizat cumva spontan, motivat și de o anumită interioritate profetică. Mixturile spontane ale prozodiei „bop”¹³, imaginile suprarealiste, alternanța dintre vocalele lungi și cele scurte, versurile lungi – toate acestea sunt instrumente prin care se relevă adevăratul conținut: sufletul poetului. Mai mult decât atât, se pare că „nu s-a adus în discuție folosirea «măsurii» în poezie; niciunul dintre ei nu a pomenit de moartea pentametului iambic în America; ei au vorbit despre propria persoană, nu despre poezie. Generația Beat nu are ca miză poezia. Generația Beat este acum despre tot. [...] A fi beat înseamnă că întreaga ta vorbărie este extrasă din tine de experiență, dintr-o dată vezi lucrurile așa cum sunt.”¹⁴

Întregul arsenal de inovații prozodice, întregul cadru formal, sunt efecte ale încercărilor de a exprima o nouă „poetică pasionată și sentimentală”, în care poezii își expun – de cele mai multe ori – traumele, respectiv efectele experiențelor fundamentale asupra propriului sine. Corso subliniază că nu poezia este în centru, altfel spus nu tehnica poetică sau vreun atașament idealist față de potențialele capacități curative ale artei, ci poetul *beat* vrea pur și simplu să vorbească despre el, la persoana I. A fi *beat* implică a practica o „solitudine metropolitană, cosmopolită”¹⁵, a sta la un colț de stradă bombardându-ți propria minte în vederea unei expulzări¹⁶.

Vorbind despre *Howl*, Ginsberg afirmă că a fost nevoit să renunțe la preocupările pentru formă, așa cum făcea în poemele de prin 1955, și, pur și simplu, să își urmeze „inspirația romantică pe respirații bardice, ebraic-melvilleane”¹⁷. Desprinderea de grija pentru *poem* i-a oferit posibilitatea de a scrie dezinhibat: „doar să scriu ce îmi doream fără frică,

să-mi las imaginația liberă, să divulg secrete și să aștern versuri magice din propria-mi minte – să-mi rezum viața – ceva ce nu aș fi putut arăta oricui, să scriu pentru urechea sufletului meu și pentru alte câteva urechi de aur”¹⁸.

În aceeași ordine de idei, Lawrence Ferlinghetti, în *Notes on Poetry in San Francisco* (*Note despre poezie în San Francisco*), insistă asupra evadării poezilor din sanctuarul estetic care a atrofiat simțurile artistului. Oralitatea are rolul de a oferi poeziei capacitatea de a „striga” în stradă noul model care însușește atât poezia, cât și simțurile artistului. Poezia concepută ca „mesaje orale” își folosește proprii ochi și propriile urechi, *resocializarea* fiind în acest context o consecință naturală.

Acestea fiind spuse, concluzia pe care o tragem cu ușurință este că, pentru poezii *beat*, forma este un efect secundar al mizei existențialiste pe care poemele lor sunt construite. Pe de altă parte, în cazul lui Mircea Cărtărescu procesul ar fi invers, forma este în centrul dezbatelor. De altfel, chiar atitudinea sa poetică, alături de poziția față de modele ne obligă la o disociere a fomei de conținut, disociere care nu este tocmai preferabilă.

Cu precauție, tocmai pentru că poemul este disecat între cele două dimensiuni ale sale, am selectat poemul *Lyră de aur*¹⁹ pentru a sesiza tipul de relație pe care poemele lui Mircea Cărtărescu o întrețin cu poemele lui Ginsberg. Prima reacție la lectura acestui poem este una contradictorie. La o lectură cu voce tare – prin mărci retorice și stilistice – tonalitatea și ritmul ne trimit direct la Ginsberg. Odată cu acumularea progresivă a tensiunii, registrul se schimbă și ne trezim prinși în tonalitățile din *Howl*, ochiul vizionar își începe cântul pe note whitmaniene, poetul este blocat într-un spațiu al nopții, al lagărului „de spațiu vioriu și de cupole”. Referentul este însă ambiguu. Urmează invocările tipice, exaltate, aglomerările lexicale sunt stratificate prin reveniri, versurile par a fi rezultatul unei dexterități prin care poetul își exhibă capacitățile combinatorii, ritmul este din ce în ce mai alert și, deși ocolește în acest poem unitățile exclamative, Cărtărescu folosește din plin structurile interjecționale, altă marcă a poeziei ginsbergiene de factură whitmaniană. Numai că imaginarul ne debusolează, iar poemul se situează exact la polul opus al crezului beatnic existențialist discutat mai sus:

Lyră de aur, pulsează din aripi / până-mi închei acest cânt. / capul de cal ți-l ascunde adânc sub tăcere. / lyră de aur, pulsează din aripi / până-mi închei acest cânt / [...] / Sorburi de piatră între circumvoluții / abstracte rotiri în preajma pielii / și

dincolo de piele / în preajma vântului și dincolo de vânt. / un singur ochi țese-mprejur de sine / un fel de lumină, pe care alt ochi / ar primi-o ca noapte [...] / e mai mult decât noapte, căci noaptea / zi s-ar numi față de largu-acesta / de spațiu vioriu și de cupole. / O Umbriel, Nathanael, Rafael, / o punct, o linie, o clopot, / o spațiu, supremă realitate²⁰.

Aici putem sesiza și implicațiile vizionarismului romantic din care Mircea Cărtărescu se inspiră. Nu se poate delimita foarte precis între vizionarismul al cărui model ar fi William Blake sau Ion Heliade Rădulescu și vizionarismul ginsbergian – care are de asemenea precursori romantici. De altfel, Mircea Cărtărescu nu ratează motivele recurente ale poeziei celor doi americani, Ginsberg și Whitman: procrearea și divinitatea, ambele apar însă la poetul român în contexte abracadabrante, un început primordial, abstract, descris prin eclectismul lexical de o oralitate livrescă în care tronează neologismele, limbajul tehnic, argoul și jargonul. În poemul lui Mircea Cărtărescu, „punctul devine linie / care văluiește și procreează / și se-mprăstie-n suprafață”, iar cântul este divin prin carnalitatea sa: „O divin, o început lipsit de voce, / sorburi de piatră între circumvoluții, / proximitate a pielii de dincolo de piele, / apropiere a vântului, de dincolo de vânt, / o geometrie, adevăr și real și orbitoare orhidee!”. Poemul este „discul în care / cu carnea ca a mălului și epiderma volatilă, / mai puțin aspră și mai cumpătată, există toate lucrurile cu toate amănuntele lor. / acolo se poate întâmpla orice, dar nu se întâmplă nimic, / precum preafrumoasa urnă greacă”. Avem o realitate desubstanțializată și recompusă, printr-o raționalizare, mai precis intelectualizare, care numai dă impresia spontaneității. „Toate lucrurile cu toate amănuntele lor” sunt reduse la stadiul de expodate manevrate de poet după bunul plac. Diferența esențială dintre Mircea Cărtărescu și Allen Ginsberg stă chiar în această viziune diferită asupra rolului poeziei. Pentru Ginsberg, poemele devin psalmi, exprimări ale sinelui supus viziunilor, fiind opera minții bătute de viziuni și nu a / rațiunii ce nu se schimbă niciodată. / Eu sunt carne și sânge, dar minte mea e focarul multor iluminări. / Mă schimb odată cu vremea, cu starea finanțelor mele, cu / munca pe care o fac cu prietenii mei. / Dar într-adevăr nici una dintre acestea nu e răspunzătoare / pentru mărețele defecte ale minții, ce mi-au lăsat / creierul deschis halucinațiilor. / Toată opera a fost o imitație a trancănelii literare din capul / meu. / Această bîrfă este un document excentric spre a fi pierdut / într-o bibliotecă și redescoperit când Porumbelul / coboară²¹.

Această înrădăcinare în propriul eu, cu tot ceea ce este el, contrastează cu indeterminarea subiectivității eludate din poezia lui Cărtărescu: „Am cap de pasăre, însă nu sunt pasăre, / am trup de om, dar nici om nu sunt, / am ochi de aur desenați cu calamul, / desigur orbi. / așa e fața mea, mai adevărată decât ea însăși.”

Fețele lui Mircea Cărtărescu din acest poem ne trimit la fețele lui Ginsberg din *Howl*, secvență care pare a fi chiar rescriere, deși Cărtărescu întoarce în pozitiv vizionarul negativ ginsbergian. În *Howl*, ochiul vizionar privește pe străzile negre în care „cele mai strălucite spirite ale generației”²² se pierd atinse de nebunie, prima parte fiind concentrată asupra descrierii „celor care... Au văzut totul! ochii sălbatici! / țipete sfinte! Și-au luat rămas-bun! Au sărit de pe / acoperiș! spre singurătate! Fluturând mâinile! purtând / flori!”²³, ei sunt „cei care au călătorit spre Denver, care au murit în Denver, / cei care au revenit în Denver & au așteptat în van, cei / care au vegheat peste Denver & au stat frământați de / gânduri & singurătate în Dever și în final au plecat / spre a afla Timpul.”²⁴

Fețele lui Mircea Cărtărescu sunt „fețe, fețe foarte diferite, / [...] / fețe de gheață, clopote de cristal și stâncă / fețe întunecate de tăcere, luminate de zâmbet / boabe de strugure din vechea ramură entuziastă, / dar fețe, chipuri, fețe / oarbe în măsura în care / iubirea și tăcerea sunt oarbe / dar orbirea lor se numește *vedere* și teroarea lor / se numește *zâmbet*”²⁵. Apetența pentru adversativele atât de comune la Ginsberg este exacerbată în poezia lui Mircea Cărtărescu.

O altă trăsătură comună cu Allen Ginsberg e și tensiunea care se acumulează treptat în urma condensării și a amalgamării, o anticipare a unei degradingolade care nu se produce. O degradingoladă suspendată. Ambii poeți reușesc să-și țină sub control poemele, tensiunea de care vorbeam devenind o trăsătură stilistică particulară. Aglomerarea imaginarului și asocierile lexicele atipice de sorginte ginsbergiană sunt intensificate în poemele lui Mircea Cărtărescu, devenind marca sa distinctivă, pe drept de altfel, resursele sale combinatorii par a fi inepuizabile.

Pentru a fixa și mai precis diferența specifică dintre cei doi, cuprinsă în miza livrescă a poetului român, am selectat și versurile lui Mircea Cărtărescu din *Iată-mă, cu ochii palizi iată-mă*: „funambulesc, evanescent, arhaic / părul ei e în esența lui adjectival. / mult i-ar fi plăcut lui Sandro di Mariano / vultele lui ciclamen /... / arborii simt nevoia să mai schimbe o vorbă / cu Mondrian și cu Breughel și Cranach și Munch /... / în spirală melcul își mestecă flegma. /

Ci sfios pentera mea, între tulpine, / așteaptă păci vaste și un telejurnal de nisip.”²⁶. Atitudinea această ludică, abundența aluziilor intertextuale, plăcerea actului poetic resimțită de poet și seducerea implicită a lectorului în jocul dislocării realului sunt elemente care individualizează poezia lui Mircea Cărtărescu. Lumea lui M. Cărtărescu este în genere una cosmetizată prin tonuri fantasmatică care oscilează între feerie și grotesc: „acolo pe pământul lor erau înconjurați de o rețea aurie / de fibre nervoase / pietrele erau ele însele acoperite de grăsime, bășici roz și / vernil, frunzele supurau /.../ iar ei pătrundeau în lumină, despicând pădurile moi ale/ nervilor”²⁷.

Nu doar fețele din poemul *Lyră de aur* trimit direct la *Howl*, ci și poemul *Calea regală*. Secvențe din acest poem sunt chiar improvizații după *Howl*. Referentul se vrea a fi – cel puțin pe alocuri – același: realitatea celor care au fost distruși de Moloh și care pentru Ginsberg sunt „... cei care au căzut în genunchi în catedralele fără de speranță / rugându-se unii pentru salvarea celorlalți și raze și / inimi, până ce sufletul și-a luminat pentru o secundă / părul / Cu inima absolută a poemului vieții scoasă și sfârtecă de / către propriile lor trupuri bune de mâncat preț de un / mileniu / Ce sfinx de ciment și de aluminiu le-a despicat țestele și le-a / devorat mințile și imaginația? / Moloh! Singurătate! Mizerie! Hidoșenie”²⁸. În poemul lui Mircea Cărtărescu întâlnim același Moloh și nefericiții care au căzut sub incidența influenței lui, „bărbați și femei au pătruns în labirintele iluzorii, într-un / moloch înstelat / și le-a fost cald și frig, au cântat și-au urlat, au născut / și-au murit / și s-au întrebat care este sensul vieții lor printre ganglionii / nervoși, și tot au murit / și-au acoperit nările cu ceară, și-au retezat nervii optici și / tot au murit”²⁹. Tind să cred că registrul este unul ludic, dat fiind că ne situăm printre „bășici roz și vernil”, „țevi flexibile” în care oamenii rătăcesc, „goi și orbi, pe jumătate devorați, pe o placentă / de nervi, nervi și nervi... hrănindu-se cu fructele / ovaloide ale luminii, / cu pletele violete fluturând în vântul solar, / ei adormeau zâmbitori”, o reducere la derizoriu a întregii drame existențiale din *Howl*.

Dacă în *Calea Regală* Mircea Cărtărescu își afișează ostentativ adeziunile cu *Howl* – atât prin intertextualitate, cât și prin hipertextualitate – în *Femeie, femeie, femeie*, mai discret, urmând însă îndeaproape structura compozițională a poemelor în patru părți ale lui Ginsberg, își propune o competiție cinstită – cot la cot, cum s-ar spune – cu Ginsberg.

Succesiunea de interogații repetitive prin care Mircea Cărtărescu fixează identitatea femeii, apoi construirea progresivă a propriei individualități

printr-o permanentă raportare la acțiunile întreprinse pentru ea, prin aceeași metodă a reluării unei structuri asertive, trimite la tehnica lui Ginsberg de a imprima ritmul specific poeziei sale. Succesiunile repetitive obsesive sunt probabil cea mai pregnantă și vizibilă trăsătură a poeziei ginsbergiene, procede care contribuie la conturarea *forței* atât de des menționată în analizele dedicate poetului american. Posibil, Mircea Cărtărescu, dincolo de observația intuitivă a structurilor poemelor americanului, a avut acces la textul lui Ginsberg despre tehnicile folosite în *Howl*³⁰, text care a devenit un fel de „manual de utilizare” al aparatului poetic ginsbergian, motiv pentru care cred că este utilă o scurtă privire asupra eseului menționat.

Howl este – după cum afirmă însuși creatorul lui – un rezumat al propriei vieți care nu a fost destinat publicului larg, ci mai degrabă a fost conceput ca un cânt *pentru și despre sine*. Prima secvență din *Howl* este o „comedie a frazărilor sălbătice, a imaginilor absurde doar de dragul frumuseții poeziei abstracte a conștiinței eliberate pentru a realiza tot felul de combinații ciudate, precum mersul lui Charlie Chaplin”³¹. Pentru a păstra cadența și măsura, Ginsberg declară că a mizat pe repetiția pronumelui „who”, o bază care să ofere stabilitate. În varianta tradusă a poemului în limba română, „who” devine „cei care...”. Mircea Cărtărescu în *Femeie, femeie, femeie*, tot în prima parte, folosește *aceiași* pronume în *aceleași* scopuri, echivalat de această dată cu „cine”.

Versurile din prima parte a poemului *Howl*, inspirate după refrenele lungi și atipice cântate la saxofon, sunt o exprimare liberă a imaginației care își propune să rescrie *adevărul atemporal*. Acest „adevăr pentru eternitate” despre care vorbește Ginsberg are ca bază o experiență celestă în care declară că a auzit vocea lui Blake și a privit cum Universul i se dezvăluie în propriul creier, versurile fiind o încercare de rescriere a datelor experienței metafizice înregistrate de memorie. Este cunoscut faptul că *Howl* a luat naștere în urma experimentărilor transcendente declanșate prin droguri halucinogene, și, este în același timp o amprentă a spontaneității conștiinței care conferă sens și inventează forme ale propriei sale imagini în vederea exprimării „Gândului Ultim”.

A doua secvență este formată din unități exclamative ce au ca bază repetitivă numele zeului fenician Moloh. Prima parte ar fi o lamentație pentru Mielul Americii, partea a II-a se concentrează pe descrierea monstrului mentalului colectiv, partea a III-a este construită piramidal, iar ritmurile arhetipale din *Footnote to Howl*³² (*Post Scriptum la Howl*) sunt extra-variații ale formei părții a II-a. Originea acestor forme și ritmuri speciale ar fi un „bocet de

o rapsodie extremă”³³ auzit într-un institut de boli mentale. Pentru a păstra actual versul lung și pentru a-l feri de prozaism, poetul folosește ritmul propriei respirații care îi conferă nu doar continuitate, ci și coeziune. Alte metode folosite cu același scop ar mai fi „parafrazările înregistrărilor imaginarului vizual”³⁴, juxtapunerile și haikuurile abstracte care au rolul de a întreține misterul. Fiecare vers din *Howl* echivalează cu o inspirație, astfel că măsura este în viziunea lui Ginsberg „o inspirație fizic-mentală a gândului conținut în elasticitatea unei respirații”³⁵.

Meditațiile lui Ginsberg au un aer grav, chiar metafizic, în timp ce Mircea Cărtărescu este un ludic sedus de potențialitățile combinatorii ale limbajului. Mircea Cărtărescu își anunță pretextul încă din titlu – *femeie, femeie, femeie...* – ultimul vers al primei părți revenind punctual la această invocare: „cine ești tu, iubito, dragoste, drago?”. Cadrul este unul ginsbergian, ne situăm „în răgetul acestei dimineți de decembrie”. Impregnat de urletul american, cadrul cărtărescian nu mai necesită alte informații suplimentare, așa că poetul își începe seria interogativă care devine replică la întrebarea cu rol de pretext pe care deja am menționat-o „femeie, femeie, femeie... cine ești tu?”. Prin fiecare interogație, poetul creionează portretul femeii din expunerea aluvionară a elementelor definitorii, urmând aceeași rețetă ginsbergiană pentru a impregna ritmul și cadența: „cine ne-a arătat stupidității noastre umărul ei dezgolit și sânul / cu ghimpe de scorpion? / cine umpluse cu levănțică, pucioasă, asparagus, flacăra, dragoste, / biscuit și carbid troleibuzul pe care îl așteptam în stație la tunari? / cine a râs ca o bețivancă, mângâind lugubric coloanele gării de nord, / înroșind taxifurgonetele / cine trecea, oh dragă, cine trecea la vatra luminoasă cu brațele / încărcate în crizanteme?”³⁶.

Cum imaginarul ginsbergian pe care și-l revendică în acest poem Cărtărescu este înglobat în existența tragică, calificativele pe care le primesc „cei care...” nu au rol pur decorativ, ca în poemul lui Cărtărescu – „cine sclipește, cine e orbitoare, cine mișcă o botină după alta iar / părul său fluturător își schimbă culoarea după fiecare din- / tre cele o sută de miliarde de anotimpuri?”³⁷. Ginsberg înfățișează condiția poetului vizionar și, totodată,

coeziunea dintre forma poetică și realitatea umană reprezentată: „și cei care au visat și au făcut breșe în timp și spațiu printre / imaginile juxtapuse, și l-au prins pe arhanghelul suflă- / tului în capcana dintre două imagini vizuale și s-au / alăturat verbelor elementare și aranjând substantivul / și năpustirea conștiinței deopotrivă tresăltând cu sen- / zația lui Pater Omnipotentes Aeterna Deus / spre a recrea

sintaxa și măsura bieteii proze umane ...”³⁸

A doua secvență a poemului cărtărescian schimbă perspectiva exterioară cu una profund personală și ne trimite cu gândul la secvența a treia din *Howl*, în care Ginsberg își declară atașamentul pentru Carl Solomon, amicul său din spitalul psihiatric – de altfel poemul în sine îi este dedicat lui –, secvență în care cadența, de această dată, se păstrează prin structura repetitivă „Sunt cu tine în Rockland”: „Sunt cu tine în Rockland / unde facultățile craniului nu vor mai îngădui multă / vreme viermii simțurilor / Sunt cu tine în Rockland / din sânii bătrânelor fiice ale Uticăi / Sunt cu tine în Rockland / unde bătătorești pe trupul infirmierelor tale harpiile / din Bronx / Sunt cu tine în Rockland / unde într-o cămașă de forță urlă că pierzi adevărul / joc de ping-pong al abisului.”³⁹

Dacă am văzut până acum ce reprezintă Carl Solomon pentru Ginsberg, să vedem ce semnificație îi conferă Cărtărescu femeii în cinstea căreia își închină poemul, o alternativă stilizată și cosmetizată până la reducere a eroului din *Howl* pe plaiurile poetice cărtăresciene: „un bebe cu o batistă pe față, adormit în / tramvai”. Crescendoul este continuat și echilibrat prin tânguile repetitive ale amantului care nu *este* undeva, cumva sau cineva pentru ea, ci eforturile bărbatului sunt plasate într-un trecut generic: „am fost deștept pentru tine... am avut ochi intens bleumarin pentru tine... am murit pentru tine... am suspinat ca petrarca în gulerul cojocului... m-am operat pentru tine... m-am alienat pentru tine...” și lista este lungă.

În secvența a treia Cărtărescu, își întrerupe șirul de tandre reproșuri pentru a medita sub protecția luminii de pe fondul de ten al iubitei. Acum poemul nu mai este nici despre ea, nici despre el, ci despre ei și, în cele din urmă, meditația se încheie printr-un *adieu* adresat unui element care a provocat durere. Prezentul a redus femeia la „o torsiune de degete, o rupere de tendoane”, „un lac de sânge unde-a fost cineva căsăpît / pe zăpada dumnezeiască din bucurești / [...] / acum, tu ești o superstiție, o hiperrealitate cu zeci de miliarde de fețe.” Manolescu consideră acest ultim vers unul de o importanță capitală deoarece „suferința și senzualitatea sunt multiplicată în amintire, care hipertrofiază lumea trecută a iubirii, fericirea, decepțiile, corpul”⁴⁰.

În definitiv, Mircea Cărtărescu este îndreptățit să spună – însă doar în ceea ce-l privește, nu în dreptul întregii poetici optzeciste – că fără *Howl*, poemul „standard” cărtărescian este inimaginabil. Referința nu se limitează doar la *Howl*, ci la structura generală a poemului în patru părți dezvoltat de Ginsberg.

Putem considera că acest poem se află într-o relație de derivare, deci de hipertextualitate cu *Howl*, deși spiritul poemului este unul ludic, nu același lucru se poate spune și despre regimul de raportare.

Dacă până acum am insistat asupra dimensiunii formale a poemelor, am putea identifica și la nivel tematic puncte de confluență. De exemplu preocuparea, și mai puțin îngrijorarea, pentru artificialitate și mecanizare care apare în poezia lui Cărtărescu. Chiar dacă „îngerii frumuseții se mișcă acționați / de penduluri și motoare cu turbină”⁴¹, poetul pare mai degrabă fascinat de această nouă condiție decât îngrijorat sau de-a dreptul indignat, cum este Ginsberg. Ceea ce-l îngrijorează pe Mircea Cărtărescu este „situația din Beirut / din nou încordată” unde cad bombe incendiare, alături de armele cu repetiție care sunt o glorie chimică. Întregul „discurs al terorii” este receptat de poet prin rărunchi, „din mijlocul cârnii”⁴². Nu putem să nu ne gândim în acest context și la preocupările beatnicilor pentru astfel de chestiuni.

Note:

¹ Hipertextualitatea lui Genette descrie totalitatea relațiilor care *unesc* un text B cu textul precedent A, în timp ce simbioza literară schimbă raportul de forțe și cercetează *semnificațiile* unui text B atunci când este pus în contact cu un text A, și, în același timp, pune și problema inversă, cum un text anterior A este „afectat” de un text succesor B. Cowart focalizează întregul proces asupra procedurilor textuale postmoderne pornind de la semnificațiile de bază ale simbiozei în mediul biologic. *Apexul* teoriei lui Coward constă în tratarea relației dintre model și succesor din perspectiva „profitabilității”. Tendința literaturii postmoderne de autoreflexivitate și autoreferențialitate a dat naștere – susține Cowart – unei opere care se atașează sursei sale într-un mod parazitar exemplificat foarte bine de peștii remora. „Dialogul epistemic” cu trecutul literar și istoric, cu tradiția în totalitatea devine principiul de bază în această ecuație însă este marca unei dependențe de natură subversivă între cei doi poli. Simbioza include – ca și în biologie – trei tipuri de relații ale textului precursor cu cel care îl succede. Prima și cea mai comună relație ar fi comensualismul. În această situație, numai „textul-oaspete” beneficiază de pe urma „textului-gazdă”, acesta din urmă nefiind supus vreunei activități dăunătoare. Traducerile literare și adaptările cinematografice sunt cele mai facile exemplificări ale acestui tip de relaționare. Următoarea relație ar fi mutualismul în care ambele instanțe au beneficii. Exemplul adus de Cowart este poemul *Thoughts About the Person from Porlock* (Gânduri despre persoana din Porlock) al poetei Stevie Smith și *Kubla Khan* al lui Coleridge. În *Thoughts About the Person from Porlock* (Gânduri despre persoana din Porlock), poeta amplifică tematica anxietăților creatoare, subiect central al poemului *Kubla Khan*. Ultimul tip de simbioză este parazitismul literar, situație în care textul-oaspete beneficiază în detrimentul textului-gazdă. (David Cowart, *Literary Symbiosis: The Reconfigured Text in Twentieth-Century Writing*, University of Georgia Press, London, 2012)



Scena din „Troienele” în regia lui Andrei Șerban, la Teatrul-National

² Ion Bogdan Lefter, „Flashback 1985: Începuturile „noii poezii”, *op. cit.*, p. 156.

³ Mircea Cărtărescu, „Am căpătat un exemplar din «Howl» semnat de Ginsberg”, în *Dragostea*, Editura Humanitas, București, 1994, pp. 16-20.

„... relațiile mele cu el sunt destul de întinse:/ sunt născut în anul în care a publicat «Howl»/ iar în acel an avea vârsta mea de acum,/ adică 30. apoi/ l-am citit în antologia «Beat Generation» și m-am pus pe tradus din /el și ritmul lui special și imageria lui halucinantă mi-au/ influențat câteva poeme în mod direct („Femeie, femeie, femeie”, de pildă sau, mai târziu „regele Soare”, care/ e făcut pe o melodie de Harrison, dar asta n-a observat/ nimeni)/ mă obseda mai ales începutul din «Howl»: «Am văzut cele mai bune / minți ale generației mele...»/ fiindcă și generația mea tocmai se urnea cu încetul/[...]/ și se discuta ore-ntregi despre avantajele conjunctivului/ despre tipuri de începuturi, despre finaluri cu «poantă»/ despre așezarea cea mai avantajoasă în pagină.../ aici era ceva și din el. tot o reminiscență din el/ a fost «Ziua Locomotivei»./ recitesc «Sunflower Sutra»: el și Jack, triști (celebrul «sad» ginsbergian)/ stau în umbra unei locomotive cu aburi.../ e tocmai locomotiva care apare pe spatele «Aerului cu diamante»/[...]/ am fost groaznic de emoționat, și mai târziu, recitindu-l, am simțit/ cât de important e să fii poet/ cât de necesar e sa fii poet/[...] mai mult decât poemul titular, mi-au plăcut/ acele «earlier poems». e atâta blândă și resemnată și (cum Dumnezeu?)/ în același timp exaltată tristețe în «Asfodela» sau în/ «Cântec»/ sau în «Orfanul sălbatic».../[...] pătrătoasă, subțire, modestă cârtică/ pe când la noi atâția au obsesia «operei»/ plachetă de debutant tipărită cuminte/ iar înăuntru- «Howl» (Ajutor!/ ajutor! Am nevoie de cineva – dar nu de oricine – / sunt singur și am nevoie de tine, de tine. / vreau ca tu să mă înțelegi...)”

⁴ *Ibidem.*

⁵ Mircea Cărtărescu, „Am căpătat un exemplar din «Howl» semnat de Ginsberg”, în *Dragostea*, *op. cit.*

⁶ Allen Ginsberg, „Sutra florii-soarelui” în *Howl și alte poeme. Antologie 1947-1997*, tr. Domnica Drumea și Petru Ilieșu, Editura Polirom, București, 2010, pp. 51-53.

⁷ Mircea Cărtărescu, „Femeie, femeie, femeie...” în *Aer cu diamante*, Editura Humanitas, București, 2010, pp. 21-27.

⁸ Allen Ginsberg, „În magazia de bagaje a autocarului Greyhound” în *Howl și alte poeme. Antologie 1947-1997*, *op. cit.*, p. 63.

⁹ Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Poezia*, Editura Aula, Brașov, 2001, p. 392.

¹⁰ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 2010, p. 152.

¹¹ *Ibidem*, p.154.

¹² Gregory Corso, „Variations on a Generation” în Thomas Parkinson (ed.), *A Casebook on the Beat*, Thomas Y. Crowell Company, New York, 1961.

¹³ Tehnică inspirată din improvizațiile jazz care mizau pe disonanță, pe structurile repetitive care reitau tema și pe mutarea accentelor de pe timpii 1 și 3 pe timpii 2 și 4.

¹⁴ „There was no mention of the use of «measure» in poetry; not one of them said a thing about the death of the iambic pentameter in America; they spoke about themselves, not about poetry. The Beat Generation is no longer about poetry. The Beat Generation is now about everything. (...) Beat means to have all the blather knocked out of you by experience, suddenly seeing things as they are.” Gregory Corso, „Variation on a generation”, *op. cit.*, pp. 89-90.

¹⁵ „metropolitan cosmopolitan solitude”

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ „romantic inspiration- Herbraic-Melvillean bardic breath”, Allen Ginsberg, „Notes Written on Finally Recording «Howl»” în Thomas Parkinson (ed.), *A Casebook on the Beat*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁸ „... but just write what I wanted to without fear, let my imagination go, open secrecy, and scribble magic lines from my real mind – sum up my life – something I wouldn’t be able to show anybody, writ for my own soul’s ear and a few other golden years.”, *ibidem*.

¹⁹ Mircea Cărtărescu, „I. Lyră de aur...” în *Faruri, Vitrine, Fotografii*, Editura Cartea Românească, București, 1980, pp. 7-9.

²⁰ Mircea Cărtărescu, „I. Lyră de aur...” în *Faruri, Vitrine, Fotografii*, Editura Cartea Românească, București, 1980, pp. 7-9.

²¹ Allen Ginsberg, „Psalm I” în *Howl și alte poeme. Antologie 1947-1997*, *op. cit.*, p. 9.

²² Allen Ginsberg, „Howl” în *Howl și alte poeme. Antologie 1947-1997*, *op. cit.*, pp. 33-45.

²³ *Howl*, *op. cit.*, p. 43.

²⁴ *Ibidem*, p. 39.

²⁵ Mircea Cărtărescu, „I. Lyră de aur...” în *Faruri, Vitrine, Fotografii*, Editura Cartea Românească, București, 1980, pp. 7-9.

²⁶ Mircea Cărtărescu, „III. Iată-mă, cu ochii palizi iată-mă” în *Faruri, Vitrine, Fotografii*, *op. cit.*, pp.14-16.

²⁷ *Ibidem*, *Calea Regală*, p. 51.

²⁸ Allen Ginsberg, *Howl*, *op. cit.* pp. 39-40.

²⁹ *Ibidem*, *Calea Regală*, p. 54.

³⁰ Allen Ginsberg, „Notes written on finally recording «Howl»” în Thomas Parkinson (ed.), *A Casebook on the Beat*, Thomas Y. Crowell Company, New York, 1961, pp. 27-30.

³¹ „a comedy of wild phrasing, meaningless images for the beauty of abstract poetry of mind running along making awkward combinations like Charlie Chaplin’s walk”, *ibidem*, p. 27.

³² *Post Scriptum la Howl*

³³ „extreme rhapsodic wail” *ibidem*, p. 29.

³⁴ „shorthand notations of visual imagery”, *ibidem*, p. 28.

³⁵ „one physical-mental inspiration of thought contained in the elastic of a breath”, *ibidem*.

³⁶ *Femeie, femeie, femeie*, p. 22.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Howl*, p. 41.

³⁹ *Howl*, p. 42.

⁴⁰ Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Poezia*, *op. cit.*, p. 397.

⁴¹ *Ibidem*, *Focalizare*, p. 39.

⁴² *Ibidem*, *Plan*, pp. 59-60.

in memoriam Teodor BORZ

Prima zi a anului a venit cu o veste năucitoare – în zorii zilei s-a oprit inima remarcabilului poet și prieten drag, Teodor Borz.

A visat, cum mărturisea într-un interviu din tinerețe, să scrie cinci cărți de poezie, dar timpul drastic drămuț nu i-a îngăduit să ajungă decât la trei. Exigent la modul extrem, de o rigoare rar întâlnită în prezent, el a fost un poet al rafinamentelor, un orfevrul ale cărui melancolii sunt ridicate în parabolă și tensionate uneori până la paradox.

L-am cunoscut în tinerețea făuritoare de visuri, când credeam nestrămutat că totul depinde de talentul și voința noastră; nu duceam lipsă, dar atunci încă nu știam ce tenacitate are structura care nu se lăsa învinsă de forțe atât de idealiste. Era la începutul verii, cândva la mijlocul anilor '70, într-un Târgu-Mureș plin de flori, atât de multe că fiecare locuitor ai fi putut să-i oferi un braț de trandafiri și tot ar mai fi rămas pentru un oraș întreg, m-am întâlnit în apropierea Palatului cu Dumitru Mureșan, pe care îl cunoșteam de ceva vreme, era însoțit de un tânăr zvelt, drept, cu părul moale răvășit de gesturi care ar fi vrut să-l așeze cu degetele răsfirate trecute prin el, o mustață subțire, de culoarea pământului bun, un negru lucios, ochi cu reflexe care nu măsurau, ci scăldau, împreună cu toată lumina feței. Așa l-am cunoscut pe Teodor Borz și ne-am dus la sfânta cafea de la Cafe București. Am simțit chiar din acea primă zi că vom fi apropiați. Îi citisem puținele poeme apărute în revista „Vatra” și eram convins că felul său ceremonios transpus în versuri e cuceritor pentru toți, nu numai pentru mine. Imaginile sale trădau un iubitor al personajelor fantastice și hieratice, al mitologiilor și eroilor, al spațiilor exotice în care se puteau exila melancolii pe care mediul de atunci le considera periculoase, forme de atitudine rebelă. Eram rebeli, e adevărat, dar în alt și mai înalt înțeles decât credeau cei interesați de melancoliile noastre. Au fost toate acestea într-o vreme când redactorii revistei „Vatra” – nu știu a cui a fost ideea – au născocit așa-numitul supliment de interior, patru pagini mari de poezie, în care reușeau să publice, o dată sau de două ori pe an, creațiilor tinerilor grupați în jurul revistei. Aici au fost publicate acele grupaje consistente prin care s-a creat impresia conjuncturală de grup format într-un fel de școală a revistei, la care s-a adăugat ulterior și o fotografie de grup care a întărit această impresie. Consider și astăzi că am fost o întrunire de entități, nu elevii unei clase.

Prietenia noastră n-a avut niciodată sincope. La foarte puțină vreme după ce ne-am cunoscut, m-a trecut în grupul restrâns al celor răsfățați cu apelativul dulce-șugubăț „mon cher”, iar eu între pușinii „dragii” cărora nu ezitam să le spun așa.

În anii din urmă ne-am întâlnit destul de des într-o vreme, ne făceam timp să stăm la o cafea, la vreo terasă, la vreo cafenea, undeva la jumătatea drumului. Ne-am făcut obiceiul de a vorbi de multe ori seara la telefon, ne spuneam poezii, comentam autori, relațiile lumii literare, vorbeam de multe ori despre traduceri și autori pe care îi admiram. La „ultima” cafea de la jumătatea drumului dintre locuințele noastre, niciunul dintre noi n-a bănuț că va fi cea din urmă. N-am mai putut stabili o următoare dată, pentru că debutase episodul problemelor la genunchi. A fost semnul prevestitor, după care timpul s-a strâns ca un pumn, s-a închis.

Prin dispariția lui, cultura comunității noastre a suferit o pierdere incomensabilă. Prin tot ce a făcut, a dobândit un loc pentru todeauna al lui.

*

Teodor Borz s-a născut la 14 martie 1952 la Grebeniș, Mureș. Și-a început studiile primare la Grebeniș, finalizate la cursul primar al colegiului „Bolyai Farkas” în 1964. A absolvit liceul nr. 4 din Tg. Mureș, după care a urmat Facultatea de Drept din cadrul Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, absolvită în 1977. A fost jurist, consilier juridic, avocat, judecător.



A debutat în revista *Vatra* nr. 11/1972. Debutul editorial a avut loc în 1982, fiind inclus cu un grupaj de poeme în *Caietul debutanților*, Editura Albatros. A mai publicat *Peisaje interioare*, Editura Dacia, Cluj, 1989, *Balada închisorii din sânge*, Editura Eco, Cluj-Napoca, 2003, *Colivii*, Editura Ardealul, 2011. Prezent în antologii: *Tg. Mureș – Trei decenii de poezie*, Editura Monitorul Primăriei Tg. Mureș, 2007, *Dirijabilul de hârtie*, selecție din poezia publicată de revista *Vatra* între 1971-2011, *Interferențe lirice*, Editura Ardealul, 2018, *Apa și puntea*, Editura Ardealul, 2019.

Despre poezia sa au scris Al. Cistelean, Ștefan Borbély, Constantina Raveca Buleu, Kocsis Francisko, Andrei Zanca ș.a.

*

ultimul poem al lui Teodor Borz

Pentru Viorica

De ce au preferat maimuța
ca strămoș al omului?
Maimuța hominid,
dar tot maimuță.

Ce zi de iarnă,
tu la braț cu mine,
îmbrăcată în blăniță caldă.
Ninge cu fluturi albi.

În curând
ne vom da cu săniuța.
Trag cu ochiul
la chipul tău surâzător.
Totuși,
de ce au preferat maimuța.

*

Închinare:

Iubito, nu te mai gândi la ei,
căci tu te tragi direct din zei.

Simona POPESCU:



„Nici măcar nu mai vorbim despre influență, ci despre felul în care cultura devine natură...”

Em. Galaicu-Păun: *Se știe – iar istoria literaturii a transformat întâmplarea într-un soi de mit – că, la capătul unei întâlniri providențiale cu idolul său, poetul Stephane Mallarmé, tânărul Paul Valéry a avut un fel de „șoc existențial”, care avea să-i schimbe destinul: n-a mai publicat poezie vreme de aproape două decenii, iar atunci când a făcut-o, în 1917, dând la tipar **la Jeune Parque** (într-un „fabulos” tiraj de... 40 de exemplare), devenea el însuși un maestru. Ați trăit și Dvs o astfel de întâmplare? Cine a fost „Mallarmé”-ul Dvs.? Vă rog s-o istorisiți.*

Simona Popescu: Paul Valéry avea 20 de ani când l-a întâlnit pe Stéphane Mallarmé, pe 10 octombrie 1891. După patru ani, publică *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (*Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci*), preocupat de procesul de creație, care devine una dintre temele lui majore, și, peste încă unul, *La soirée avec monsieur Teste* (*Seara cu domnul Teste*), unde inventează un personaj ciudat, a cărui preocupare prioritară e propriul joc al minții. Despre domnul Teste, un fragment care ar putea funcționa ca punere în abis a proiectului domnului Valéry: „*L’art délicat de la durée, le temps, sa distribution et son régime, – sa dépense à des choses bien choisies, pour les nourrir spécialement, – était une des grandes recherches de M. Teste. Il veillait à la répétition de certaines idées; il les arrosait de nombre. Ceci lui servait à rendre finalement machinale l’application de ses études conscientes. Il cherchait même à résumer ce travail. Il disait souvent: «Maturare!...»*”.¹

Două texte profunde, sofisticate ale unui tânăr pentru care „*la pensée se joue seulement à exister*”².

Junele poet simbolist își amână debutul... peste 20 de ani, iar demersul lui stă sub acest cuvânt pronunțat de domnul Teste: „*maturare*”. Așa că primul lui volum de versuri, *La Jeune Parque* (*Tânără Parcă*, la care a lucrat ani de zile!), vede lumina tiparului abia la 46 de ani. Nu întâlnirea cu Mallarmé avea să-i producă acel șoc existențial despre care se vorbește legat de debutul lui întârziat în materie de poezie, ci noaptea din 4 octombrie 1892, când a trecut printr-o ciudată criză, rămasă sub semnul enigmaticului. Aflăm dintr-o scrisoare a lui Valéry din 1913 către Albert Thibaudet: „L-am întâlnit pe Mallarmé *după* ce am cunoscut extrema lui influență, chiar atunci când ghilotinasem interior literatura”. Așadar, nu literatura avea să fie prioritatea lui, deocamdată. Nu încetează să scrie, consacrându-se (auto)cunoșterii și notînd zilnic în niște caiete începute în 1894 și ținute pînă în 1945 (anul morții). Celebrele *Cahiers*. A lăsat 260! Adică 30.000 de pagini! (29 de tomuri în facsimil în prima ediție, care se vroia completă, apărută între 1957 și 1961 la Éditions du C.N.R.S.).

Și, oricum, avea să publice doar patru volume de poezie între 1917 și 1922. Asta nu l-a împiedicat să devină un reper. Am putea spune că din 1922 „ghilotinează” poezia, doar că ea migrează în eseurile lui, în caiete.

Nu, nu Mallarmé îl împinge spre tăcere! Dimpotrivă, relația lor îi dă energie. La reeditarea din 1919 a *Introducerii în metoda lui Leonardo da Vinci*, Valéry adaugă *Note et digressions*. Ne vin în minte mallarméenele *Divagations*, nu? Dar să ne mai amintim și proiectul de Carte (totală) la care mai vîrstnicul prieten visa. Renunțînd la literatură și scriind pentru el însuși, Valéry aspira, la rîndul lui, poate, la cartea totală. Dar *Caietele* fac parte dintr-un proiect pe care eu îl consider cu totul poetic. De investigație poetică, mai precis.

Să cităm începutul, ca o cheie de lectură a Cărții („*le livre à venir*”, vorba lui Maurice Blanchot): „*Relire, donc, relire après l’oubli, – se relire, sans ombre de tendresse, sans paternité; avec froideur et acuité critique, et dans une attente terriblement créatrice de ridicule et de mépris, l’air étranger; l’œil destructeur; – c’est refaire, ou pressentir que l’on referait, bien différemment, son travail*”.³

Îl citesc pe Valéry și adesea am impresia că dau de pasaje din Deleuze (pe care eu-una îl consider poet, nu doar filozof; aici ar trebui să deschid încă o paranteză, dar las pe altădată).

Nu Mallarmé, cu Umbra lui copleșitoare, avea să-l oprească pe Valéry din drumul către poezie. Amînarea îl face – dacă-l face – mare, căci amînarea înseamnă, vorba domnului Teste, „maturare”.

*

Un Mallarmé întîlnit în tinerețe poate fi nu doar deschizător, ci și închizător de drumuri. La un tînăr mesmerizat – de-un maestru sau altul – apare riscul agoniei (să precizăm că, paradoxal, în grecește, *agonia* înseamnă luptă) fără de sfîrșit a epigonului. Vivace, pentru că, în condiția lui de imitator, uneori inconștient, epigonul e de cele mai multe ori un harnic, un productiv: (re)produce, de-asta-i vine ușor și proliferază. În realitate, un epigon nu știe să admire în profunzime. Nu creează, în celălalt, *mai-mult*-ul. Nu se luptă! Resemnare, autolivrare, încremenire în oarbă și supusă (cînd nu parazită și confortabilă) adorație. Să mai spunem și că *epigonos* are sensul – la aceeași greacă origine – de *descendent*.

Așadar, dacă vrei să fii tu însuși, să te lupti cu descendența! Asumarea ei e un proces continuu de eliberare și de creativitate. Descendența, tradiția... Poți „lucra” cu ele fie pînă la totala emancipare, prin care ajungi să spui, ca simbolistul Bacovia, „I-am citit pe toți [simboliștii], nu-mi place nici unul”, sau pînă cînd ea – precedența, descendența – devine joc secund cu multiple strategii, proiecție, dialog imaginar (cînd nu real), pînă la capăt. Admiri la celălalt ce ești tu încă neformulat. Și dacă-i admir pe mai mulți, cu atît mai bine! Toată lupta, cînd ești tînăr și „fără însușiri” (ca Ulrich, personajul lui Musil), constă în a-ți găsi propria formulă, al(t)goritm propriu. Lupta se dă doar cu tine însuși/însăși.

*

În literatura română, poate cea mai dramatică, mai interesantă și mai creativă încercare de lepădare de copleșitoarea Umbră e cazul Macedonski. Ce performanță în *Noapte de noiembrie*, unde încearcă să scape de romantism, de eminescianism! Ce lecție! O poezie mare, care conține tot. Trecut și viitor. Romantism (în răspăr), simbolism, modernism (sau, cu un termen al Svetlanei Boym – *off-modernism*!). Macedonski îi face înmormîntare lui Sărmanul Macedonski! Regele a murit? Trăiască Regele!

*

Celebrul pictor al Luminii, romanticul Turner, cunoscut mai ales grație peisajelor lui marine, în care Lumina devine personajul principal, a fost puternic influențat de francezul Claude Lorrain. Turner a lăsat, prin testament, la National Gallery, două dintre tablourile sale, *Dido building Carthage* și *Sun rising through Vapour*, cu condiția ca acestea să fie expuse alături de (între) două tablouri ale lui Lorrain, *L'Embarquement de la reine de Saba* și *Le moulin*. Se zice că, atunci cînd a văzut tablourile pictorului francez, Turner ar fi izbucnit în lacrimi spunîndu-și că el n-ar putea niciodată să picteze așa. Dar... a încercat, „reproducînd” – pînă cînd „reproducerea” a devenit reluare și reluarea a devenit interpretare, pînă cînd interpretarea a devenit metamorfoză, interpretare de sine, viziune personală. Așa că, dacă ajungi la Muzeul din Londra, în camera 15, privește tablourile celor doi cu atenție, cu gîndul la dorința testamentară a lui Turner! *L'Embarquement de la reine de Saba* (1648) și *Dido building Carthage* (1815) au multe similarități. Aproape, ai zice, o replică subiectivizată tabloul englezului. Ea va deveni o... Replică! Turner își fixează acolo Diferența: saltul de la Realitate la Metafizic. Punere în abis. Serenitatea transformată-n viziune. Lumina cea frumoasă la Lorrain devine, la Turner, Personaj (angelic, chiar – vezi *Angel Stand in the Light*, unde vîrtejul luminos conține un... Înger).

150 de ani mai tîrziu, în 1966, după ce a văzut o expoziție a lui Turner, pictorul american Mark Rothko ar fi spus: „Acest tip, Turner, a învățat o grămadă de la mine!”. E aici un miez de adevăr. Să cădem puțin pe gînduri!

Legat de influență, să amintim și genialul text al lui Borges, *Pierre Menard, autorul lui Quijote*. Fără comentarii.

*

Anxietatea influenței (în termenii lui Harold Bloom), o boală. Care se vindecă. Sau nu. Fortitudine (am nevoie de acest cuvînt, provenit din latinescul *fortitudo*, *fortio*) – adică putere a minții, curaj, încredere – îi trebuie celui aflat la început de drum, la intersecție. Dar mai bine să răsturnăm ecuația. Există și... necesitatea „influenței”! Zilnice. Nu anxietate, ci bucurie! Entuziasm! Nici măcar nu mai vorbim despre influență, ci despre felul în care cultura devine natură, felul în care imperiul semnelor fluide trece dintr-o parte într-alta, dintr-o epocă într-alta, dintr-un spațiu într-altul, dintr-o minte într-alta cu firescul naturalului, precum trec acele exuvii

transparente pe care Lucretius le numește *simulacra*, prin aer, de la un visător la altul, de la – adăugăm – un scriitor la altul.

Pentru postmoderni, de pildă, pentru care intertextualitatea nu e un procedeu, ci reflex, precedența este vitală – sprijin, impuls, oglindire, prilej de autogîndire, de autoconstrucție, suport pentru variile cristalizări, pentru ceea ce un personaj din celebrul *Muppets Show*, Kermit (simpaticul și tristul, uneori, broscoi), numea *The Rainbow Connection*. Dacă ar fi să aleg acum, ca un exemplu paradigmatic pentru ceea ce spun, l-aș alege pe Mircea Ivănescu. (Dar nu știu dacă M.I. e un postmodern, nici nu contează, de fapt.) Pentru el, fragmente de prin cărți devin pretext – canava – pentru propria gîndire/ simțire. Amintirea culturală (din aceeași stirpe cu amintirea personală) funcționează ca madlena lui Proust. Cultura e tropism, un *sumbru precursor* (cu o sintagmă a lui Deleuze), ceva din zona misterului neașteptat generator de viață. Nu sistem, nu arhivă, nu element de autoritate, nu ornament, nu butaforie, nu prilej de epatare etc. Nimic din comportamentul insului cultivat – de „înșii cultivați” și „rezervele lor de cunoștiințe” de toate felurile se delimitează Deleuze, dacă tot l-am pomenit, într-un interviu intitulat *Abecedaire*. Tot ce spune acolo i se potrivește așa bine poetului român! Aici aș putea face și o paranteză legată de (abs) orbitorul Foartă, pentru care cărțile sînt ca oceanul în care peștele se simte-n largul lui. Peștele-Himeră, schimbîndu-și forma, rămîne el însuși, din ce în ce mai el. Adaug un exemplu din alt timp: Eminescu. S-a vorbit despre influența germană asupra lui. Și totuși, cînd scrie minunata poezie *Cărțile*, dintre maestrării lui (trei), singurul numit e Shakespeare (pomenit și în *Icoană și privaz*). Cîți se gîndesc, citindu-l pe Eminescu, la acest „prieten blînd al sufletului meu” din altă epocă, însoțitor?

*

Aveam vreo 25 de ani cînd am văzut o emisiune la TV. Moderatorul, Nicolae Manolescu, îi întreba pe niște poeți cine ar fi vrut să fie ei ca scriitori. Și poeții (erau poeți) dădeau niște nume. În fața ecranului mi-a părut rău de unul dintre ei. Pentru că el era un poet mai mare decît cel care ar fi vrut să fie! Dar nu asta era problema. Eu, în locul lor, n-aș fi răspuns la întrebare sau aș fi făcut o glumă. Chiar dacă întrebătorul era Nicolae Manolescu. Care-i copleșea/ intimidă (?).



*

M-am apropiat de scriitori ca un copil. Din instinct. Copiii nu pot fi momiți. Asta îmi place foarte tare la ei. Le dă cineva bomboane și ciocolată. Le iau și se duc spre cine-l simt ei de-al lor. Nu cunosc fascinația sau supunerea. Fascinația e mesmerizantă și încremenitoare. Uneori se transformă în supușenie. Copiii se întorc mereu la jucăriile lor (la ei înșiși). Așa și trebuie.

Din marile și misteriosul *rezervor al Realității*, din *Timpul care nu s-a scurs încă* (cum ar spune M. Blecher) își iau poezii ce-i al lor!

*

Întîlniri fondatoare, cum se zice, sînt cele din tinerețe. Dacă n-ar fi, nici nu s-ar mai povesti. În cazul meu, de amintit (încă o dată) de cea de pe la 16 ani, cu trei băieți – Andrei (Bodiu), Marius (Oprea) și Caius (Dobrescu) – care încercau, ca mine, să scrie poezie, bîjbîind noi toți patru, rătăciți prin stepa literaturii, spre 17 ani, pînă am dat de Ezra Pound și T.S. Eliot, adică de două sisteme poetice puternice, care ne-au deschis ochii, cum s-ar zice, spre altceva (peisaje mai... selvatice). Și de cartea lui Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne* – adică un fel de a vedea literatura ca structură mobilă de interconectări, ca model. A fost o *bîjbîire* mai importantă decît toate întîlnirile „clarificatoare” la un loc. Bîjbîirea – în lumea confuză a tuturor posibilităților. Bîjbîirea luminoasă, ca vortexurile lui Turner (în care poate apărea și-un Înger!).

S-a întîmplat să cunoaștem atunci, în adolescență, doi tineri optzeciști: un poet, Sandu (Alexandru Mușina), și un prozator, George (Gheorghe Crăciun). Două feluri de a relaționa cu lumea și cu literatura: Sandu – exteriorizat, haios, histrionic, ironic, critic, tranșant, în ciuda aparențelor; George – introvertit, sobru, teoretician

(dar unul care în proză paria pe senzorialitate – senzorialitatea gândirii, a frazei). Îmi amintesc cât de mult îmi plăcea să-i ascult vorbind despre literatura altora, dar și despre literatura lor viitoare (n-aveau cărți publicate încă, era mai greu cu publicatul pe vremea aia). Nu era narcisism sau mai știu eu ce, era o încercare de ordonare, de (auto)proiectare. Am început să-i citim și pe poeții americani din anii '60, ne atrăgeau pe toți patru mai ales Franck O'Hara, John Berryman, William Carlos Williams și Robert Lowell. Dau și eu doar câteva nume care-au însemnat întâlnirea cu ideea poeziei ca scrisoare/confesiune, cu micronarativul, cu simplitatea și antilirismul (sau lirismul sub acoperire!), întâlnirea cu ceea ce numim Realitate. De la ei am învățat să vedem și să vorbim despre ea fără s-o acoperim cu horboțele lirice. Scriitori ca ei ne vor scoate din capcana bolboroselii metaforice. Sau a bolboroselii falsei gravități cu ornamente „tragice”, kitsch, înaripat-„expresionistă”, pe val pe vremea aceea și dintotdeauna. Poezia noastră s-a adunat din simpatii și idiosincrazii, din elecțiuni afective, efective și din... refuzuri. În cazul fiecăruia a ieșit altceva, deși există o linie de (contra)fugă comună. Dar am mai scris despre toate astea. Vine o vreme când nici nu poți să nu te repeți!

Aș insista asupra faptului că întâlnirea din adolescență/ tinerețe cu unul de vârsta ta e ceva extrem de important. Scrii pentru celălalt, citești împreună cu celălalt (chiar și în absența lui), vă dați curaj împreună, pasiunea pentru literatură crește alături de unul ca el, nu neapărat alături de cineva care te copleșește, infantilizându-te, făcând din tine un... fricos. Pentru literatură trebuie curaj! Chiar curajul de a fi tu însuși, ceea ce nu e chiar ușor. Mai ales că poate să-ți pară ție însuși un fel de aroganță. Cel mai tare te sperii de ceea ce aduce a aroganță (deși știi că nu despre asta e vorba). Ești la început de drum, n-ai nimic de pierdut. Libertatea pe care ți-o iei te duce mai departe. Vînt bun la pupa doar să ai! Cred în experiența asta de viață de neratat. Apoi e bine să vină și copleșitorii! Nu te mai sperie, nu te mai intimidează. Îi aștepți, cum așteptam în copilărie să vină marțienii. Nu cu teamă, ci cu speranță și cu entuziasm anticipat.

De amintit încă o dată întâlnirea cu Gellu Naum, care nu-ți schimbă literatura, ci te schimbă, într-un fel, pe tine. Naum, un... marțian! De la/ prin/ împreună cu el vezi că Realitatea e ceva mai vast decît ceea ce se arată! Pe omul ăsta îl vei tot (re)descoperi din cînd în cînd, cu uluire, ca și cum ar

cădea noi ziduri de transparență, ca în „parabola” lui din *Zenobia* legată de un bondar: înaripatul nu-și găsește calea din cauza transparenței unui geam pe care nu-l vede și care-l separă de lumea adevărată. Descoperi tîrziu noi lucruri în poezia lui pentru că le descoperi mai întîi la tine!

Și-ar mai fi ceva de spus despre practica poetică, despre poezia ca practică uzuală la care vei fi martoră. Despre atenție la tot ce vine dinspre poezia vieții de zi cu zi. Despre știința legăturilor. Despre Marele Joc. Dar am mai vorbit și despre asta! Chiar într-o carte întreagă (ca să nu spun două). Ce n-am spus e că, acum vreo 7 ani, cînd am început să scriu prefața la primul volumul de *Opere* Naum (*Poezia*), am simțit nevoia să scriu paralel și altceva, nu doar despre el, ci împreună cu el, cu ce găseam în scrisul lui, mesaje clare și minunate, care nu se lăsau integrate în prefață, în nimic în afară de „dezordinea” versurilor mele răzlețe. Dialog *in absentia*. Am încercat să fac asta și cu alții. Prieteni dispăruți. Va fi o carte a mea.

Întîlniri importante. Să continui? Ziceam cîndva (acum nu fac decît să – iar – repet) că esențiale au fost, pentru mine, și poeții germani din România sau Mircea Ivănescu. O ziceam acum 30 de ani. Acum se revendică mulți, deși, aș zice, nu se vede. Nimic din claritatea, din subversivitatea, din antilirismul Grupului de acțiune bănățean (*Aktionsgruppe Banat*) și nimic din cultura, din intertextul subtil, vital, continuu al lui Mircea Ivănescu. Ce ciudat să-i pomenesti numele și să te arăți alergic la livresc! Și, totuși, atîția revendicați! Atîția preasimplu/ preasimpli afiliați. Un scriitor tragic, care nu numai că nu exhibă nimic din zona nefericirii, ci, cu o nemăsurată inteligență, ascunde tragismul lui capilar, vorbind despre TOT, „răzleț”. Am descoperit la el un lucru cu care îmi place să echivalez poezia: teatru al minții. Pe care, parțial, îl poți face vizibil. O spațializare a detaliului – nu doar de ordin fizic. Poet metafizic. Lucrînd cu tot ce vine din regnul realului și-al amintirii, al Spectralului.

*

De-a lungul anilor, scriitorii-călăuză s-au tot adunat. Ca bilele din jocurile pe computer: fiecare dintre ele schimbă configurația, te obligă la o nouă acțiune. Sau, dacă tot vorbim de *computer games*, ca în jocurile celelalte, în care te miri ce lucru nesemnificativ, o plantă, un animal, un obiect, un personaj, prin atingere, îți mai dă o viață și face posibilă continuarea. Ehe, lucruri care-ți dau viață zi

de zi de zi de zi! Lucruri banale, cărți, scriitori. Prin atingere, noi resurse de viață. Mergi mai departe.

*

Să ne gândim și la celelalte „întîlniri”, la cealaltă „influență” extrem de importantă, cea cu neasemănătorii, opacii, opușii și chiar ostilii. Așa ajungi să scrii și *în răspăr*. Scrii în răspăr și cu cei din generația ta (sau chiar mai tineri). Nu-ți seamănă, dimpotrivă! Concepții, înțelegere, idei, mod de a vedea lucrurile diferite, chiar opuse. Pînă la idiosincrazie. Opușilor și chiar ostililor le port recunoștință. Ei provoacă reacția, mereu și mereu necesară – o formă de trezire, de energie, de reconfirmare a ceea ce ești prin opoziție, de clarificare prin delimitare, prin împotrivire, căci nu e potrivire! Fără reacție, doar cu călduța admirație, nu iese nimic cu adevărat bun, cred, în materie de literatură, de artă, în general.

Uneori, reacțiile pot fi declanșate și de cineva pe care-l admiri și cu care intri într-o fertilă și bună contradicție – unică șansă, uneori, de a înainta pe calea ta. Admiratul te ajută chiar să i te opui! El nu te lasă să-l admiri mediocru. Admirația e investiție. E inteligență, nu oploșire, nu ploconire. Admirația pentru cineva este o formă de (auto)creație. Ar trebui.

*

Pe o parte dintre toți cei cărora le datorez ceva, de la scripitori prețioase de entuziasm, enrame, la iluminări laice, i-am pomenit în *Lucrări în verde*. Ba chiar, acolo, pe două pagini, este și o mică istorie (personală) a poeziei românești – la care, poate, aș mai adăuga acum cîțiva autori mai tineri. Din 2006, cînd a fost publicată cartea, s-au mai adunat vreo doi, trei.

Am spus nu o dată că mi-aș dori să fac ceva asemănător cu *Lucrări în verde* și pentru proză. Mi-ar lua cam... 10 ani. Acum termin o carte, cred că se va numi *Il faut tenter de vivre* (cu un vers din – iată! – Valéry), în care am cîteva pagini de *Acknowledgments*, cum face Morelli în *Șotronul* lui Cortazar. El întocmește o listă întreagă de autori importanți pentru el. Unele nume sînt șterse cu o linie foarte subțire, prea cunoscute ca să le mai pomenească. Deci... am și acolo o palidă și nedreaptă listă de cărți citite înainte de 1990. Ar trebui să adaug zeci de autori, de-atunci pînă azi, de la Deleuze, că tot l-am (re)ascultat zilele trecute, pînă la Lyn Hejinian, peste a cărei carte *My Life* am

dat prin 2003 și pe care tocmai am auzit-o, într-un interviu din 2014, vorbind despre literatură cum nu mulți pot s-o facă. De ce așa de puțini?!

*

Revenind la întrebare: „Mallarmé”-ul meu? Folosim numele poetului francez ca sinecdocă (particularul în locul generalului). Retroactiv, pentru *Noapte sau Zi* – Dimov. Nu e o carte dimoviană, dar ar putea fi un (biet) omagiu. Pentru *Lucrări în verde*, tot retroactiv – Ion Budai-Deleanu (îi datorez subsolul!). Pentru *Juventus* – poezia americană, cu direcțetea ei. Pentru *Xilofonul* – generația '80, aripa *Cinci*. Pentru ceea ce scriu de ceva vreme – Gellu Naum, cu înțelegerea pe care ți-o dă vîrsta.

Ăsta ar fi unul dintre răspunsuri, la o primă aruncare de zaruri. La a doua, aș răspunde altfel. Aș putea zice: pentru *Juventus* – ...nimeni! Sau poate ceva din tonul nonșalant, băiețesc și obraznic al lui Maiakovski (ce păcat că nu-i pot citi în rusă *Flautul vertebrelor* sau *Norul cu pantaloni!*). Pentru *Noapte sau zi* – Shakespeare. Pentru *Lucrări în verde* – Juvenal + Wordsworth. Și-aș putea continua cu zarurile de mai multe ori.

Mai sînt și toți ceilalți scriitori „ai mei”, care mi-au devenit însoțitori din copilărie pînă acum. Sînt mulți, descoperiți și redescoperiți la toate vîrstele. Linia melodică? Eminescu, de la cel simplu, cristalin, de tinerețe, pînă la cel „plutonic” sau la cel recapitulativ și autoreferențial din *Antropomorfism*. Vorba lui Hugo, *toute la lyre!* Cine mai lucra cu



toate *string*-urile? Rimbaud! Lautréamont. Chiar și într-o singură carte. Un buchet de sunete la un loc – Bacovia-Barbu-Arghezi. De undeva, de departe, un semn dinspre Macedonski – vitalitatea reinventării, exemplu pe care-l va urma Bacovia. Apoi, tripleta Ivănescu-Dimov-Foarță. Și separat, dar mai ales la un loc, ca și cum ar fi un singur Duh.

Dar ar trebui, ca să mă simt împăcată, să pomenesc, pe lângă poeți, și niște prozatori – de la Proust și Musil la Blecher și Radu Petrescu. Sau esești (cum să le zic eu acestor ființe excepționale care, odată descoperite, te leagă definitiv de ele?). Măcar două nume: Roland Barthes și Livius Ciocârlie. Poate chiar filozofi, dacă ei sînt asemenea presocraticilor. Și teoreticienii literaturii care se ridică la înălțimea adevăratei poezii – cei din Școala de la Geneva, de pildă. Și filme! O, mai ales filmele făcute de regizori ca Tarkovski sau ca veselul Fellini, Wim Wenders, Darren Aronofski și chiar unul ca „dubiosul” Wes Anderson (cu scene care i-ar fi amuzat pe prietenii mei din adolescență, mai ales pe Andrei). Sînt doar cîteva trimiteri, dar ei sînt mulți, mulți! Și mai e Muzica. De toate felurile. De la *Adagio în G minor* (Albinoni), să zicem, la... *Bohemian Rhapsody*. Și textele din muzici. Acum îmi trece prin minte fragmentul din *Joe's Garage* (Frank Zappa), pe care ar fi trebuit să-l pun ca motto la *Lucrări în verde*:

„Mrs. Borg:
Turn it down!
Turn it DOWN!
I have children sleeping here...
Don't you boys know any nice songs?”.

Poezia mea? De la *Xilofonul* încoace, nimic nu s-a schimbat. Doar că e mai extinsă, în mai multe direcții și planuri. Extinderea nu ține neapărat de întindere, ci de cuprindere. La care participă o serie de zilnici *mallarméi*, căroră le port adîncă recunoștință. În rest, să nu uităm cuvîntul domnului Teste, pe care îl mai scriu încă o dată: *Maturare*.

Em. G.-P.: *Acum, că sunteți unul dintre cei mai apreciați scriitori români contemporani, rogu-Vă să-mi spune-i dacă ați avut șansa să Vă caute un tânăr autor pentru a „face ucenicie” la Dvs., iar dacă (încă) nu – totul e înainte! –, pe cine dintre autori ați fi vrut să-l vedeți pe post de „tânărul Paul Valéry”?*

S. P.: De-a lungul anilor am întîlnit mulți tineri care-și doreau să scrie sau deja scriau poezie, proză. S-au apropiat de mine – și eu de ei. Dacă ar fi să-i pomenesc doar pe cei cu care am și dus la



capăt un roman „supercalifragilistic”: *Rubik* (apărut în 2008 la Editura Polirom). A fost o irepetabilă aventură! Sînt și cîteva care au ținut să le scriu recomandări pentru coperta a IV-a a cărților lor de debut (și nu numai). M-am bucurat cînd un mai tînăr poet m-a rugat să-l las să publice ceva din *Lucrări în verde* în locul laudelor unor critici literari, cum se obișnuiește. De doi ani mi-am reluat, după o pauză cam lungă, cursurile de *creative writing* la Facultatea de Litere din București. Unii dintre cei despre care vorbesc îmi sînt prieteni. Cîteva, în care credeam cel mai mult, s-au lăsat de literatură. Nu au destulă ambiție pentru asta, în rest... toate calitățile! Ei îmi sînt și cei mai dragi. I-am ajutat pe toți cei care au venit spre mine, cu care și aveam afinități, cît am putut. Prietenia și înțelegerea cîtorva mi-au dat și mie putere. Le sînt recunoscătoare.

Din tot ce-am citit pînă acum n-am găsit un/ o Consonant/ă. Dar altfel, sigur, multe... acorduri.

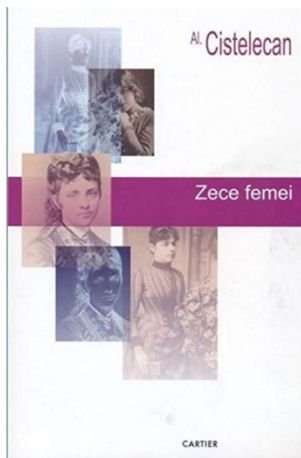
„Arta delicată a duratei, timpul, distribuția și regimul său – dedicația lui pentru lucrurile bine alese, pentru a le cultiva în mod special – a fost una dintre marile căutări ale domnului Teste. El era atent la repetarea anumitor idei, le creștea cu ajutorul numerelor. Astfel reușea ca pînă la urmă aplicarea studiilor sale conștiente să devină mașinală. A căutat chiar să rezume această strădanie. Spunea adesea: «Maturare!... »”.

² „Singurul joc al gîndirii este pura ei existență”.

³ „Să recitești, așadar, să recitești după ce-ai uitat – să te recitești, fără urmă de tandrețe, fără paternitate; cu in fel de răceală și acuitate critică, și într-o așteptare îngrozitoare ce are darul să facă să apară ridicolul, disprețul, un aer străin, ochiul distructiv – înseamnă să-ți refaci, sau să presimți că-ți vei reface, cu totul altfel, propria lucrare.”

Anca ALECSE

Criticul și femeile. Cum e cu puțință critica de plăcere



Critic consacrat, autor nu atât al unor studii de referință – în fond, Cistelean refuză orice tip de rigiditate, chiar și aceea universitar-academică, bună platoșă pentru alții –, voce inconfundabilă, creditat mult pentru finețea ochiului său critic și pentru țesătura discursului analitic, Al. Cistelean ne propune în ultima perioadă o serie de volume care aduc în prim-plan o zonă literară (măcar aparent) marginalizată. E vorba despre literatura scrisă de-a lungul istoriei de femei. Este vorba de scriitoare: de femei care, când nu au *croșetat*, au *cochetat* cu literatura. E vorba de cel puțin două volume – *Ardelencele* (Editura Școala Ardeleană, din 2014) și de *Zece femei* (Editura Cartier, 2015) și de foarte multe „portrete” din presa literară a ultimilor ani. Să fie acesta un act de recuperare și de reabilitare a poeziei feminine? O recuperare și reabilitării a femeii? Sau e la mijloc un pariu ironic?! Nesiguranța pornește din faptul că în aceste volume criticul își exersează, pe un strat poetic minor, fina analiză literară – exersată anterior sau exersabilă oricând pe mari poeți – și simulează tiparul academic, cu bibliografie recuperată, cu apel la biografie, cu inventarierea volumelor și intersectarea opiniilor critice.

Cartea lui Al. Cistelean, *Zece femei*, asupra căreia se axează analiza de față, este fără doar și poate o „ghidușie” literară. Încă de la început, cititorul este atras într-o mare farsă la care devine un complice naiv, iar jocul se declanșează odată cu titlul. Într-un timp al clasamentelor și al volumelor de popularizare/ierarhizare, memoria actualizează aproape instinctiv câteva figuri feminine ce ar merita menționate într-

un studiu: Regina Maria, Ana Aslan, Marie Curie și lista poate continua astfel. Pe asta mizează, probabil, și criticul... Și te aștepți, tot instinctiv, la o lucrare biobibliografică, cu accente istorice, poate chiar socio-politice pe alocuri, oricum, o lucrare enciclopedică, serioasă, anostă, cu tonalități grave. Și iată farsa: cele zece femei propuse de scriitor nu au nimic în comun cu lista din mintea noastră. Scriitorul surprinde cu nume precum Riria, Elena Farago, Natalia Negru, Alice Călugăru, Claudia Milan, Otilia Cazimir, Lucia Alioth, Agatha Grigorescu-Bacovia, Olga Cantacuzino, Sanda Movilă. Surpriza este cu atât mai mare cu cât unele nume din listă intrigă prin ineditul lor, ca să nu mai vorbim de faptul că Al. Cistelean le încorporează în capitole cu titluri tot atât de provocatoare și incitante. Spre exemplu, *Natalia, femeia-drog*, ori *Amante devotate*, ori *Basarabeanca electrică*. Cred că deja scopul a fost atins: cititorul este captivat și irezistibil atras să descopere misterul celor zece personaje, chiar dacă unele de-a dreptul obscure. Al. Cistelean își justifică opțiunea făcând precizarea: „Cele zece poete de aici nu sunt alese pentru merite de artă, deși unora nu le lipsesc. Prioritar a fost însă spectacolul feminității – ori doar al biografiei – lor” (p.12). Consider că accentul ar trebui să cadă pe sintagma „spectacolul feminității”, care surprinde sugestiv spiritul cărții.

Cea care deschide volumul este *Poeta Riria*. Cine este aceasta? Al. Cistelean își începe analiza cu un pasaj nu doar sarcastic, ci și dureros de sincer: „Poeta Riria a făcut amuzamentul criticii de pe la anul 1900. Amuzament e însă prea eufemistic spus; în fapt, e vorba de curată bătaie de joc, fără cele mai mici scrupule de cavalierism sau caritate literară” (p.14). Este evident că nu meritul literar i-a captat atenția criticul. Atunci ce? Aflăm, pe parcurs că Riria este marea pasiune a lui A. D. Xenopol, care pentru a o impresiona a uitat de toate normele și rigorile unei literaturi de calitate și a cedat, nu doar erotic, ci și axiologic vorbind, tentației de a o cucerii: „Omul făcea tot ce putea pentru Riria și nu se dădărât nici de la șmecherii penibile numaidecât. Pentru că *Viața românească* refuza producțiile Ririei (dar nu și studiile lui Xenopol), îi strecoară acesteia trei poeme în articolul *Râșnovul de lângă Brașov* [...]” (p.17). Cu alte cuvinte, Al. Cistelean scuză naivitatea poetei, dar nu și pe cea a lui Xenopol, care încurcând planurile, amoros cu cel literar, cade în derizoriu, ajungând a fi ironizat de colegii de generație. Astfel, Ilarie Chendi, pe care Al. Cistelean îl citează în cartea sa, afirma: „În preajma celui mai luminos luceafăr al literaturii noastre a răsărit o stea. E văzută și admirată, ce e drept, numai de astronomii din Iași” (p. 19).

Interesant este faptul că, deși valoarea literară a Ririei este mai mult decât îndoielnică, Al. Cistelean nu ezită să facă o analiză critică a poeziei sale, chiar și așa, provenită dintr-un registru minor al literaturii. Autorul nu-și uită adevărata menire, deși registrul ironic e prezent în permanență, aceea de critic „Firește că și meditează, pe teme mari și consacrate; *fortuna labilis*, bunăoară, tratată cam așa: «E că, după o viață de chinuri și durere/ Tot a vermilor pradă devine mare, mic./ Și-n pulberea negrită omul dispăre, pierde./ În neantul schimbărei unde totu-i nimic!»” (p. 23). Tonul ironic se simte imediat și este evident faptul că acest exercițiu hermeneutic are scopul de a ilustra faptul că poeta nu a fost pe nedrept marginalizată, sau doar pentru niște capricii literare ale unei critici dominate de bărbați. În mod cert, opera scrisă de Riria nu și-a confirmat valoarea nici peste decenii, când preconcepțiile, ori diferențierile de gen, cu alte cuvinte, alte criterii decât cele estetice, au dispărut.

Dacă e să concluzionăm în legătură cu opiniile lui Al. Cistelean despre poeta Riri, ar trebui să cităm fragmentul „În toată povestea cu poeta Riria există, de fapt, un singur personaj și comic și tragic deodată; iar acesta nu e, în nici un caz, Riria însăși, care se comportă ca un bun grafoman, și încă unul încurajat cu flatări de genialitate (la care toată lumea rezistă greu). Personajul absolut e, firește, A. D. Xenopol. Nicio lipsă de gust, oricât de rezolută, nu-i poate explica osanalele; și nicio iubire, oricât de oarbă, nu i le poate motiva; ba nici măcar scuza” (p. 21).

Prin intermediul primului studiu din volum, cel dedicat poetei Riria, Al. Cistelean trasează liniile de demarcație ale abordării inedite pe care o propune, cu acest amestec de biografie, zvonistică și hermeneutică. În cazurile unor poete cunoscute, precum Elena Farago ori Otilia Cazimir, care ies din tiparul prezentat anterior, măcar prin faptul că au figurat la un moment dat în manualele școlare, este interesant de observat dacă abordarea criticului rămâne aceeași cu care ne-a obișnuit în deschiderea volumului, ori dacă se modifică, iar în celelalte cazuri, care rezonează într-o oarecare măsură cu primul prin obscuritatea scriitoarelor, merită observat cum jonglează Al. Cistelean cu metoda propusă, fără să cadă el însuși în capcana derizoriului.

Acestea fiind spuse, să ne îndreptăm atenția către cele două scriitoare, Elena Farago și Otilia Cazimir, care, așa cum precizam anterior, ies din tipar, măcar prin faptul că la un moment dat au figurat ca exemple în manualele de limba și literatura română, și au fost considerate „scriitoare adevărate”. Am putea considera că, doar și pentru acest fapt, Al. Cistelean le va oferi clemență, iar

tonul acid din studiul poetei Riri va dispărea. Acest lucru nu se întâmplă. Criticul rămâne imuabil. După ce face o scurtă prezentare a biografiei celor două scriitoare, cu toate picanterile și dedesubturile lor, ne va oferi și un scurt studiu critic, asta ca să rămână fidel paradigmei inițiate. Prin urmare, nu-l iartă pe Eugen Lovinescu pentru „slăbiciunea” pe care a arătat-o față de protejată sa, Elena Farago „Pentru aceleași note, poeta stărnise însă entuziasmul în rafale al lui Lovinescu [...] E greu de priceput cum au venit entuziasmele inițiale, deși ele au fost multe și eminente” (p. 29). În mod paradoxal, în acest caz, Elena Farago este cea care rămâne sceptică la valul de laude, și nu se pierde atât de ușor cum se întâmpla cu Riri, pe care aprecierile pozitive ale lui A. D. Xenopol o fac să nu mai aibă simțul măsurii „Primul articol dedicat poetei o cam supără pe aceasta prin excesul de galanterie și prin aerul curtezan al notațiilor, căci Lovinescu părea mai impresionat de «degețelul mic și delicat» al autoarei decât de poemele înseși (și se cam juca cu el)” (p. 29). Al. Cistelean nu ratează ocazia de a fi ironic la adresa opiniilor criticului Eugen Lovinescu, care se pare că dădea mai mare importanță „degețelului” decât poeziei Elenei Farago. De asemenea, Al. Cistelean face referire și la faptul că titlul de „poetă” îi producea acesteia repulsie și o oarecare frustrare deoarece „un mic poet e mai mare decât orice mare poetă” (p. 29). Afirmția este valoroasă prin faptul că poate fi interpretată prin prisma unui orgoliu feminin al scriitoarei, care încearcă să se afirme într-o lume dominată de scriitori-bărbați, și în care poezia feminină era desconsiderată. Desconsiderată din motive juste, sau nu, asta cred că e una dintre mizele volumului lui Al. Cistelean, de a privi cu un ochi critic nepervers de preconcepții, de orice natură ar fi ele, o poezie care face parte dintr-o epocă plină de cutume sociale, politice, literare. Totuși, titulatura de „primă doamnă al poeziei” și succesul poetic al Elenei Farago sunt considerate de Al. Cistelean „făcături” ale Academiei Române „probabil însă că și atunci premiile Academiei se dădeau cam ca acum, absolut derutant și irrelevant” (p. 31). Tot o „făcătură” este și succesul literar al Otiliei Cazimir, care datorează, considera criticul, Partidului „Premiul național pentru literatură în 1937, Medalia muncii în 1949, apoi, în 1964, Ordinul Muncii clasa I. Un mic necaz a avut doar când a fost respinsă la primirea în Societatea Scriitorilor (deși avea deja primele două premii), dar imediat lucrurile s-au aranjat și a devenit membră de frunte. Asta mai ales după schimbarea regimului, căci Otilia s-a avut bine cu noul regim” (p. 105).

În ceea ce privește poezia scrisă de cele două, Elena Farago și Otilia Cazimir, Al. Cistelean oferă o analiză critică foarte fină, confirmând odată în plus abilitățile sale hermeneutice. Astfel, Elena Farago este poetă cu valențe sămănătoriste, considera criticul, care a fost „modernizată” forțat de Eugen Lovinescu, prin modernizare înțelegându-se faptul că versurile ei capătă neconvingătoare inflexiuni simboliste „Tehnic vorbind, Elena Farago nu-i decât un Minulescu monoton, refutat în suspine și nostalgii bemolizate” (p. 39). Nici poezia Otiliei Cazimir nu iese mai bine de sub lupa lui Al. Cistelean „Senzațiile Otiliei sunt însă întotdeauna prelucrate după canon estetizant, sunt «delicate» și «frumoase», ori baremi elegante, așa că «prospețimea» lor trebuie înțeleasă ca fără directete. Și-n plus sunt, de regulă, senzații «descriptive» încadrate într-o pictură narativă, în micro-pasteluri epicizate, dar puse, firește, să ilustreze stări” (p. 112). Astfel de observații substanțiale pe texte „de nișă”, relevă ochiul fin al criticului, un bun diagnostician, așa cum ni-l amintim de pe vremea când ținea rubrica de *Poșta redacției*, la *Familia*. Sarcasmul, ori poate cinismul, lui Cistelean merge până într-acolo încât să amintească de nefericita poezie ideologică pe care Otilia Cazimir a practicat-o la un moment dat și pe care acesta o vede ca pe un antidot la timiditatea și pudoarea afișate în lirism până atunci „Poeta s-a făcut însă optimistă și încrezătoare chiar și-n poemele confesive, de parcă partidul ar fi lecuit-o de doliul de dinainte și i-ar fi întors elegia în euforii participative” (p. 117).

Atenția criticului se îndreaptă mai apoi asupra unor cazuri ce par toate a se încadra în același tipar, literar și moral: Natalia Negru, Alice Călugăru, Claudia Millan, Lucia Alioth, Olga Cantacuzino, Sanda Movilă. Din listă trebuie exclusă Agatha Grigorescu-Bacovia, care, deși tot poetă simbolistă, se detașează printr-un profil biografic mai decent, dacă putem să-l numim așa. Practic, deși toate sunt poete ce cochetează cu symbolismul, ori sămănătoriste cu trăsături simboliste, trăsăturile biografiei lor par copiate de la una la cealaltă. Astfel, dacă pe Natalia Negru o numea „bombă cu hormoni”, iar scriitura ei era „orgasmică”, pe Alice Călugăru o descrie drept „o aventuristă și o tupeistă”, iar în poezia ei „Alice și-a descoperit acum regimul de combustie și registrul de explozie senzuală și pasională, frecvența de febre participative. Ea are vertijul intensității, al senzoriului drogat” (p. 77). Cele două mai au în comun și faptul că ambele au provocat tragedii amoroase. Natalia Negru este responsabilă, indirect, de moartea lui D. Anghel, care, gelos din fire va muri împușcat într-un duel provocat chiar de el: „Deși veșnic

provocator de duiele, Anghel a fost nevoit să împrumute pentru asta pistolul lui Minulescu, cauzându-i apoi acestuia remușcări [...] Dacă moartea e, cum zice Graham Greene, «o dovadă e sinceritate», Anghel a dat-o” (p. 53).

Tonul nu se schimbă nici în ceea ce le privește pe Claudia Millan, Lucia Alioth, ori Olga Cantacuzino. Claudia Millan este „sensibilă și emancipată și senzuală și delicată” (p. 87), dar în același timp senzualitatea și magnetismul ei sunt „fatale”. Același termen – fatal – este folosit și în cazul Licieii, o „femeie interesantă, poate chiar cu fascinație fatală” (p. 118). Tabloul este completat de „feminitate imperială [...] superbie zeiască” (p. 120). Olga Cantacuzino este caracterizată în aceleași note: „Trebuie să fi fost ceva nebunie cu fata asta, ceva eminent electric, de vreme ce întâlnirile cu ea au efecte atât de răvășitoare” și, ca să nu uităm de micile plăceri nevinovate ale lui AL. Cistelean „Din păcate, Olga, fără stare, mereu cu piper pe coadă, pleacă la Paris” (p. 140).

Cât despre scriitura lor, aprecierile nu diferă prea mult de cele din descrierile fizice. Poeziile par că își copiază autoarele cu asemenea finețe încât capătă aceleași coordonate –senzuale, voluptuoase, electrice, fatale. Prin urmare, comentând poezia Nataliei, Cistelean afirmă: „Reveriile ei senzuale (oricât ar fi ele deplasate în contexte exotice și «decontextualizate» biografic) au rafinement și magie perversă” (p. 94), iar în cazul poeziei Luciei, făcea următoarea observație „Lucica vorbește de-a dreptul din transcendența inaccesibilității și cu un dispreț și o greață atât de radicale că ți-e jenă să-i fii, ca bărbat, fie și simplu cititor” (p. 121). În cazul Olgăi, criticul nu se mai poate abține „Eh, de-ar fi poezia Olgăi cum era Olga!” (p. 141). Sarcasmul este evident, și totuși, menirea unui critic este menire „când scapă singură în versuri, are imediat gustul extazelor și prinde spontan ritmul senzual al trăirii ca pură voluptate: «Mă topesc în vederea din jur; gustul lumii./ ca din fagure mierea, ca laptele mumii./ în făptura mea-ntreagă îl mistui, îl mulg./Un avânt îmi e vrerea și mușchiul – un fulg» (*Prispa*)” (p. 143).

O notă discordantă cu acest tipar al femeii-poete-senzuale o face Agatha Grigorescu-Bacovia. Fidelă soțului ei, până la a deveni un avatar, un epigon al acestuia, Agatha este o femeie „serioasă”, în primul rând „Și e foarte țănoșă ca soție a Poetului, abia putând umbla de țepeneala propriei vanități și făcând lumii un serviciu pentru că se lăsa văzută; cel puțin așa i se părea fiicei lui Vladimir Streinu” (p. 127). Cu toate că poeta e devotată ca o umbră soțului, poezia se încâpățânează să nu se „bacovienizeze”, iar criticul nu pierde ocazia de

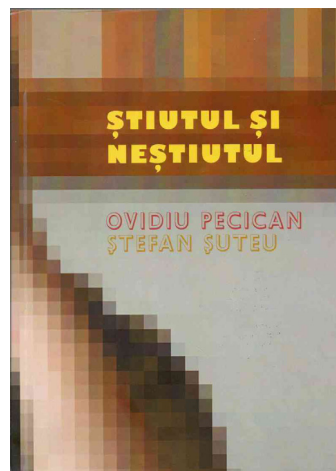
a observa ridicolul situației, estetic vorbind: „Oricât de bine ar fi deprins bacovianismul, Agatha tot bijuterește lucrează: «Nu pot sfârâma/ Diamantul/ Șlefuit/ Din migala/ Durerilor...//Nici năframele/ Țesute în/ Aurore de lacrimi/ Cu luceferi/ De dor...» (Anii). Un fel de *Cântarea Cântărilor* se vor fi vrut *Șoaptele iubirii* [...] Fatal! Bijuteriile n-au cum lipsi de niciunde la Agatha; și nici referințele funebre, când îl îngână pe Poet. Sinteza nu iese însă. Pietrele prețioase ale Agatheii nu se bacovianizează nicidecum” (p. 136).

Volumul de *biografie-critică-critică a criticii* se încheie, asemenea unui cerc, cu figura ultimei „neveste simboliste” – Sandală Movilă. Și aceasta, asemenea Agatheii, este o figură feminină docilă, dar totuși, criticul apreciază la ea originalitatea: „Sanda are orgoliul individualității și cel puțin nu stă, ca altele, în umbra soțului, făcând parazitism casnico-literar (ori în cazuri fericite, simbioză); e și mândră, nu doar conștientă de asta” (p. 151). Dar aprecierile lui Al. Cistelean se opresc aici, căci poezia este o altă poveste. În linii mari, poezia se poate rezuma astfel „Sentimentalismul – și un oarecare paroxism senzual – iese deasupra în efuziunile directe (așa că mai bine că n-a ascultat de Vladimir), cam prea patetice și clamative: «Te-aștept cu toate porțile deschise./ Cu drumuri preschimbate în roșii crini./ În ochi cu-o ntreagă primăvară în simțiri/ Și-n suflet cu o lume ne-nțeleasă de abise...// În albul meu iatac pictat cu vise/ Aprins-am lampa caldă-a așteptării./ Pe mâini mi-a înflorit sărutul înnoptării» [...] Senzualismul ia foc și abia poate fi domolit de turnura alegorizantă” (p. 154). În concluzie, Al. Cistelean se arată îngăduitor „Între poete, nu-i Sandală cea mai neînsemnată” (p.159).

Cu aceste ultime pagini, dedicate Sandei Movilă, volumul *Zece femei* se încheie. Și ce rămâne în urmă? Ce gust percepe încă, după lectura cărții, mintea obosită de studii academice impersonale (măcar de-ar fi așa)? În fond, ce fel de carte este aceasta? Biografică?! Un studiu critic? Un simplu *joc* cu femei pentru bărbați rafinați? Aerul de seriozitate academică e denunțat ca fals, iar vocea criticul literar se dedă cu lejeritate uimitoare sarcasmului, ironiei, farsei, spiritului ludic, *cancanului*. Când nimeni (sau aproape nimeni) nu mai citește critică literară (decât utilitarist – adică pentru întemeiere de teze de doctorat), Al. Cistelean ne obligă la o lectură de plăcere, căci, la rândul-i, scrie o critică de plăcere. Ineditul cărții este tocmai acesta: un nou mod de a face critică literară, într-o manieră „ghidușă”, astfel încât cititorul să nu se simtă împovărat de rigorile limbajului academic și să parcurgă volumul cu aceeași plăcere cu care ar parcurge orice carte de beletristică. Ori poate de sociologie, dacă luăm drept temă secundară eterna relație dintre bărbați și femei.

Ilie RAD

Un amplu dialog cu Ovidiu Pecican



În peisajul cultural clujean (și nu numai), Ovidiu Pecican reprezintă prototipul intelectualului înzestrat cu cele mai diverse disponibilități creatoare, fiind, simultan sau alternativ, profesor universitar și autor de manuale școlare, istoric și politolog, cercetător științific, cronicar literar și critic de artă, scenarist de film, director de reviste culturale, poet, nuvelist, romancier și dramaturg, publicist, traducător și realizator de emisuni radio și TV, cochetând în liceu și cu o formație de muzică, unde urma să se ocupe de percuție. În toate aceste domenii a publicat, de-a lungul a trei decenii, zeci de cărți, greu de cuantificat, unele apărute la edituri de mare prestigiu (Polirom) sau la edituri din provincie.

Recenta apariție editorială, *Știutul și neștiutul: un dialog* (apărută la editura proprie, Avalon, Cluj-Napoca, 2019), constituie un amplu dialog între el și mai tânărul său confrate, Ștefan Șuteu. “După ce am luat eu însumi o tonă de interviuri – spune autorul la început –, încă din tinerețe, curios să aflu mai mult decât știam de la cei care presupuneam că știu mai mult decât mine și, uneori, mai mult decât chiar știau, mă răsfăț acum să cred că a venit vremea să <<plătesc>>, să se inverseze, adică, rolurile, să mă dau eu în spectacol, improvizând, făcând pe nebunul, debitând savanterii sau maimuțărindu-mă caraghios, atâta cât m-ar lăsa conștiința care nu doarme.”

Cartea este structurată în 69 de capitole, care sunt, de fapt, răspunsurile lui Ovidiu Pecican la tot atâtea întrebări, foarte bine alese și documentate, la care se adaugă o cronologie a vieții și activității intervievatului și trei indici (de nume, de opere și de publicații periodice).

Întrebările formulate de Ștefan Șuteu respectă firul cronologic al vieții intervievatului: ambianța familiei, anii de școală, momentul debutului, vizând apoi principalele cărți, cariera universitară, călătoriile în străinătate etc. Cred că intervievatorul n-a scăpat nimic din ceea ce este important în activitatea și creația lui Ovidiu Pecican.

Indiferent de întrebarea care i se pune, Ovidiu Pecican scrie răspunsuri ample, de la două la șase pagini. Este dovada nu doar a unei mari experiențe a scrisului (“Scriu însă cotidian, așa cum alții cântă la pian zilnic ori pictează fără istov, zi după zi”, p. 57), ci și a unei înzestrări speciale, pe care nu am mai întâlnit-o decât la Ion Agârbiceanu. În lucrarea, deocamdată inedită, *Cutezări cu gândul ale ieromonahului Visarion*, Agârbiceanu își scria fiecare capitol până la limita de jos a paginii, fiecare capitol începând astfel pe o pagină nouă, ceea ce arată că avea o putere de creație nelimitată. Ceva similar am întâlnit și la Ovidiu Pecican, deși acesta recunoaște că “mania profesorală de a ține cursuri de două ore riscă să mă acapareze și aici” (p. 70). Comparându-se cu unii scriitori autentici, “dar din păcate sterili, puși mai mult pe așteptarea inspirației de zile mari decât pe treabă sau frământați de angoase, ori numai debovarisme, am mulțumit în gând, în mod repetat, Cerului, că pe mine crampele scrisului mă ocoleau, că nu aveam inhibiții trădătoare, că la orice oră din zi și din noapte găseam ceva demn de a fi scris. Dovadă de aptitudine logoreică și de stupiditate, pesemne. Sau poate norocul unui har picurat mai generos asupra mea. Nu știu...” (p. 183).

Având în vedere aceste calități, regret că Ștefan Șuteu nu a insistat suficient asupra unei experiențe dramatice (“O operație banală, rutinieră pentru majoritatea celor care o suferă, m-a dus cu maximă rapiditate în pragul morții” – p. 151), după cum regret că nu a fost inclusă în carte și experiența din lagărul sovietic a tatălui intervievatului, experiență pe care a valorificat-o într-o broșură, (“de vreo șaisprezece pagini”), publicată în 1990, sub titlul *Un român în lagărele sovietice*.

De la început trebuie să subliniez că intervievatul nu încearcă să impună despre sine o imagine exclusiv favorabilă, cum se întâmplă în demersurile de acest fel, dimpotrivă, este excesiv de modest, lăsând mereu pe alții să-i aprecieze meritele și realizările. (“Am limitari clare și destule carențe. Am, fără îndoială, și unele calități, deși, dacă mă întreb pe mine, nu le-aș ști nici enumera competent, nici ierarhiza în vreun fel credibil.” – p. 56). Nu-i plac osanalele gratuite, “adulațiile incomode cu

care îl gratulează mulțimea isterică pe câte un star”. Astfel, autorul amintește și momente mai neplăcute din viața sa, precum întâmplarea cu manualul de istorie incomod, când “s-a trezit terfelit cu titlul de trădător național” (p. 31) sau acuzațiile aduse pentru ideile sale privind regionalizarea României. O singură dată, la întrebarea ce cărți semnate de autori români ar recomanda cuiva, care “vrea să-și dezvolte o cultură solidă în domeniul istoriografic”, Ovidiu Pecican răspunde: “Iar dacă ar fi să recomand o singură carte, ei bine, lăsând modestia cu totul deoparte (și provocând și umorul tradițional al românului), voi spune: *Istoria românilor* de Ovidiu Pecican. Preferabil ridicolul decât ipocrizia!” (p. 16).

Scrisul lui Ovidiu Pecican este unul alert, “anturat”, cum ar zice autorul, de epitetul caracterizator și de exemplele adecvate, cu figuride stil (“am luat eu însumi o tonă de interviuri”, “m-am trezind visând opere întinse pe hectare”, “lătratul politicianist este cât casa”), din care nu lipsește, cum altfel, spiritul ludic, materializat în jocuri de cuvinte (“Nu îi pronunț numele – unui sport, n. I.R. –, deși i-l știu, pentru că în română sună ca și cum s-ar referi la unul dintre năravurile din viața noastră socială și, mai ales, politică. [...] *Curling*. Hahaha!...”). Un roman al său senumeste *Bokia*, titlul fiind o combinație între numele primarului clujean, *Boc*, și al firmei de telefonie mobilă, *Nokia*). Este, cum spune scriitorul însuși, “o scriitură orală, proliferantă, gâlgâitoare, rabelasiană, atentă la jargoane și argouri, eliberată de constrângerile limbilor de lemn oficilizate” (p. 156). Este de remarcat apoi arta portretistică, vizibilă în portretele făcute marilor săi dascăli, care i-au marcat destinul (Pompiliu Teodor, în primul rând, dar și Hadrian Daicoviciu, Nicolae Edroiu) sau unor profesori francezi, ale căror cursuri le-a audiat (Alain Boureau, Catherine Durandin, Bernard Guenée ș.a.).

Fiindcă veni vorba de limbă, am câteva observații și propuneri pentru o eventuală reeditare a cărții. Dacă scriem *Hasdeu* (dar pronunțăm *hașdeu*), logica cere ca și adjectivul să se supună aceleiași reguli. Dar autorul și-a intitulat o carte, din 2003, *Hașdeeni. O odisee a receptării* (forma corectă, indicată și de DOOM, 2010, s.v., p. 351, este *hasdeienii*). Editura va trebui să fie mai atentă la punctuație, în special la regimul virgulei, obligatorie, în general, înaintea subordonatelor atributive, concesive, consecutive etc., după cum trebuie acordată o mai mare atenție folosirii corecte a articolului posesiv-genitival (*al, a, ai, ale*).

Desigur, există în carte multe puncte de vedere pe care nu le împărtășește toată lumea (sau mici erori de informație literară).

De pildă, Ovidiu Pecican se arată uimit că nu există în România “nicio statuie, niciun monument dedicate Mariei Tereza de Austria, căreia îi datorăm destule binefaceri în teritoriile locuite de compatrioți odinioară, în secolul al XVIII-lea.” (p. 90). Desigur că românii apreciază reformele luministe luate de faimoasa împărăteasă și defiul acesteia, Iosif al II-lea, dar nu se poate uita o altă faptă, dramatică pentru români, cu consecințe până azi și până într-un viitor îndepărtat. Recunosc că Maria Tereza face parte din galeria monarhilor luminați, alături de Ludovic al XIV-lea, de Frederic al II-lea al Prusiei, de Petru cel Mare al Rusiei ori de Iosif al II-lea. Dar mai știu că împărăteasa (“prea înalta stăpânitoare noastră k. crăiasă Maria Tereza, ca o prea milostivă a noastră și nespusă ctitoră”, cum era numită într-o circulară din 1754), în 1775, în urma unui război dintre turci și ruși, a cerut sultanului, ca recompensă pentru că a fost departea turcilor, o rectificare de frontieră. A fost atunci un “diktat” abuziv, cunoscut în istoriografia noastră sub numele de “Răpirea Bucovinei”. Eminescu a scris articole fulminante în legătură cu acest act. Iată un scurt pasaj: “La 1774 au intrat oștirile austriecești, cu disprețul oricărui drept al ginților, în pace fiind cu Poarta și cu Moldova, în partea cea mai veche și mai frumoasă a țării noastre. La 1777, această răpire fără de samăn s-a încheiet prin vărsarea sângelui lui Grigorie Ghica V. Vod. Fărădelege nepomenită, uneltire mișească, afacere dintre o muiere desfrânată și între pașii din Bizanț, vânzarea Bucovinei va fi o vecinică pată pentru împărăția vecină, *de-a pururea o durere pentru noi*” (*Opere*, IX, 1980, p. 429, subl. I.R.). Cum să-i ridicăm statui acestei personalități?

În al doilea rând, nu cred, de pildă, că nu putem înțelege campania românească din Răsărit, în Al Doilea Război Mondial, “dacă nu avem în vedere proiecțiile cu iz extravagant ale lui Ion Antonescu, cel ce visa << să extirpe slavii >> și care spera să întemeieze către Răsărit o Românie mai mare decât România Mare” (p. 232). Or, toată lumea știe că intrarea României în războiul antisovietic s-a făcut, în primul rând, pentru recucerirea Basarabiei, luată de sovietici cu un an în urmă, prin umilitorul ultimatum din 1940, și că războiul a avut, la început, acordul maselor populare și al partidelor politice.

Despre mult comentata lucrare a lui Lucian Boia, *Istorie și mit în conștiința românească* (1997), Ovidiu Pecican spune că “este o contribuție benefică și substanțială, reparatorie după manipulările

comunismului naționalist din vremea lui Ceaușescu, dar el a fost întâmpinat prin critici acerbe, de pe poziții naționaliste, pe deo parte, și metodologic romantice, pe de alta” (p. 234). Știu că acad. Ioan-Aurel Pop a publicat un volum-replică la cartea lui Lucian Boia, *Istoria, adevărul și miturile. Note de lectură*. Editura Enciclopedică, București, 2002, 391 p. (ed. a II-a în 2014, ed. a III-a în 2018), lucrare care ar fi trebuit nominalizată în acest context, pentru buna și corecta informare a cititorului.

În fine, la p. 237 citim următoarele: “Dar mai ales [conducătorii revistei *Echinox*] înfruntaseră cenzura, publicându-icriticului Mircea Zăciu faimosul memoriu adresat Partidului Comunist, în 1950, în care protesta împotriva ponegririi lui mârșave de către Mihai Beniuc, în romanul lui de tristă memorie.” (p. 237). De fapt, este vorba de memoriul adresat de Lucian Blaga CC al PMR (*sic!*) și doar publicat de Mircea Zăciu în revista *Echinox*, an X, nr. 6-7 din 1978. În ediția mea, Mihai Beniuc, *Însemnările unui om de rând. Pagini de jurnal și memorii (1965-1969; 1971; 1974)*. Cu un *Argument* de V. Fanache. Ediție îngrijită, prefată, notă asupra ediției, note și comentarii, indice de nume de Ilie Rad, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2016, în secțiunea *Dosar de istorie literară. Mihai Beniuc vs. Lucian Blaga*, am publicat și eu acest memoriu, datat “Cluj, 28 Sept. 1959” (deci nu 1950, cum scrie Ovidiu Pecican).

Mai am o sugestie. Cred că ar fi fost mai atractiv pentru cititor, dacă fiecare capitol-întrebare ar fi avut un titlu care să devoaleze conținutul acestuia (ex.: nașterea, ambianța familială, primii ani de școală, anii de liceu, istoria și geneza diverselor cărți proprii, în fața morții, imaginea posterității etc.), capitolele-întrebare fiind constituite în carte dintr-un fragment excerptat din răspunsul respectiv. De asemenea, este păcat că volumul nu beneficiază de un set de imagini, care ar fi fost o altă mărturie a epocii trăite de autor.

Am făcut prezentele observații cu bună credință, pentru a dovedi lectura foarte atentă a acestei cărți. Oricum, volumul *Știutul și neștiutul: un dialog* constituie expresia unui spirit cu adevărat hasdeian, care îl caracterizează pe Ovidiu Pecican. Pentru cine nu a citit (încă) nicio carte din opera sa polivalentă, volumul de față este o invitație expresă pentru a o face, câștigul intelectual fiind unul pe măsură.

Rodica GRIGORE

**Mario Vargas Llosa. Ficțiune,
realitate, violență**

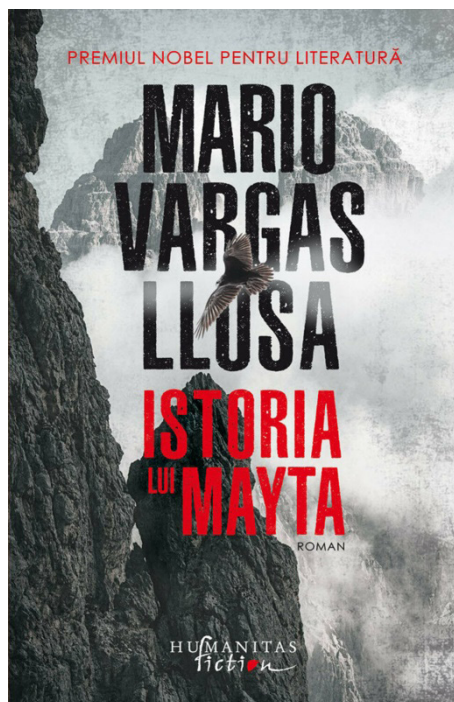
Opera lui Mario Vargas Llosa reprezintă „o vastă explorare, la nivel narativ, a mecanismelor puterii”, consideră romancierul și eseistul peruan Alonso Cueto. Căci, continuă el, „în universul creației lui, puterea este unica garanție a supraviețuirii sociale, cheia cu ajutorul căreia se poate ajunge la deținerea supremației într-o lume dominată de legea violenței.”¹ Interesant este, însă, că dorința de putere nu se manifestă, în romanele lui Vargas Llosa, doar în plan social sau politic, ci se vădește și în relațiile intime ale personajelor, în sentimentele lor și în iubirile ascunse, în reacțiile pe care le au în anumite momente, la fel ca și în ambițiile ori dorințele de care sunt caracterizate. Prin urmare, se poate afirma că opera laureatului peruan al Premiului Nobel (2010) evaluează efectele pe care le are asupra ființei umane simplul fapt de a trăi într-o lume definită încă de la originile sale de funcționarea clară a unor mecanisme ale puterii și violenței dezlanțuite.

În acest univers, doar cei puternici, adică cei mai cruzi și mai violenți, găsesc resursele de a se impune asupra celorlalți. Istoria este relatată întotdeauna de către victime, căci naratorul (și autorul) se situează mereu alături de ele. Pentru Vargas Llosa, chiar istoria puterii e povestită din perspectiva reacțiilor celor oprimați. Iar confruntat cu puterea, cel mai adesea exercitată de un conducător dar, uneori, și de un întreg sistem social sau impusă ca atare de realitatea însăși, ființa umană are două alternative. Una dintre ele „este de natură socială și poate fi definită drept rebeliune, cel mai frecvent marcată de o aspirație utopică colectivă. Cea de-a doua este privată și e concretizată în utopiile personale reprezentate de artă, religie sau iubire.”² Iar atunci când personajele lui Vargas Llosa simt cum se răsfânge asupra lor violența puterii, replica pe care o dau este răzvrătirea. Însă raportul între conducător și rebel nu acoperă complet această problematică. Căci răzvrătirea, pentru a fi reală, îmbracă forma unei alte puteri, o putere alternativă ce creează la rândul său o societate (Cercul, celulele marxiste de studiu, comunitatea bordelului perfect din Amazonia). Prin urmare, rebelul devine un spirit atotputernic la propriul său nivel, iar asta îi caracterizează toate

faptele, putându-se afirma că, astfel, el se transformă într-o replică a celui căruia încearcă să i se opună. De pildă, Jaguarul se răzvrătește împotriva autorităților colegiului, însă sfârșește prin a fi mai violent decât ele, iar Sfătuitorul din *Războiul sfârșitului lumii* se ridică împotriva Republicii, însă își alcătuiește propria grupare de militanți fanatici. Rebelul reprezintă o entitate care, cel mai adesea, își exercită puterea cu mai multă autoritate decât cel împotriva căruia s-a ridicat. „Prin intermediul acestui paradox putem deduce că instinctul de exhibare a puterii este, într-un fel sau altul, fundamental pentru personajele lui Vargas Llosa. Toți răzvrățiții devin sau, dacă nu, cel puțin aspiră să devină, la rândul lor, atotputernici. Este un paradox tragic, care sfârșește prin a-i anula.”³

Toate acestea sunt evidente și în romanele pe care scriitorul peruan le-a publicat după *Războiul sfârșitului lumii* (deci, după 1980), în primul rând, *Istoria lui Mayta și Lituma în Anzi*, dar și în eseurile sale, mai cu seamă în acelea unde discută raportul dintre literatură și realitate, între ficțiune și istorie, mai cu seamă *Adevărul minciunilor*. Interesant este și că această complicată relație e analizată preponderent în acele texte în care Vargas Llosa tratează tema violenței, convins fiind că legătura literaturii peruane cu resorturile intime ale violenței sunt adesea elementele esențiale prin care e definit acest spațiu cultural și, prin extensie, întreaga Americă Latină. Iată de ce, în *Adevărul minciunilor* (1990), scriitorul va încerca să clarifice dezbaterile nesfârșite cu privire la adevărul ori veridicitatea romanelor sale și va sublinia importanța independenței estetice a acestora, necesară tocmai într-un asemenea climat marcat de o violență din cercul tragic al căreia parcă nu mai există scăpare. Așadar, autorul va evidenția pe de o parte diferența, în cheie ontologică, dintre ficțiune și realitate, iar pe de alta, deosebirea, de astă dată în cheie pragmatică, între literatură și istorie. Pactul obligatoriu dintre autor și cititor trebuie, deci, stabilit, în condițiile acestor disocieri, pe fondul temei atotprezente a violenței, adevărată obsesie a lui Vargas Llosa, evidentă, după *Războiul sfârșitului lumii*, textul paradigmatic în acest sens, mai ales în *Istoria lui Mayta și Lituma în Anzi*. Textele acestea ar reprezenta, după cum le definește chiar autorul, „veritabile bătălii pentru păstrarea memoriei, pentru recontextualizarea istoriei peruane în cadrul definit de legile puterii și ale violenței, atât de frecvent întâlnite în literatura peruană încă de la începuturile sale.” Vargas Llosa încearcă, practic, să historicizeze violența și să evalueze efectele acesteia asupra

oamenilor dintr-un anumit spațiu, într-un timp definit, marcat de așa-numitul „război popular” purtat de gruparea maoistă Sendero Luminoso împotriva Statului. Simptomatic e faptul că efectele cele mai evidente și cele mai dureroase ale acestor confruntări, care au sfâșiat societatea peruană vreme de decenii, „sunt evidente mai cu seamă în regiunile cele mai sărace ale țării, în zona muntoasă din Ayacucho înregistrându-se peste șaptezeci de mii de victime (de remarcat fiind și amănuntul că tot din acea regiune proveneau, în marea lor majoritate, și opresorii).”⁴



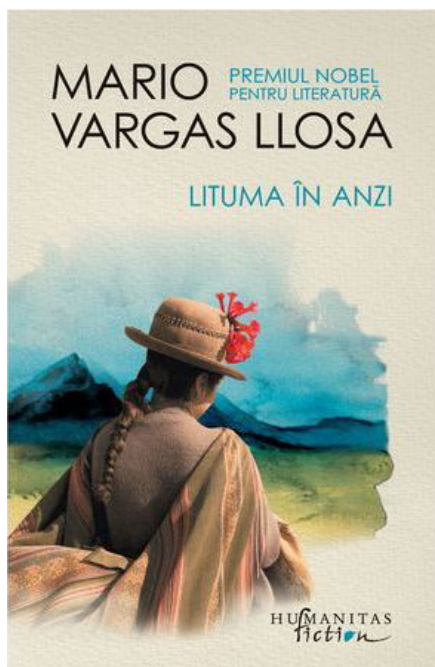
În *Istoria lui Mayta* (1984)⁵, ancheta unui scriitor care încearcă să reconstituie povestea troțkistului Alejandro Mayta și a revoluției sale eșuate pe povârnișurile Anzilor în anul 1958 devine, sub ochii cititorului, o frescă amară a unei țări divizate și antagonizate. Adolescent idealist (și catolic fervent), apoi tânăr intelectual autodidact cochetând cu ideile stângii radicale, oscilând în viața personală între conformism și transgresiune, terorist fără voie, judecat și condamnat pentru greșeli pe care se pare că nu le-a comis, Mayta este descris contradictoriu și evocat inconsecvent de cei intervievați de narator. La fel ca portretul marginalului Mayta, și istoria (marea istorie) este construită din ficțiunile personale ale celor care se pretind martori sau victime (niciodată călăi), iar nu din marea ficțiune a ideologiei răsfrântă în gesturile disperat-eroice și ratate ale revoluționarilor peruani. Structura romanului e dublu articulată, la primul nivel al textului, naratorul omniscient relatează povestea

lui Mayta, care îl cunoaște într-o bună zi pe Vallejos, care îi oferă ocazia de a trece de la teorie la fapte și de a-și pune în aplicare planurile revoluționare. La cel de-al doilea nivel al textului, cititorul regăsește, la persoana întâi, ancheta naratorului-scriitor cu privire la viața lui Mayta. În acest fel, istoria e mereu pusă în abis prin intermediul procesului de elaborare a ficțiunii însăși (implicit, de construire a textului), fiind accentuate deopotrivă conicidențele voite între perspectiva autorului și cea a naratorului, cu scopul vădit de a evidenția legăturile complexe dintre realitate și ficțiune.

Desigur, *Istoria lui Mayta* e un text ficțional, însă în numeroase fragmente esențiale ale textului regăsim datele concrete ale realității dure, crude, violente care a marcat istoria recentă din Peru și existența oamenilor de aici. „Am inventat un Peru de apocalips”, va afirma autorul, „o țară devastată de un război fratricid, de terorism și mereu pradă intervențiilor venite din partea puterilor străine. Evident că nimeni nu va fi dispus să recunoască nimic din toate astea și cu toții vor pretinde a crede că e vorba despre pura ficțiune.” Cu altă ocazie, Vargas Llosa va sublinia că a încercat să transforme în ficțiune evenimentele despre care auzise că s-ar fi petrecut în Peru, cu privire la care s-a documentat, după ce a citit mai multe relatări în presa internațională. Sigur că frontiera dintre realitate și ficțiune poate fi discutată la infinit, esențială rămâne, însă, preocuparea autorului față de tema care a reprezentat punctul central și în capodopera sa, *Războiul sfârșitului lumii*, și anume violența fratricidă, împărțirea aceleiași țări în tabere dispuse să lupte până la capăt. Numai că acum tragicul e accentuat din cel puțin două motive. Pe de o parte, evenimentele prezentate sunt mult mai apropiate în timp de prezent, iar pe de alta, e vorba despre Peru, nu despre Brazilia. Căci *Istoria lui Mayta* își construiește prezentul narativ pornind de la elementele evidente ale unui imaginar apocaliptic, pe care cititorii operei lui Vargas Llosa le cunosc deja din *La guerra del fin del mundo*. Iar acesta determină imagini extrem de pregnante ale distrugerii, haosului, catastrofei, anihilării individuale și colective. Naratorul-scriitor descrie o țară aflată în pragul colapsului economic și social, dominată de o clasă politică incompetentă și coruptă, o țară în care toată lumea e în conflict cu toată lumea, dovadă concluzia naratorului: „Asta nu mai e revoluție, ci apocalips!” Realitatea violenței e codificată în termeni apocaliptici, Vargas Llosa având nu o dată drept punct de pornire eșecul modelului utopic în Peru, dar și cel al ideologiilor de stânga.

Începuturile violenței care se va dezlănțui și care va scăpa de sub control sunt identificate în mișcările țărănești din zona andină, dar ele nu fac altceva decât să oglindească violența endemică din Peru și predispoziția generală de a rezolva orice conflict prin forță, iar nu prin negociere ori dialog.

În acest fel, însăși istoria e transformată în mit apocaliptic⁶ și, date fiind similitudinile dintre realitate și ficțiune, acest mit apocaliptic nu servește doar la evidențierea structurii narative a *Istoriei lui Mayta*, ci mai ales la accentuarea realităților din Peru – exact elementele care au inspirat ficțiunea. Nu e vorba, deci, în acest context al violenței, doar despre o ficțiune ce recrează un fapt istoric, ci mai degrabă despre o întreagă țară care își evidențiază la tot pasul esența ficțională în sensul peiorativ al termenului (ca expresie a iraționalității, minciunii, ipocriziei generalizate, corupției etc.) Naratorul chiar spune: „Peruanii mint, inventează, visează, se refugiază în iluzii.” Viața din Peru a devenit, deci, o expresie clară a literaturizării, iar acest fapt a determinat constituirea unui sistem de valori invers, care privilegiază lipsa rațiunii, ignorarea logicii, adică exact acele elemente ce stau la baza izbucnirii violenței. Ca și în *Războiul sfârșitului lumii*, apocalipsul pare incredibil de real, însă, spre deosebire de aventura adepților Sfătuitorului, aici lucrurile sunt mult mai direct legate de realitățile tragice din Peru, căci, după cum a spus Vargas Llosa însuși, „un apocalips lipsit de elementele istorice care să-l fundamenteze e nu doar inexplicabil, ci de-a dreptul nejustificabil.”



Lituma în Anzi (1993)⁷ are o structură oarecum asemănătoare, în sensul că violența e din nou raportată la iraționalitatea istoriei naționale și la evoluția miturilor latino-americane. Totul pornește de la încercarea de rezolvare a trei cazuri de dispariții inexplicabile din Naccos, o localitate minieră din Anzi. Personajul însărcinat să rezolve cazurile e caporalul de jandarmi Lituma, ajutat de adjunctul său, Tomas Carreno. Aceștia aveau în grijă șantierul de construcție a unei șosele transandine din Peru și o mină din apropiere, iar, date fiind circumstanțele, cei suspectați de la bun început pentru cele trei dispariții sunt membrii grupării comuniste Sendero Luminoso, căreia îi căzuseră deja victime funcționari și țărani deopotrivă, raidurile violente ale adepților mișcării fiind de notorietate în regiunea platurilor alpine și în văile Anzilor. Finalul romanului, tragic și cutremurător, dezvăluie, însă, crudul adevăr. Nu gruparea Sendero Luminoso fusese vinovată de astă dată, căci cei trei dispăruți fuseseră sacrificați de locuitorii din Naccos, pentru a îmbuna spiritele divinităților regiunii, apus. Sacrificiile fuseseră puse la cale de către Dionisio și soția sa, Adriana, o aluzie clară la miticii Dionysos și Ariadna, după cum demonstrează Lucero de Vivanco, trimiterea fiind cu atât mai clară cu cât caracteristicile dionisiace ale ritualurilor practicate de aceștia sunt subliniate în repetate rânduri pe parcursul textului. Mitul clasic se suprapune, așadar, peste credințele străvechi ale populațiilor din regiunile andine, iar în acest fel dezlănțuirea violenței care înspăimântă oamenii din Naccos pare fără soluție și imposibil de stăvilit. În mod ironic, însă, alte victime din zona respectivă sunt făcute de gruparea Sendero Luminoso, iar barbaria ce caracterizează această lume îndepărtată de civilizație pare desprinsă din cronicile conquistadorilor de secol XVI.

Granițele dintre victime și opresori se șterg, treptat, până când nu mai pot fi separați unii de ceilalți, iar statutul de martor al evenimentelor, unicul pe care oamenii doresc să și-l asume pare o tristă ironie în contextul atâtor și atâtor crime. Violența nu mai e acum explicată din punctul de vedere al unor realități istorice, ci dintr-o perspectivă esențialist-antropologică, având rădăcinile în practicile moștenite din epoca prehispanică. Căci textul lui Vargas Llosa nu exclude faptul că unele manifestări extreme ale violenței din zonele andine din Peru sunt explicabile din perspectiva practicilor culturale

ale incașilor și ale populațiilor care au sfârșit învinse de aceștia. Prin urmare, am avea de-a face, în acest roman, cu două tipuri de expresii ale violenței – pe de o parte, cea a locuitorilor din Naccos, înrobiți de practicile precreștine sângeroase, iar pe de altă parte, cea a membrilor grupării Sendero Luminoso, lipsită de aura irațional-mitică a celei dintâi, însă la fel de înspăimântătoare.

Din punctul de vedere al materialului narativ inspirat dintr-un context latino-american marcat de violență, atât *Istoria lui Mayta*, cât și *Lituma în Anzi* pot fi privite drept versiuni interpretative, iar nu ilustrative, ale istoriei naționale peruane. În mod simbolic, faptele violente relatate sunt privite din perspectiva imaginarului religios, al miturilor clasice sau al modelului irațional de gândire, pentru a transpune realitatea într-o formă simplificată, dar și în mod evident plasată sub semnul violenței și al morții. Autorul adoptă perspectiva unui istoric, în sensul în care era acesta descris de către Hayden White, adică al unui om împătimit de scris, care lucrează cu materialele istoriei într-o manieră asemănătoare cu cea a unui autor de ficțiune, utilizând toate formulele narrative consacrate, astfel încât acestea să-i servească pentru a interpreta faptele relatate din unghiul de vedere pe care l-a adoptat.

Dar reprezentarea zonei andine drept un spațiu barbar prin excelență, închis în fața încercărilor de modernizare și captiv parcă într-o epocă revoluționară se regăsește și în câteva texte anterioare ale lui Mario Vargas Llosa (datând din anul 1983), în primul rând mult discutatul (în Peru și în întreaga Americă Latină!) *Raport din Uchuraccay* (*Informe de Uchuraccay*) și *Historia de una matanza*, a căror apariție a fost determinată de evenimentele din ianuarie 1983, la Uchuraccay, Ayacucho, în Anzii peruani (*Raportul* apărând în martie 1983, iar *Historia de una matanza*, versiunea jurnalistică a acelorași întâmplări, fiind publicată în luna iunie a aceluiași an). Ambele sunt perfect raportabile atât la tema violenței, cât și la preocuparea scriitorului de a analiza relațiile dintre ficțiune și realitate, unii exegeți considerând chiar că am avea de-a face, în cazul acestor texte, cu o expresie a „violentei simbolice” (într-un sens sensibil diferit de modul în care înțelegea această sintagmă Pierre Bourdieu!) resorturilor căreia i-a căzut victimă însuși Vargas Llosa⁸, și care ar trebui reevaluată cu atenție, exclusiv din perspectiva adevărului tragicelor fapte petrecute la Uchuraccay. Astfel, în respectiva zonă

andină, au ajuns la începutul lui 1983 opt ziariști, pentru a cerceta circumstanțele în care, cu puțin timp înainte, locuitorii din Huaychao au ucis șapte membri ai grupării Sendero Luminoso. Faptele țăranilor au fost apreciate public de mai mulți înalți reprezentanți ai armatei peruane și chiar de președintele de atunci al țării, Fernando Bealunde Terry, care i-a felicitat pe patrioții din munți și a declarat că susține lupta lor hotărâtă împotriva terorismului. Sosiți la fața locului pentru a se documenta în vederea unor reportaje pe care voiau să le realizeze acolo, ziariștii au fost uciși cu pietre și macete de către locuitorii din Uchuraccay, care fuseseră instruiți de armata peruană, sătenii crezând că e vorba tot despre membri ai grupării Sendero Luminoso, declarând ulterior că au confundat aparatele de filmat și de fotografiat cu mitralierele... Ca urmare a acestor tragice evenimente, a fost constituită o Comisie Națională de Investigație, prezidată de Mario Vargas Llosa însuși, la lucrările acesteia contribuind numeroși experți (specializați în antropologie, lingvistică, drept și psihologie).

Faptele de la Uchuraccay reprezintă, până în ziua de azi, unul dintre cele mai negre momente din istoria recentă a țării, una dintre expresiile cele mai dure ale violenței imposibil, parcă, de eludat, dar și ale tragicei lipse de comunicare între oameni, în urma militarizării excesive a zonelor izolate și extrem de slab dezvoltate din Peru. În plus, în urma acestor teribile fapte, spirala violenței s-a accentuat în Peru, la fel și tensiunile sociale, precum și discrepanța dintre zona metropolitană și eleganța cartierelor moderne ale capitalei Lima, pe de o parte, și sărăcia și lipsa de perspectivă a sătenilor din Anzi. Comunitatea și așa redusă numeric din Uchuraccay se va destrăma și va dispărea complet până la sfârșitul anului 1984, ca urmare a luptelor dintre susținătorii mișcării Sendero Luminoso, armata peruană și grupurile de săteni înarmați, iar în acest context *El Informe de Uchuraccay*, raportul redactat de comisia națională prezidată de Vargas Llosa, va deveni unul dintre primele documente oficiale cu privire la cauzele și consecințele violenței din Peru, precum și încercarea de identificare a câtorva soluții pentru îmbunătățirea situației. Pentru explicarea resorturilor violenței care a dominat vreme îndelungată Peru, dar a fost, cumva, acceptată tacit, ori, alteori, ignorată de autorități și considerată normală de numeroase comunități izolate, mai ales din regiunea andină, s-a recurs la argumente antropologice sau entografice, iar în acest fel s-au

evidențiat consecințele acesteia la nivel politic și istoric, autorii raportului prezentat de Vargas Llosa însuși, considerând că toate acestea au determinat o întârziere în intuirea efectelor pe care acceptarea numeroaselor forma de manifestare a violenței le-a avut în Peru, permițând, de asemenea, agravarea lor.

Ulterior, însă, criticii literari sau specialiștii în antropologie comparată și în drept au evidențiat o serie de inexactități și chiar unele erori grave care s-au strecurat în *Raportul* din Uchuraccay (care vor fi preluate de Mario Vargas Llosa și în *Historia de una matanza*), în primul rând presupunerea adesea subliniată de aceștia, conform căreia ar exista niște modele străvechi de comportament și de comunități belicoase în Anzi, care ar fi, deci, responsabile pentru ferocitatea cu care urmașii lor acționează în anumite condiții. Ar exista, în opinia scriitorului, „o diferență de netrecut între un Peru oficial și un Peru profund”, iar aceasta ar fi de natură să explice izbucnirile iraționale ale violenței și imposibilitatea controlării, atenuării sau eradicării ei din această țară. Eroarea lui Mario Vargas Llosa a fost aceea de a aduce prea aproape, atât în *Raport*, cât și în *Istorie*, ficțiunea de realitate, presupunerile logice de detaliile de la fața locului, interpretarea personală de interpretarea celor implicați ori de declarațiile martorilor. Astfel încât ceea ce în *Războiul sfârșitului lumii* sau chiar în *Istoria lui Mayta* ori *Lituma în Anzi* era o expresie clară a artei sale scriitoricești va deveni, în *El Informe de Uchuraccay*, situarea dincolo de granițele adevărului a faptelor petrecute, așadar, depășirea misiunii pentru care Comisa de Investigare fusese numită. E marele merit al lui Vargas Llosa acela de a fi încercat să descopere rădăcinile violenței din Peru, însă, în același timp, amestecul presupunerilor cu dovezile, al ficțiunii cu realitatea reprezintă și una dintre erorile pe care le-a comis de-a lungul însărcinării oficiale pe care o primise.

În chip simbolic, pentru marele scriitor, așa cum „realitatea se transformă fără vreo dificultate, în marile sale romane, în ficțiune”⁹, și ficțiunea a manifestat tendința de a deveni realitate în *Raport*, textul devenind discutabil (și controversat) exact din acest motiv, iar autorul său fiind atacat în repetate rânduri, mai ales în țara natală, pentru distorsionarea adevărului, în ciuda bunelor sale intenții evidente și în pofida luptei sale de o viață împotriva barbariei, fanatismului și violenței. „Într-o țară ca a mea, violența stă la baza tuturor relațiilor dintre oameni. Se face simțită în toate manifestările existenței

umane, iar individul e silit să se afirme, din punct de vedere social, într-un cadru violent, în care tortura și crima au devenit norma, nu excepția”, spunea Vargas Llosa. Creația sa, privită în ansamblu va deveni, exact din acest motiv, o explorare a violenței, dar și a violenței dorinței (erotice), a dorinței și a nevoii de violență într-o lume care nu mai știe să trăiască în absența ei. Toate marile sale romane vor explora, deci, și limitele libertății – de alegere și de acțiune – pentru a afirma aspirația umană de a se elibera de aceste reguli ale cruzimii și de a-și afirma, fie și în extremis, umanitatea profundă. În cazul scriitorului, la fel ca și în acela al protagoniștilor din romanele sale, reacția în fața puterii politice sau a presiunii sociale constă mai cu seamă în identificarea unei alte forțe, un soi de „veritabil exercițiu al istoriilor alternative”, așa cum îl numește Alonso Cueto¹⁰. Concluzia este evidentă: pentru a înfrunța puterea, individul (scriitorul!) are nevoie de acea putere care să-i aparțină, în mod real sau iluzoriu, numai lui însuși, căci nu există nici o formă inocentă de opoziție în fața unei realități care stă sub semnul forței brute, anonime, și al violenței extreme – iar acea putere este, cel puțin pentru Mario Vargas Llosa, ficțiunea, literatura.

Note:

¹ Alonso Cueto, „Teologia puterii și flacăra răzvrătirii”. Traducere de Rodica Grigore, în revista *Viața Românească*, nr. 7 / 2016, p. 48.

² Ibid., p. 49.

³ Ibid., p. 50.

⁴ Lucero de Vivanco, „El capítulo PCP-SL en la narrativa de Mario Vargas Llosa”, în *Revista Chilena de Literatura*, no. 80 (5) / 2011, p. 12.

⁵ Mario Vargas Llosa, *Istoria lui Mayta*. Traducere de Mihai Cantuniari, București, Editura Humanitas Fiction, 2019.

⁶ Lucero de Vivanco, op. cit., p. 14.

⁷ Mario Vargas Llosa, *Lituma în Anzi*. Traducere de Mihai Cantuniari, București, Editura Humanitas Fiction, 2017.

⁸ Lucero de Vivanco, op. cit., p. 27.

⁹ Susana Reisz de Rivarola, „La historia como ficción y la ficción como historia. Vargas Llosa y Mayta”, în *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo 35, no. 2 / 1987, p. 836.

¹⁰ Alonso Cueto, op. cit., p. 52.

Ivano MUGNAINI



Ivano Mugnaini s-a născut la Viareggio, în Italia. A terminat Facultatea de Litere și Filozofie, la Pisa. Scrie proză, poezie și eseuri, colaborează ca redactor și traducător cu câțiva editori.

Îngrijește blogul "Dedalus" www.ivanomugnainidedalus.wordpress.com și www.ivanomugnaini.it.

Dintre cărțile sale, enumerăm: Limbul minor (Manni, 2000), nuvelele Desaparecidos (Marsilio, 2002) și În zori (Marcos y Marcos), Algebra vieții și alte povestiri (Greco&Greco, 2011), romanul Oglinda lui Leonard (Eiffel, 2006) și culegerea de versuri Argila rebelă (Oèdipus, 2018).

Argila rebelă

Omul e unicul animal care
 nu știe nimic
 fără învățătură:
 nu știe să vorbească, nici să mănânce,
 nici să meargă.
 În stare naturală, știe doar să plângă.
 E adevăr, între știință și metaforă:
 plânsul e propriu omului, există
 în patrimoniul genetic, în balanța
 destinului.
 Este declarat viu, numai
 când urlă chinul
 respirației. Dar e o greșeală
 o eroare enormă:
 primul plâns este doar proba
 existenței biologice,
 asemănătoare cu aceea
 a firului ierbii, a unei alge, a unei rădăcini.
 Adevărata naștere, viața reală, are loc
 în actul negării plânsului stabilit dinainte;
 în clipa primei bucurii, râsul
 univiversal, când pieptul explodează
 de iubire.
 Sunt născut o dată cu tine. Data
 nașterii e o amintire, o ipotecă
 îndepărtată, un împrumut pe care nu-l voi termina
 de plătit.
 Ceea ce face din mine
 un om este că am învățat
 arta de a modela
 cu degete stângace, dar tenace,
 argila rebelă a existenței.

Gara

Ajuns mai devreme în fața
 acestei gări, nemișcat,
 fără să aștept vreun tren, n-aș vrea,
 de data aceasta, să-mi apară în minte
 vreo poezie.
 Aș vrea, ca după ușa aceea ruginită

de la intrare, să iasă carnea
imperfectă a ta, înflăcărată, transpirată,
roșie de nebunie.
O, măcar,
în acel geam prăfuit, aproape spart,
aș vrea pacea absurdă al unui reflex
de necunoscută origine.
Calmul înăbușitor
de liniște.

Lumea nu are unghiuri

Ne vom regăsi, mi-am zis,
în vreun unghi de lume.
Dar lumea nu are unghiuri,
fiecare punct este egal cu toate
și cu niciunul, curba timpului,
fierul, ceața, zgârietura, otrava,
urma visului, linia mâinii.
Ne vom regăsi, desigur, ne vom da seama
că este plin de altă carne, de alte seminții
pântecul destinului.
Din nou tenace, lacomă, sălbatică
va pleca privirea spre o margine
de piele, ochi, gât, braț,
sân și va fi iarăși imaginea
lumii, spațiul luminii accesibilă,
locuibilă, clipa în care, răsând,
ne vom spune că nu-i posibil.

Dorul

Cuvintele nu vor lipsi,
într-o zi, să compenseze
zgomotul, liniștea.
Dorul de tine va rupe
amăgirea.
Va fi liber gândul să oscileze
pe funia de cânepă,
fără să viseze
demnitatea unei cruci.
Dorul de tine va face
din mine o ființă puternic
inofensivă, calm de mortală.
Voi putea injunghia aerul pas
după pas
fără să sper,
fără să mai sper.
Cuvintele nu vor fi
barieră, parapet, insulă
între cuțite metalice.
Mă voi apropia
de simțul drumului:
broasca râioasă va trece strada,
încet, în afara timpului,
găsind într-o clipă
a impactului
ploaia
asfaltul, negura și o suflare de vânt.

Traducere și prezentare de Mihaela Colin
(din vol. "La creta indocile"/"Argila rebelă")

Maria ZINTZ

Eroticonia - expoziția personală
Ioan Aurel Mureșan*

Eroticonia: imagini într-o abordare figurativă a temei, cu figuri simbolice, mitice, dintr-o viziune postmodernă, care pune în continuare în valoare înclinația artistului spre fabulos, spre imaginar, admirabilul simț compozițional, calitățile sale de mare colorist.

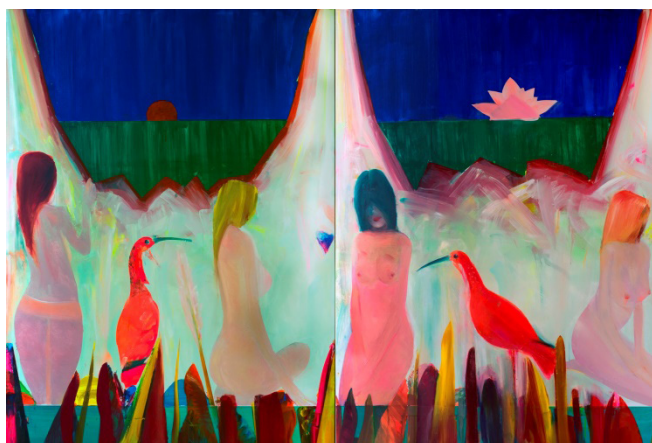
Dacă în literatură și muzică erosul a fost prezent încă din Antichitate și până astăzi, în artele plastice a fost mai dificil de tratat. Cât poți fi de explicit pentru a nu cădea în vulgaritate? Ioan Aurel Mureșan, așa cum a procedat în toate etapele sale de creație, recurge și acum la metafore, la simboluri, chiar la un realism magic. Curtezanele... femei care au tulburat și stimulat lumea masculină de-a lungul vremurilor. Phrine, iubita lui Praxiteles, a devenit încă o dată nemuritoare, oferind trupul său ca model de frumusețe și grație zeiței Afrodita din Cnid, sculptată de celebrul sculptor, fiind una dintre primele reprezentări la dimensiunea de corp viu a modelului feminin din sculptura greacă, în secolul al IV-lea. Libertățile de care se bucurau curtezanele din Antichitate ne face să afirmăm că ele au fost primele femei libere. Multe erau inteligente, culte, nu numai frumoase, în casele lor având loc cenecluri, concursuri de poezie, se discuta filozofie. Dealtfel, filozofii și poeții au protestat împotriva condiției de inferioritate a femeilor, iar Socrate și Platon au susținut egalitatea naturală a celor două sexe.

Deci, o temă în care probleme de antropologie erotică se conjugă cu cele de sociologie, filozofie, psihologie, într-un complex de metamorfoze mentale

și schimbări de optică. Nu cunosc în arta postmodernă din România o abordare de această amploare, aducând în prim-plan aspecte ale eroticului, cu accent pe latura sexual-senzuală a imaginarului erotic odată cu ieșirea în lumină a valorilor ce țin de corpul uman și de imaginarul plăcerii și al dorinței. Este o căutare (febrilă) a sensului și a locului erosului în viața cotidiană, a semnificațiilor ontologice, etice, estetice pe care acesta le instituie într-un imaginar plurivalent. Conceptualizarea temei, investigarea ei într-o formulă diacronică, în comparație cu modelele deja consacrate, clasice, ale erosului, deplasările de accente, de interpretări originale într-o lume unde universul intim capătă o pondere tot mai mare și o autonomie tot mai pronunțată, se impune cu stringență.

Poetul Ioan Moldovan afirma la vernisajul expoziției că: „S-ar putea zice că pictorul își realizează conceptul cu deplină conformitate. Se întâmplă însă și în acest caz acel fenomen miraculos în virtutea căruia opera nu se limitează la traseele intenției ci își oferă propria sa aventură artistică, mult mai bogată în orizonturi și reliefuri artistice decât programul prealabil, oricât ar fi acesta de subtil și cuprinzător. Primul contact vizual cu lucrările lui I. A. Mureșan te sensibilizează și, în același timp, te pune în gardă prin intensitatea cromatică. Ea corespunde unei viziuni plastice în ecuația căreia poeticile expresioniste, fauviste și surrealiste sunt asimilate de artist în chip profund și original, caracteristicile fiecăreia nemaifuncționând artificial și artificios în actul de creație, ci la modul organic, firesc, încât trimiterile didactice la atari resurse ar fi fastidioase. (...)”.

Ioan Aurel Mureșan are o atitudine mai curând constataatoare. El observă personajele, le urmărește curios, cu înțelegere, cu condescendență uneori, le dezvăluie seducția, care înseamnă ambiguitate și un joc al disimulării, pune sub semnul vizibilului ceva din viețile lor și, recurgând la „magic”, le salvează farmecul. Sunt curtezane într-un regat al



roșului, al roșurilor care primesc valori nuanțate simbolic, mai ales roșu carmin, un roșu care arde până la carbonizare. *Hetairele* din tablourile lui Mureșan nu au aproape nimic de-a face cu anticele curtezane erudite. Sunt femei preocupate de trupul lor, de postură, deși au fețele ascunse ori sunt neindividualizate. Aparțin mai curând unei societăți consumiste, hedoniste, postmoderne, lăsând totul sau aproape totul la vedere. Lipsa de iluzii, de vise, de aspirații spre certitudini a transformat locul într-o lavă încinsă, de un roșu intens, care pare să curgă, ducând cu ea resturi, poate ființe topite, sugerând distructivul, haosul. *Hetairele* contemporane așteaptă, în poziții și mișcări provocatoare, pe consumatorii de eros fugar, iar o mașină tocmai s-a oprit, pentru a lua sau prelua o femeie-marfă. Fundalul de un roșu intens contribuie la sugerarea atmosferei de febrilă, de nerăbdătoare așteptare.

Lucrările sunt gândite pentru a exprima stări, dar mai ales situații, incluzând și pulsuni refulate, mituri, arhetipuri, dar și reverii, vise prin forme simbolice, mitice, dar și prin forme care fac ca mesajul să fie unul tranșant. O deconstruire și reasamblare a toposurilor erotice tradiționale, pentru că semnificațiile imaginarului erotic propus de pictor se adresează timpului prezent, dar purtând o raportare la forme antice, ancestrale.

Escorte, curtezane, hetaire..., imagini vizuale ale „discursului” său despre erotic. Ioan Aurel Mureșan nu abordează erosul prin mitul androginului, povestit de Aristofan în *Banchetul*, a iubirii ca împlinire ontologică prin celălalt, ci din orizonturile unei postmodernități actuale, chiar contradictorii. El a preferat o exprimare în care a folosit o diversitate de „grile”, de la cea psihologică la cea psihanalitică, având de altfel de-a lungul timpului o relație specială cu simbolul și imaginarul.

Chiar dacă tema e evidentă, conceptul de erotism însumează o gamă largă de sensuri, imagini și simboluri fundamentale. Însăși tema presupune situarea erosului între iluzie și realitate, între așteptare, vag, împlinire ori neîmplinire, între interdicție și dorința de transgresiune a interdictului, creând tensiuni pe care le valorifică ontologic și cărora le conferă putere simbolică. Mureșan aduce în prim-plan corporalitatea în ficțiuni erotice în care rămâne important consumerismul și hedonismul. Sâni, coapsele, simboluri ale erosului, sunt măriți, figurile nu sunt individualizate, trăsăturile faciale sunt „șterse”, escortele nu au identitate proprie. Mișcările lente, pozițiile, atitudinile transmit stări, surprind momente ale existenței lor anonime.

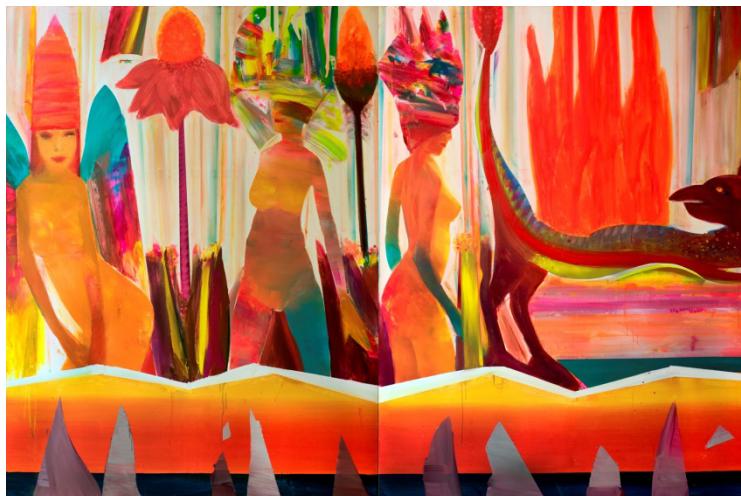


În lucrarea *Rosa canina*, femeile sunt văzute parțial, dar în poziții sugestive, provocatoare. Apare ispita, iar flăcările fac totul scrum, sunt distrugătoare. Iubirile efemere, ademenitoare și promițătoare aduc eșecul, teama, așteptarea unui anume „ceva” mai autentic, care însă s-a transformat în ceva ce pare pierdut. În *Avis amores*, femeile cu forme planturoase, având alături păsări roșii cu valoare simbolică, cu chipurile ascunse, așteptând, privind spre formele cu înțeles erotic simbolic. Totul e așteptare, poate semnare...

Divanul persan e adus în peisajul urban tentacular, cu blocurile înalte din ultimul plan. Tânăra femeie, aflată într-o poziție explicit erotică, privește formele cu aspecte masculine, statice, reci, cu ochii ascunși de ochelarii roșii, o lume primejdioasă, din care sentimentele tandre sunt excluse, iar iubirea e inexistentă. Blocurile în roșu, lumea masculină în roșu-roz sunt amăgitoare, ascund pericolele inevitabile. Timpul trece... În centrul unui tablou (*La belle jardiniere*) apare o femeie nud, într-o atitudine de vampă, cu forme planturoase. Cadrul redă schematic o grădină, este atrăgător, dar femeia a trecut de prima tinerețe. Și totuși, încearcă încă să provoace. Cine nu și-ar dori să-și prelungească tinerețea, frumusețea? Mureșan a creat o parodie după *Fântâna tinereții*, pictată de Lucas Cranach. Fântâna are aspectul unei piscine înconjurată de forme rudimentare, ce amintesc de o năruire, iar apa e roșie, sugerând sacrificiul, binențeles și erosul. Femeile care se îmbăiază cu speranța de a fi iubite în continuare, văzute din spate, par ascunse în propriile lor vise neîmplinite. Au încă mișcări languroase, senzuale, deși tot ceea ce este în jurul lor e ruină. Iluziile vor pieri și ele. Șarpele este în lucrarea *Mondragon* simbol al erosului, de un roșu aprins. Trecerea lui sinuoasă transformă totul în lavă încinsă, periculoasă, de neoprit. Personajele feminine sunt neputincioase în fața lui, purtate în spații imaginare, topite sub dogoarea mișcărilor lui.

Sub trecerea lui totul devine fluid până la curgere, descompus, dezagregat. Tușa e și ea lichefiată, vitalizată de roșul-lavă, de contrastele cromatice.

multiplicare... Deci, cu atât mai mult tema abordată de Ioan Aurel Mureșan este actuală, chiar dacă el doar o reprezintă pictural, dar cu înțelegerea artistului care



Fardul ca o sărbătoare e realitatea existenței escortelor. Ele trebuie să pară frumoase, să atragă consumatorul. Femei exotice în peisaje exotice, mișcări și atitudini ce au legătură cu profesia lor, aceea de a atrage, însoțite de animale ca simbol al erosului – iar roșul-flacăra încinge și apoi va devora prada. Dealtfel, o lucrare se numește *Camera magentă*: personajul feminin e înconjurat de forme cu aluzii erotice, camera e pregătită, șarpele e prezent, aruncând flăcări mistuitoare. Patul a devenit lavă încinsă care topește corpul femeii. Roșul-magentă, intens, cel mai intens, a devenit devorator. Dar viața continuă. Cu forme planturoase, fanate, femeile își așteaptă în continuare căutătorii de plăceri ușoare, fugare. Par obosite, singure (*Alte glasuri, alte încăperi*).

Tablourile spun o poveste cu mijloace figurative, simbolice. Regatul roșului din aceste picturi este plin de primejdii, de drame. Iar mesajul? Fiecare privitor poate să aibă propria părere într-o lume marcată de dezordine. Corpul poate fi locul interior al libertății sale, o construcție simbolică și totodată suportul concepțiilor și practicilor unei epoci. Deci, corpul nu este accesibil într-o formă pură, ci doar în urma unor analize care conduc la perceperea lui într-un ansamblu cultural de civilizație. Trebuie observat că niciodată obsesia corpului nu a fost mai vie și mai puternică decât în perioada contemporană. Se poate vorbi despre dezvoltarea unui discurs creat în jurul expunerii infinite a corpului, susținut de o adevărată aviditate a privirii. Corpul poate fi considerat un vector esențial de expresie, un mediu privilegiat al artistului, devenind un „teritoriu vizual” (Carolee Schneeman). Efectul poate însemna însă confuzie,

a ajuns demult la maturitatea intelectuală și creatoare a unui magician al culorilor. O pictură figurativă într-o tratare sintetică, în care formele nonfigurative, abstracte contribuie la expresivitatea lucrărilor, cu forță poetică. O pictură care ne invită la meditație, la călătorii în adâncul nostru, în care mirajul nu lipsește nici de această dată. Cromatic, predomină roșul, într-o multitudine de nuanțe, cu semne mărunte, încărcate energetic, și în funcție de sensul imprimat imaginii apare și verdele, negrul, griurile colorate, griurile violacee, pasta fiind mai densă, tremurătoare, aspră, dar uneori și mătăsoasă, delicată. Ioan Aurel Mureșan este un magician al culorilor, care nu încetează să mă uimească prin felul în care exprimă, fără ostentație, cu mijloacele picturii, accesul la valorile infinite ale vieții, printr-o sugestivă acomodare a operei între figurativ și abstract. A pornit de la o idee post-modernă, dar imaginarul – și implicit pictura – și-a urmat drumul propriu, într-o călătorie în care, prin recurgerea la trupul feminin, a depășit primele intenții de abordare a eroticului. La fel ca în viață, drumul începe pentru a-și urma destinul, prin numeroase trasee, adeseori uluitoare, de unde nu lipsește fabulosul. Fascinantă această lume, mai ales datorită cromaticii, dar și simțului componistic coerent. Această amețitoare poveste, în care protagonist este nudul feminin, erosul, înseamnă până la urmă pictură, și putem afirma încă o dată că Ioan Aurel Mureșan este unul dintre cei mai valoroși pictori români contemporani.

Expoziția poate fi vizitată la Muzeul Țării Crișurilor din Oradea, decembrie 2019 - ianuarie 2020

SZAKÁCS Lehel

Szakacs Lehel a absolvit Liceul Vocațional Reformat din Tîrgu Mureș și Facultatea de Litere a Universității „Petru Maior”. În prezent este masterand al Universității de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie „George Emil Palade”.

Incertitudine

îmi spui noapte bună la ora 11
dar mai ești online două ore
poate că vorbești cu altul
poate că te plictisesc
poate că nu am nimic a spune
poate altul mai bun îți trimite mesaje
palpitante
și nu poezii cum o fac eu.
poate el e mai bun
poate vrei să scapi de mine
poate un simplu filolog ca mine
nu e interesant în sine...

în asemenea momente simt
cum lumea din jurul meu
se descompune
pixel cu pixel.

din parcare se aud vocile
drogaților care se dau
în spectacol în fața mașinii mele
cu care am venit acasă
acum o oră.

mi-ar fi plăcut să mă duc
direct la tine
cu mașina
dar rezervorul e aproape gol.
n-am bani pentru motorină
poate nici nu mai ajung la benzinărie
poate nici nu mai ajung la tine
nici măcar prin vorbe.

am vrut să-ți cumpăr un cadou
oricât de nesemnificativ
dar degeaba dacă nu pot ajunge la tine.

m-am gândit să-ți scriu pe mess
măcar o poezie
în care să spun multe
prea multe despre tine
dar tu ai ascultat doar titlul și
mi-ai zis „noapte bună”...

în asemenea momente simt
cum lumea din jurul meu
se descompune
pixel cu pixel

e noapte e întuneric
e liniște sunt singur
tu ești tot mai departe
nu ajung la tine
mașina nu pornește
noaptea se termină
ziua nu mai apare
pixelii se pierd

Piața de vechituri

De două zile mă tot gândesc
să închiriez o masă la
piața de vechituri
și să încep să vând
toate amintirile mele
una câte una
oamenilor care
trec pe acolo
nu aș avea o gamă
variată de produse
și nici nu aș putea oferi
reducere de black Friday
prețurile ar fi fixe
ca să obțin un profit cât mai mare
un zâmbet
o vorbă bună
o îmbrățișare
în funcție de produsul ales

mi-e teamă că afacerea mea
ar intra prea repede în faliment
întrucât amintirile mele
nu
valorează
mai nimic

Modestie

atunci când te gândești la mine
te rog să mă pui în ghilimele
fința mea e protejată de lege
toate drepturile îi aparțin lui
Dumnezeu

Zilele Filmului „Memoria Holocaustului”

Din 2005, în urma unei ședințe speciale a Adunării Generale a Națiunilor Unite, a fost adoptată data de 27 ianuarie (în această zi, în 1945, lagărul de exterminare de la Auschwitz-Birkenau a fost eliberat) ca Ziua Internațională de Comemorare a Victimelor Holocaustului. Cu această ocazie, în perioada 24-26 ianuarie 2020, Institutul Național pentru Studierea Holocaustului din România „Elie Wiesel”, alături de Muzeul Național al Țăranului Român, a organizat la Cinema Muzeul Țăranului a treia ediție a proiectului *Zilele filmului „Memoria Holocaustului”*. Programul cultural s-a deschis vineri, 24 ianuarie 2020, la ora 18, cu filmul „L'origine de la violence” / „Originea violenței”, în regia lui Elie Chouraqui. Ziua de sâmbătă a fost rezervată filmelor de animație pentru copii și documentarelor: „The Star of Andra and Tati” / „Steaua Andrei și a lui Tati” (în regia lui Alessandro Belli și Rosalba Vitellaro), „The Lady in Number 6: Music Saved My Life” / „Doamna de la numărul 6: muzica mi-a salvat viața” (în regia lui Malcom Clarke) și „Numbered” / „Numerotați” (regizat de Dana Doron și Uriel Sinai). Duminică, 26 ianuarie, au rulat alte două producții cinematografice: „Dor de tine” (regizat de Mireille Abramovici) și „Sobibor” (în regia lui Konstantin Khabenskiy). Accesul la eveniment a fost liber, cu rezervarea locurilor pe eventbook.ro.

Prin această inițiativă, organizatorii au declarat că doresc să ofere o alternativă la metodele clasice de cunoaștere, respectiv o (re)descoperire a istoriei, cu tot dramatismul ei, prin intermediul artei cinematografice. (S.P.)

Încălzirea globală în dezbateră locală

Acum câteva zile se înregistrau 21° în Antarctica. Cu câteva săptămâni în urmă, în Australia incendiile de vegetație mistuiau un teritoriu cu o suprafață mai mare decât Elveția. În tot acest context planetar incendiar, problema încălzirii globale și a crizei climatice este relativ absentă din dezbateră publică de la noi, văzută fiind ca un subiect abstract, îndepărtat, de care ne ferește relativă noastră întârziere istorică și condiția politico-economică asumată de semi-periferie a sistemului mondial.

În aceste condiții, sunt cu atât mai laudabile și remarcabile încercările grupurilor și instituțiilor independente de la noi de a pune pe masă și a aborda

frontal chestiunea ecologică în toată urgența și dramatismul ei. Printre aceste inițiative, un proiect promițător a fost demarat luna trecută de asociația tranzit.ro/Cluj: o serie de conferințe, seminarii și ateliere interdisciplinare, sub titulatura „Pe orbita modernității: de la motorul cu aburi la deșeul galactic”, care încearcă să investigheze cauzele istorice profunde ale crizei climatice și soluțiile care ne mai rămân (dacă mai rămâne vreuna în indiferența atât de implacabilă și iresponsabilă a autorităților de mai pretutindeni). Proiectul a debutat pe 30 ianuarie printr-o conferință - *Can we cool a burning planet? Degrowth, technology, and the Green New Deal* – susținută de profesorul Gareth Dale (Brunel University, Londra), autor al numeroase studii și volume despre Europa de Est în postcomunism, Karl Polanyi și, mai recent, încălzirea globală. În cadrul aceluiasi proiect, pe lângă seminariile și atelierele ce-i vor antrena pe cercetătorii și activiștii de mediu locali, în luna iunie este programată o altă conferință cu un oaspete de renume – Jason Moore, autor al volumului *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital* (2015) și coordonator al lucrării colective *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History and the Crisis of Capitalism* (2016). (A. C.)

Cenaclul Revistei Vatra (la aniversare)

La prima ediție din 2020 a Cenaclului Revistei Vatra au citit din creațiile lor Valentin Covaciu, Gabriela Feceoru, Roxana Cotruș și Kocsis Francisco. Așa cum mă așteptam, atât poeziile, cât și proza au fost la înălțime, observațiile critice reliefând particularitățile textelor și fiind integrate într-un dialog constructiv. Nici că se putea mai bine pentru o ediție aniversară. Căci aceasta, din 30 ianuarie 2020, a marcat și împlinirea unui an de la momentul lansării Cenaclului.

Din fericire, pentru organizarea ei am avut și sprijinul AFCN, întrucât primele 3 ediții din acest an, din lunile ianuarie, martie și mai, sunt cuprinse în proiectul de finanțare nerambursabilă depus de „Vatra” la AFCN și aprobat, pentru promovarea culturii scrise. Sunt convins că toți cei prezenți au savurat creațiile citite și s-au îmbogățit cultural datorită comentariile critice ale redactorilor revistei și nu numai.

Unul dintre dezideratele esențiale ale cenaclului este consolidarea mediului literar propice stimulării creației și lecturii literare. Și cred că fragmentele ce urmează, extrase din textele citite, dovedesc deplin împlinirea lui:

Fragment din *Calea Lactee* (de Valentin Covaciu)

No, acum cine o lovește? Tati, tetea Mitruț și cu tetea Toderel se uitau unu la altul. Ce stați mă așa? Bărbați îmi sunteți? Vă pișați la ochii ei? Vreți să o lovească copilul? Tati zice că el nu poate să facă nimic. De-aia i-am chemat pe ăștia. Nu pot, mi se face milă și de la sânge îmi vine cu leșin. Apăi, și tu-mi ești bărbat! Da, mai taci tu muiere că amu îți dau ție barosu! No, no, ni că să scolă rânza-n a meu! Face tușa Lină către mami. Încă nu o terminat? Se apleacă, ia scrumiera și se întoarce în bucătărie.

Tati se dă mai deoparte, nu-i mai văd capul de spatele lui. No, tete Toderel, ni cum facem, io iau barosu, dumneata stai cu cuțătu! Ie, ie, numa vezi cum o lovești, dă-i cu putere în molele capului să o tăhuesți cum trebe că altfel aicea ne-apucă sara. Îi dau, îi dau. Dă-i cum trebe, că altfel de-și revine până-i iau beregata tăt mă chilăjește.

Văd că tetea Mitruț se apleacă, se face ca un arc, văd capu barosului cum să ridică, tetea îi încovoiat pe spate, barosu coboară prin spatele lui tati, aud un trosnet înfundat. Acuma! Sări pe ea. Gata. Tetea Toderel se ridică în picioare, are sânge pe bluză și pe pantaloni, ascuțișul cuțitului e roșu. Îl lasă din mână. Vedeți să nu călcați în el! În ce să călcăm, tușă Lină? Tetea Mitruț o scăpat cuțătu-n iarbă. Tu, muiere, lasă comentariile și adă-i la om o cană de apă că s-o albit la față. Legați-o voi numa bine cu ștreanguri și trageți-o încoace către măr! Făniță, du-te, rogu-te, că moșu-to Toderel și-o pierdut tătă roșeața din obraji! Pui, să nu-l deochi, parc-o-ntinerit!

De ce nu a mugit? Mă așteptam să urle. Am întrebat-o pe tușa Lină. Nu știe ce-o așteaptă și n-o mai apucat că o tăhuit-o bine a meu. Ai văzut ce-o trosnit-o cu barosu? N-am văzut bine. Lasă că îi mai vedea tu. Hai să-i ajutăm că nu-s în stare să o tragă sânșuri! Mamă domne, da mare-i! Păcat de la Dumnezo că nu s-o stabilit că asta să făcea vaca bună! Și mai mare păcat era să o dați pe nimica tătă la târg. Bine ați făcut să n-o dați!

Ne-a fost dragă la toți junica asta și acum ne uitam la ea cum atârna legată cu capu-n jos de craca mărlui din fața casei. Tati o vrut să facă o pauză după ce am tras-o sub măr. Tetea Mitruț o zis că hai, hai, încă o țărucă, să o legăm sus de să i să scurgă sângele, după aia nu mai îi așa mare bai, o belim cu treabă bună. Tetea Toderel o dat din cap că așa-i. Bine, no, voi sunteți experții că de-aia v-am chemat.

Mă jucam cu un măr căzut în iarbă, îl rostogoleam cu piciorul și mă gândeam dacă io aș fi fost în stare să-i dau cum trebe cu barosu. No, de-acuma îs imediat de-a șeptea, poate că dacă m-aș fi încordat și concentrat cum trebe... M-am dus să văd cât îi de greu barosu. Cuțitul era încă pe jos, plin de sânge, în iarbă. Am uitat de baros. Am ridicat cuțitul și m-am dus înapoi în fața casei. Mami a scos oala cu cafea și ceșcuțele. Aburea și-mi plăcea mirosul. Deja era începutul lui septembrie, vai de mine, deja îi gata vacanța, mă gândeam, iui, luni merem la târg să ne luăm treninguri și, gata, deja am ajuns și în clasa a VII-a.

ceru-i albastru *și îngerii sunt în el*

(de Gabriela Feceoru)

n-am ales bine momentul
ca atunci în bucătărie la noi
dar am un pic de curaj

vin eu cu tine negreșit
dacă pleci din nou
vin eu cu tine negreșit

*mai stai aici lângă mine
în li-li-lim-ba-ba română*

Rezumatul întăririi sufletului

(de Roxana Cotruș)

„eu am avut o familie normală,
noi am fost o familie normală.
Tu ai obligația de a reuși (măcar
acum)

Să demonstrezi că ești parte dintr-o
familie

Normală.”

e apreciază efortul celor din jur. E admirabilă facerea de bine a celor care se preocupă de situații/ destine închipuite. La 29 de ani, stând în fața unei doamne de sorginte „normală”, mi-am amintit de un coleg din clasele primare, care a ales să facă mingea de fotbal din penarul meu urât, de Lenuța secretarului, care m-a strigat „orfană de spânzurat”, de profa de română, care prin clasa a 6-a mi-a oferit o pungă de agrafe și prinzători violet.

Mama făcea inventare. Mama ne certa pentru fiecare pix, radieră sau creion necunoscut. Mama ne-mbrăca în fiecare zi curat. Mama ne purta pe toți 3 (și-un câine) la țară cu trenul. Mama a cărat. Pe mama o știu cu bagajele-n mână. Mama s-a născut cu geamantane uriașe legate de mână.

Mama trecea puntea cu multe scânduri lipsă

Cu o singură frânghie de sprijin
Întoarsă la 170 de grade
deasupra Mureșului

apoi căra din nou
kilometri întregi
cu noi agățati de plase.

Mama făcea multe feluri de mâncare. Mama făcea cumpărături, mama mergea la birou. Mama și-a petecit haine, încălțăminte. Mama s-a prezentat la toate ședințele cu părinții. Mama își aranja frumos părul, mama purta haine frumoase.

Mama disprețuiește minciuna. Mama iubește disciplina. Mama are casa plină de oameni buni. Mama râde, mama dansează, mama gătește foarte bine. Mama are masa plină de sărbători. Pe mama o iubesc copiii de la bloc. Mama lucrează în bancă. Mama a bătut la mașini de calcul masive, astfel că mama este vocală, uneori impunătoare.

mama este o femeie și un bărbat pe cînte!

Cândva, pe parcursul rezumatului,
s-a luminat de ziua
ne-am luat toți trei
pe rând
bagajele
și-am ieșit să devenim oameni
„normali”

Vioara *(de Kocsis Francisko)*

Dacă nu s-ar închide tavernele până în zori, sau dacă nu s-ar închide niciodată, poate ar deveni mult mai sigur mersul pe stradă, căci cei ce-și petrec veacul acolo n-ar ieși pe-afară și nu s-ar petrece sumedenie dintre lucrurile care lumii-i dau la iveală esența amară. Cel mai bine lucrul acesta l-au aflat bătrânul Holma și vioara sa. Luna plină nu reușea să-i șteargă periferiei sulemeneala sărăcăcioasă, ba mai rău, îi mângălea înfățișarea cu tot felul de unghere întunecoase în care aproape de fiecare dată se ascundea cineva. Era bun sfântul dacă era luat de somn ori inofensiv de la pileală. Însă de cele mai multe ori pândarii erau oameni de netreabă. Se pot considera norocoși cei ce n-au avut ocazia să-i cunoască.

Nici Holma nu era un sfânt, putea să fie un geniu, dar n-a ajuns decât un bețiv, din violonist a decăzut încet-încet în ceteraș, cerșetor cu vioara prin cârciumi, prin piețe, pe la gurile de metrou, locuitorul din centru devenind chiriașul unui mezanin sordid de periferie. Prin locul descris se îndrepta spre ceea ce numea casă. A trecut de dumnezeu știe câte ori, cel mai rău a fost când a luat câte-o scatoalcă și l-au lăsat fără sfântul de băutură. Nici nu credea că ar putea urma ceva mai rău. Dar mintea ticăloșilor e mult mai sucită. Unii cred că-i înnebunește luna, alții pun vina altundeva. Una peste alta, în noaptea aceea l-au luat

de rever bețivi puși pe glume macabre, l-au căutat prin buzunare, i-au îndreptat cu ghionturi spinarea, i-au smuls din mână vioara și au folosit vorbele de mahala cele mai colorate. L-au obligat să le cânte ceva deșucheat. L-au bătut că nu cântă după gustul lor. Sau poate vioara nu-i bună, s-a deșteptat unul dintre ei. E prea uscată. I-a smuls vioara din mână și cu o nerușinare care nu se descrie, prin delicata deschizătură a cutiei, prin feul grațios a transformat vioara în țucal.

Pentru o clipă, Holma a înghețat, în suflet și în minte. Apoi a simțit că trece prin el un vulcan, că unul din cratere trece prin inimă, că răzbate la suprafață, fierbinte. Dar n-a mai apucat să spună nimic. N-avea cum. Inima i-a crăpat mai înainte de a-i ieși urletul pe gură. (C. C.)

Situl Mihai Eminescu

“Mai mulți voluntari mireni și monahi au reușit ca să publice online toate articolele părintelui jurnalismului românesc, militant ardent pentru România Mare – Românul Absolut Mihai Eminescu”, se arată pe site-ul Mihai-Eminescu.Ro.

“Este o premieră care se datorează exclusiv unei inițiative românești private susținute de rugăciunile fraților monahi, cărora le mulțumim din suflet pe această cale. Pentru prima oară de la înființarea internetului în România orice român poate găsi aici un articol al lui Eminescu, atât după titlu și subiect tratat cât și după perioadă sau publicație”, se mai scrie într-o Dare de seamă.

“Articolele au fost reproduse individual din OPERA POLITICĂ a lui Mihai Eminescu, ediție critică întemeiată de Perpessicius și îngrijită de Muzeul Literaturii Române, Coordonator Dimitrie Vatamaniuc, Editura Academiei RSR, 1985-1989. În prezent reluăm fiecare articol și îl confruntăm cu Ediția Integrală Mihai Eminescu în 11 volume îngrijită de regretatul istoric literar Dimitrie Vatamaniuc, membru de onoare al Academiei Române și publicată pe spezele proprii la Editura Național în 2010. De asemenea, ne străduim să îmbunătățim aspectele tehnice ale site-ului”, mai informează autorii, care mulțumesc în final “pentru răspândirea de aici a cuvintelor de foc ale marelui nostru înaintaș și martir pe altarul României Mari, Mihai Eminescu”.

Totodată, la 170 de ani de la nașterea Românului Absolut artistul Florin Roștariu oferă prin intermediul site-ului Mihai-Eminescu.Ro cele patru fotografii clasice ale lui Eminescu, prelucrate, îmbunătățite și mărite. Reproducem și noi una dintre ele. (Dan Culcer)

Aurel PANTEA

Să nu te iei, iubite cititor, niciodată
după ce spun unii despre singurătate,
cică ar fi o țară minunată,

blazon, casă cu retori și așa mai departe,
ți-o înfățișează ca pe o necesară victorie covârșitoare
asupra haosului provocat de conviețuirea în comun

în societate, unde nimic nu are culoare,
totul e negru pe negru, dar tu, cică ești imun
deja la nuanțe, nu mai ai simpatii critice
personale, nemaifiind singur –
indiferent însă de ce s-ar zice,

singurătatea, solitudinea și, desigur,
tot ce prin ele duce la un rezultat,
nu sunt niciodată lucruri bune –
eu, personal, de aceea m-am și însurat
și am intrat în a scriitorilor uniune!

în lectura lui Lucian PERȚA