

Andreea DUMITRU

Cuțitul în rană

„Câtă vreme trecutul nu este înțeles, nu trebuie să ne facem speranțe.
Ele nu se vor adevări.”
Nadejda Mandelștam

ÎNCĂ mai mult decât incredibila poveste a romanului confiscat de KGB – spre deznădejdea autorului, care a și murit, la scurt timp, de inimă rea, fără să știe că bruioane vor fi salvate și trimise pe ascuns în Occident, unde a și fost publicat 18 ani mai târziu –, spectacolul creat de Lev Dodin cu trupa de la Malâi Teatr e confirmarea adevărului înțeles fulgerător de Bulgakov: „Manuscrisele nu ard niciodată”.

Asemeni capodoperei lui Bulgakov, *Maestrul și Margareta*, *Viață și destin* marchează, pentru Vassili Grossman, un sfârșit de partidă din care, inițial, sistemul părea să iasă învingător. Reluat în numeroase rânduri de-a lungul anilor de război surd cu cenzura, *Viață și destin* nu e însă doar un uriaș furnicar uman imaginat pe fundalul bătăliei de la Stalingrad, ci și depoziția unei conștiințe lucide. În 1941, inginerul chimist Vasili Grossman, evreu de origine, născut la Berdicev, în Ucraina, se angajează voluntar ca jurnalist, pe front, cu misiunea de a relata victoriile Armatei Roșii împotriva lui Hitler. În locul marșurilor triumfale, războiul îi relevă însă existența lagărului nazist de la Treblinka și oroarea progromurilor sovietice. De acum înainte, cu fiecare text va demonta mașinăria Puterii, indiferent de ideologia care-o justifică. Privit prin ocheanul vieții sale, destinul romanului publicat postum e cu atât mai grăitor.

În 1983, când îl descoperă în traducere franțuzească, la Paris – în plin „divorț” al intelectualilor de stânga de puterea de stânga –, Monica Lovinescu înregistrează în *Jurnal* mai întâi „realismul epopeic depășit” al cărții. „E totuși greu să-ți închipui că mai poți scrie în 1950 exact în forma unui *Război și pace*”. Dar *Vie et destin* face vâlvă în rafinata metropolă, așa încât autoarea formulei „Est-etica” remarcă, la fel cum o vor face, probabil, un sfert de veac mai târziu, și spectatorii bucureșteni ai lui Dodin: „Bieții noștri români care vor să țină pasul și care-și pun străduința și speranța în formă modernă, în timp ce rușii și-o pun în adevăr și curaj. Și până la sfârșit tot rușii câștigă”.

La Sala Izvor a Teatrului Bulandra, acolo unde *Viață și destin* e prezentat în 2008 grație Festivalului UTE, aplauzele conținesc cu greu. Publicul e atât de bulversat de Istoria revărsată torențial pe mica scenă, încât nimeni nu reproșează clasicismul prea sobru ori „anacronismul” montării. Dodin e poate desuet cu amplele lui narațiuni, cu patetismul lui abia reținut, dar nimeni nu împăntă cuțitul în rană mai adânc decât el.

Cu *Viață și destin* – a cărui premieră mondială a avut loc la MC93 din Paris (pe Bulevardul Lenin!), în februarie 2007 –, Lev Dodin admite că reînvie „teme de mult uitate” chiar și pentru publicul rus. Dar cum sunt receptate ele acasă?, a fost întreat regizorul la conferința de presă organizată de Teatrul Bulandra. „Vin foarte mulți tineri la acest spectacol, or, despre ei este vorba și despre veridicitatea

informației pe care le-o oferim. Nu poți decât să speri în nevoia de adevăr care există în tineri, căci e aproape imposibil să schimbi convingerile celor vârstnici. Însă și aceștia trebuie să se obișnuiască cu faptul că astăzi putem și trebuie să vorbim despre orice“.

Teme uitate de mult? Dimpotrivă, s-ar putea replica, romanul lui Grossman, încheiat în perioada dezghețului hrușciovist, anticipează apariția unor studii (multe, încă destul de recente) care au relevat „complicitatea secretă ce unea cele două regimuri în anii '30 ai secolului trecut“ (Tzvetan Todorov). *Viață și destin* devine, astfel, o pledoarie avant la lettre în favoarea unei „memorii exemplare“, care „permite folosirea trecutului în vederea prezentului, a lecțiilor de nedreptate suferite în trecut pentru combaterea celor de azi“ (în *Abuzurile memoriei*, Amarcord, 1999). Lev Dodin plasează în centrul dramatizării sale – ce concentrează epopeea lui Grossman în trei ore și jumătate de spectacol (o durată rezonabilă pentru acest maestru al narațiunilor de amplă respirație) – destinul fizicianului romanul arestat al acestuia). Membru respectat al Academiei Sovietice de Științe și autorul unei descoperiri pe cale să revoluționeze domeniul fizicii nucleare, Ștrum va face curând experiența elementară rezervată oricărui cetățean al Statului sovietic consolidat sub Stalin: nimeni nu este infailibil, inatacabil. În U.R.S.S. nu există conștiințe curate, ci doar virtuale victime ale aparatului de represiune. Ne aflăm însă, în 1943, iar în fundal, Stalingradul rezistă eroic asediului german. Ecolul anilor 1936–1938, cei mai cumpliți ai terorii sovietice, cu epurărilor lor succesive, cu execuțiile, torturile și sinuciderile lor, pare îndepărtat. Și totuși... NKVD-ul lucrează harnic în continuare. O nouă marotă, antisemitismul, dă apă la moară agenților săi, desăvârșind astfel opera criminală a naziștilor. Or, în cazul lui Ștrum, călcâiul lui Ahile e condiția lui evreiască. Asupra acestui fapt, Dodin ne avertizează încă de la începutul spectacolului, printr-o scenă scurtă și limpede, în care viitoarea tragedie se anunță sub forma unei replici aparent inocente. Familia fizicianului se întoarce în căminul său de la Moscova, din care a fost evacuată temporar. Mobilele sunt acoperite cu ziare, însă, în ciuda sărăciei evidente, șoferul care le-a asigurat revenirea este răsplătit cu dărnicie. Felul în care acesta răspunde generozității e premonitoriu în sinceritatea lui brutală: „*Deși sunteți evrei, păreți oameni buni*“... Așa stau lucrurile, în Rusia sovietică, în vreme ce, dincolo de linia frontului, Holocaustul e deja la apogeu. Lui i-a căzut deja victimă *Anna Ștrum*, medic oftalmolog, mama lui Victor, ridicată peste noapte de naziști pentru a fi transportată într-un ghetou ucrainean. Personajul, interpretat de Tatiana Șestakova, povestește nu doar propria dramă, ci tragedia unui întreg popor, condamnat la piere de semeni. Prezența ei traversează tot spectacolul, asemenea unei comete luminoase. Amplele sale intervenții sunt decupate dintr-o lungă scrisoare, ultima adresată fiului pe care nu îl va mai revedea niciodată (împărtășind astfel soarta mamei lui Grossman însuși). Așezând în oglindă cele două destine, Dodin face pregnantă încă de la bun început miza epopeii lui Grossman și, implicit, a propriei lecturi: antisemitismul este, în fond, rădăcina comună a celor două mari sisteme de exterminare și dezumanizare ale secolului, nazismul și comunismul.

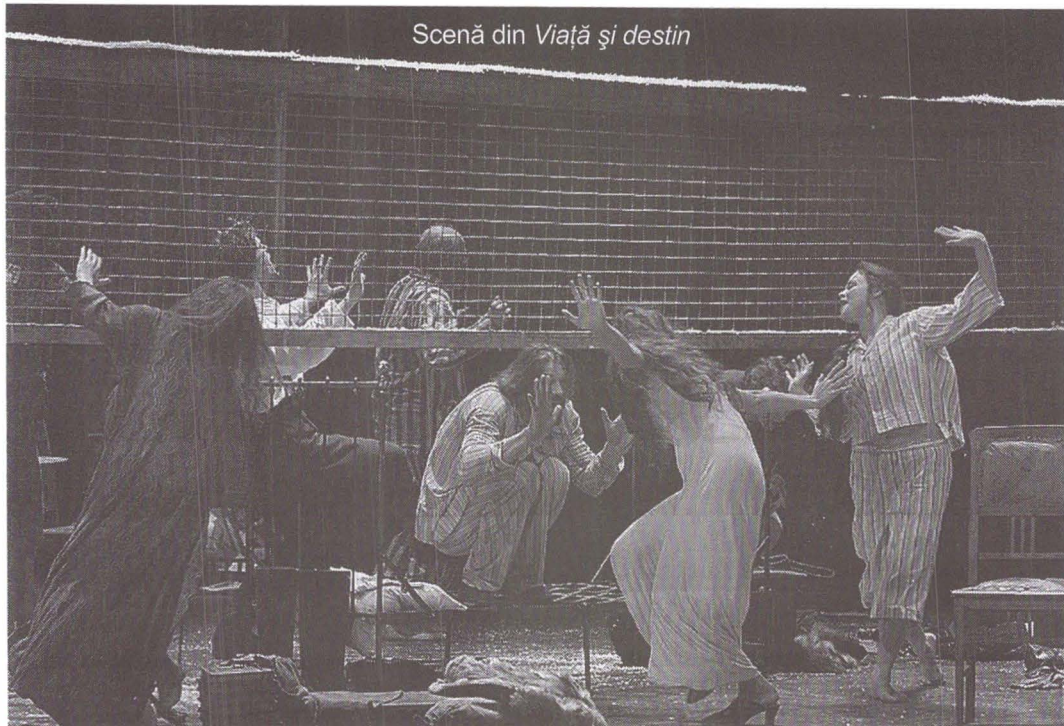
Într-un pasionant articol, Ruxandra Cesereanu analizează în detaliu noutatea romanului așezat de obicei în trena *Arhipelagului Gulag* al lui Aleksandr Soljenițîn ori a *Povestirilor din Kolâma* de Varlam Șalamov, concluzionând prin metafora din titlu: comunism și nazism sunt, în viziunea lui Vassili Grossman, doi „frați de cruce“

(*Caietele Echinoc*, nr. 7/2004). Teoreticiana *Gulagului în conștiința românească* oferă în sprijinul ideii sale acest citat din *Viață și destin*: „Lagărul era, într-un fel, reflexia hiperbolică, sporită, a vieții din afara sârmei ghimpate. Dar viața trăită într-o parte și în cealaltă, departe de a fi contradictorie, se fundamenta pe legile simetriei”. Pe scenă, în spectacolul lui Dodin, disputa ideologică, purtată într-un lagăr nazist, de ofițerul SS *Liss* (interpretat de Oleg Dmitriev) și bolșevicul *Mostovskoi* (Igor Ivanov) se rezolvă, potrivit convingerii celui dintâi, tot în favoarea simetriei: „Suntem amândoi bolnavi, chinuiți de aceeași boală”.

Exact această intuiție vizionară a scriitorului va provoca admirația lui Dodin, care citește *Viață și destin* abia în 1985, la Helsinki, acolo unde se află pentru a pregăti un spectacol. Or, dacă ne gândim cât timp i-a trebuit operei lui Grossman pentru a-și grava teribilele adevăruri în memoria unui public ce a trăit încheștarea celor două sisteme criminale, îi vom da dreptate regizorului: „pietrele de moară ale istoriei macină încet”.

Una dintre marile revelații ale spectacolului său este, fără dubiu, scenografia lui Aleksei Porai-Koșiț, strălucit pusă în valoare de luminile lui Gleb Filștinski. Comparația dusă până în pânzele albe, până la a identifica mecanisme egale de justificare, îndoctrinare și funcționare a Răului e tradusă în acest decor – pe jumătate cazon, pe jumătate domestic – printr-un efect de oglindire potențator. În centru, pe diagonala scenei, se întinde o plasă de volei, încadrată la ambele capete de piese de mobilier casnic. În prim-plan, un bufet mare, în ale cărui vitrine sparte veghează fotografiile celor dragi, dispăruți pentru totdeauna pe cele două fronturi: Tolea, fiul *Liudmillei* (Elena Solomonova), căzut în luptă, Anna, mama savantului, ridicată de *Einsatzgruppen* și ajunsă pe fundul unei gropi comune... Victime ale căror umbre îi urmăresc pe cei rămași în viață, și ei, într-un fel, pe jumătate morți. „Foști”, în înțelesul cel mai necruțător al cuvântului, sunt însă și deportații celor două sisteme, care putrezesc aruncați de-a valma – indiferent de orientarea lor politică și a gradelor diferite de vinovăție –, fie în Gulag, fie în lagărul de concentrare nazist. Așa cum sunt *Mostovskoi*, dar și *Krâmov*, primul soț al *Geniei*, un comisar sovietic care nu-și reneagă nici măcar acum utopia, așa cum este și *Abarciuk* (Vladimir Selejnev), primul soț al *Liudmillei*, alt comunist sadea epurat din sistem. Așa cum va fi sigur, la rândul său, și *Novikov* (Danila Kozlovski), idealistul comandant al unei unități de blindate din armata lui Stalin, îndrăgostit romantic de Evghenia. Scenele surprinse de Dodin în cele două universuri concentraționare sunt, în mod deliberat, aproape identice. Aceeași violență, aceleași reguli sălbatice de supraviețuire, aceleași marșuri zilnice. Principiul simetriei funcționează perfect dincolo de plasa de volei, care poate căpăta dintr-odată lucirea meta-lică, rece a unui gard de sârmă ghimpată.

În ciuda semnelor neliniștitoare, a iminentului sfârșit de partidă care-l pândește pe fiecare, personajele nu cântă de la un capăt la altul aria angoasei și-a deznădejdiei. Spectacolul oferă în deschidere imaginea unei lumi care ignoră avertismentele epocii, găsind în simplul fapt de a trăi resurse pentru fericire și joc. Partida de volei, motivul invocat aici de regizor, ar putea fi privită și dintr-o perspectivă mai puțin măgulitoare pentru euforicii ei jucători. Într-un decor dezmembrat și precar, într-o stare continuă de provizorat – pretutindeni în scenă se găsesc bagaje, valize, teancuri de cărți îngrămădite pe jos, scaune, mese, obiecte evident scoase din uzul și locul lor firesc – fiecare personaj îndeplinește mai degrabă rolul... mingii pasate mereu dintr-o parte în alta, gonită de pe un front pe altul, fără miză, fără speranță. Paradoxal, în spectacolul lui Dodin, jocul e o imagine înșelătoare, utopia unei lumi așezate, deloc inconștiente, în care fiecare își știe locul și rostul său. „Stropi, așchii, oșteni sau unități, scrie Nadeja Mandelștam în memoriile sale, [...] noi făceam parte numai din

Scenă din *Viață și destin*

formații artificiale: eram locatari într-un apartament comun, «ultimul» sau «primul» la coadă, un membru de sindicat, care nu există decât pentru a exercita o supraveghere suplimentară și pentru educarea membrilor săi, o unitate în statul de funcțiuni” (*Speranță abandonată*, Polirom, 2005, p.166).

Aceasta este starea de spirit care-l cuprinde încet și pe eroul lui Grossman, Viktor Ștrum. Serghei Kurâșev, actorul care-l interpretează, parează atacurile antisemite menite să-l distrugă pe Ștrum cu o obstinație plină de elan, cu o stupoare copilăroasă, cu o eleganță comic-inadecvată momentului, rezumate perfect de replica: „Măcar să nu mă căiesc după șablon! „ Cât de tare se înșală crezând că Sistemul este dator să-i recunoască meritele științifice, ne-o dovedește magistral Lev Dodin, într-o secvență demnă de vâna satirică a unui Gogol sau Bulgakov.

O scenă domestică, aparent banală. Cuplul Ștrum în ținută lejeră de interior. Liudmila își îmbracă mantoul. „Mă duc la administrator, ne face șicane”. Motivul: Genia, sora ei, e acuzată că ocupă abuziv spațiul locativ. „Vin cu tine, o asemenea vizită merită onorată”, declară, elegant și ironic, Victor Ștrum. În ultimul moment, telefonul din bufet începe să sune. Ludmila răspunde. „E pentru tine.” În pijama și mantou îmblănit, Victor ridică receptorul. Câteva clipe – vocea lui Stalin, așa cum ne-a rămas din discursurile înregistrate adresate mulțimilor. „Cine e?” întrebă Liudmila, surprinsă de reacțiile subite ale soțului. Ștrum nu mai poate răspunde, dar încercuiește în grabă un nume ori poate o fotografie din ziarul pe care îl găsește în bufet. Gest larg de uluire, semnul crucii, urmat de un cvasileșin al Liudmilei. Replici confuze rostite de Ștrum în propria-i apărare, mulțumiri mitraliate ca la semnal. Efect de apoplexie la încheierea convorbirii, suită de reacții contradictorii: paralizie, pași

de vals cu soția, răs isteric: „*Ei m-a sunat! Mi-a spus: Vă urez succese în muncă!*” (refrenul pe care Ștrum îl va repeta, mecanic, de mai multe ori). Dintr-o dată, simte că-i revine pofta de viață. Și pofta de dragoste i se aprinde brusc. E din nou individul sovietic, restabilit în funcțiile sale vitale. În pat, re trăiește scena telefonului, folosind pe post de receptor piciorul soției. Entuziasmul scade ușor doar la apariția fiicei lor, Nadia, care încearcă să afle dacă tatăl a apucat să intervină pe lângă Stalin în favoarea iubitului ei, aflat pe front. „Să lăsăm prostiile!”, oftează mama. Viața merge mai departe. Avem toate motivele să fim încrezători.

Decupaj alert, răsturnări de situație, accente și detalii inedite, joc plin de vioiciune al actorilor – totul recomandă această secvență drept centrul de greutate al spectacolului. Secvența telefonului ca reprezentare a intervenției directe, nemaisperate, din partea dictatorului, e un motiv obsedant în biografia intelectualului rus din perioada sovietică. Așa cum e construită în montarea lui Dodin, ea invocă direct episoade reale din existența unor mari proscriși, precum Bulgakov ori Pasternak, explicând modul de funcționare a ceea ce Ion Vartic numește într-un studiu „*magia bolșevică*” (vezi *Bulgakov și secretul lui Koroviev*, Editura Apostrof, Cluj, 2004). Prins fără scăpare între presiunile administrației de imobil (un alt motiv de disperare cotidiană des invocat în proza bulgakoviană) și lipsa oricărui orizont profesional, Ștrum interpretează apelul de la Kremlin ca pe dovada irefutabilă a unui miracol, în urma căruia aparatul birocratic se va mobiliza și îl va repune în drepturi cu o iuteală uimitoare. Dacă în viața lui Bulgakov ori a lui Pasternak, convorbirea telefonică rămâne fără ecou (dimpotrivă, în cazul lor, promisiunea niciodată onorată a unei întâlniri față în față cu dictatorul devenind sursa unei adevărate psihoze și grăbind sfârșitul creatorului), Ștrum beneficiază pe deplin de miracolul cu dublu tăiș al telefonului. Pe de o parte, reabilitarea socială: jocul de volei se poate relua, familia trăiește din nou confortabil, în ciuda vizitelor pe care Genia i le face încă fostului soț închis la Liubianka; de partea cealaltă: conștiința tot mai acută a faptului că miracolul are un preț. Statul are nevoie de descoperirile fizicianului, nu se poate dispensa încă de el și pentru asta îi acordă iluzoriul răgaz.

În pandant cu secvența apelului de la Kremlin, Dodin construiește, în a doua jumătate a spectacolului, un nou episod antologic. *Șișakov* (Aleksandr Koșkarev) și *Kovcenko* (Igor Cernevici), doi pseudo-oameni de știință, *aparaciki* la Institutul de fizică nucleară în care a fost readmis Ștrum, îi cer să semneze scrisoarea de protest a „unui grup de intelectuali sovietici”, care răspund acuzațiilor din presa occidentală privind represiunile la care *intelighenția* rusă ar fi, chipurile, supusă de Stalin. Scena are loc în casa fizicianului, cu ocazia unui ospaț îmbelșugat, la care șefii de cadre au fost invitați mai mult în silă de familia savantului. O întreagă coregrafie de complicități, jumătăți de adevăr și vorbe cu dublu sens desenează tot mai clar lațul pe care acesta îl simte înfășurându-se în jurul gâtului său. Scrisoarea de protest trebuie semnată cu orice preț, nume mari și-au dat deja girul, Ștrum simte că nu mai are de ales. Se refugiază în planul din fundalul scenei, în sala de baie, acolo unde, sub dușul deschis, Serghei Kurășev dă glas unuia dintre cele mai dramatice monologuri posthamletiene. Momentul decisiv, pactul cu diavolul roșu, e amânat prin infinite argumente fabricate, cântărite în grabă, dar niciunul nu pare să reziste în comparație cu cele ale politrucilor. „Ei știu deja ce-au de făcut”, realizează Ștrum. Cu toate astea, nimic nu pare salvat de blestemul derizoriului, nici măcar o sinceră criză de conștiință: agenții KGB ascultă în căști discursul interior al personajului, în vreme ce activiștii cu funcții înalte dansează grobian în prim-plan cu delicatele femei din familia Ștrum.

Scrisoarea e semnată *à contre cœur*, destinul personajului – pecetluit. Ștrum va deveni un „tovarăș de drum”, un individ cu conștiința scindată. Dodin ne face să înțelegem încă o dată că Statul sovietic nu admite figura eroului. În fond, o spune foarte bine Ion Vartic, „miracolul” bolșevic nu face decât să „transfere atenția de la victime la binefăcător”. O știa la fel de bine și Grossman, care, pentru a-și recupera romanul din arhivele KGB-ului era nevoit să facă apel, fără succes, la intervenția lui Hrușciov. „Ar trebui să fii un erou de excepție ca să taci fără speranță că vei putea deschide gura în viitor, se destăinuia în 1923 Bulgakov *Jurnalului* său. Eu, din păcate, nu sunt un erou”.

„Oare cum puteam să trăim și să râdem, cu toate că știam întotdeauna ce sfârșit ne așteaptă?”, se întreba Nadejda Mandelștam. Dincolo de spectacolul degradării morale a omului prins în sistem, montarea lui Lev Dodin rămâne, fără doar și poate, un extraordinar poem al subzistenței în condiții-limită. Dacă frica e resortul celui dintâi, ea își găsește metafora scenică în sugestia unui frig permanent care înfrânge progresiv limitele fizice și psihologice ale victimei. Topind într-un unic decor spațiile imense ale lagărelor și scenelor de război cu microclimatul domestic, Dodin instituie o adevărată „geografie a frigului”*. Plasa de volei din centru e acoperită de un strat de ninsoare care se scutură din când în când ușor, creând, sub eclerajul secvențelor din lagăr, minunate efecte picturale. În dramatizarea regizorului, anotimpul predilect este cea „iarnă bolnavă de cancer” care revine adesea în memoriile supraviețuitorilor, „iarna totală și totalitară”. Frica e un dat al sistemului, nu al omului, ea se transmite ereditar de la părinți la fii, chiar dincolo de mormânt. Liudmila își imploră soțul să se căiască pentru presupusa lor vină (condiția de evrei), însă discursul ei e fals și derapează rapid spre sfâșietoarea durere a mamei care trăiește parcă aieva frigul din mormântul fiului ei. Bulversat și euforic, la capătul convorbirii cu Stalin, Ștrum face următoarea constatare: „Se întunecă și frica tot n-a apărut!”, semn al promisiunii pe cale să se împlinească, pentru ca, odată compromisul făcut, să aștepte tortura supremă: „frica de o nouă frică”, această „malaria cruntă”. Subzistența în ochiul furtunii, într-o spirală fără sfârșit a vieții și morții, își găsește în regia lui Dodin cea mai sublimă reprezentare. Secretul lui stă mai ales într-un subtil efect de *legato schubertian* (de altfel, ultimele acorduri ale montării sunt cele din *Serenada* interpretată la alămuri de victimele ororii naziste), într-o înlănțuire aproape muzicală a scenelor de intimitate casnică și celor de teroare colectivă.

Și totuși, „nicăieri nu e mai multă speranță ca în ghetou”, cum îi scrie Anna Ștrum fiului în ultimele ei clipe de viață. În ghetou, ești printre ai tăi, frica dispare, iar demnitatea umană, paradoxal, e restabilă. Iată de ce silueta fragilă a Tatianeii Șestakova, litanie ei luminoasă, duiosia și înțelepciunea cu care personajul său își așteaptă sfârșitul rămân gravate în amintirea celui ce a văzut spectacolul *Viață și destin*.

În loc de epilog

„Moartea nu poate niciodată să fie superioară vieții. Numai *imanența crudă* a momentului este nepieritoare... Sunt gata să-mi sacrific amintirile cele mai scumpe pentru momentul în care creionul meu aleargă pe hârtie, iar umbra unui nor trece pe deasupra mea.” (Nina Berberova, *Sublinierea îmi aparține*, Editura Univers, București, 2006).

* Formula a fost lansată de Cornel Ungureanu în prefața volumului Ion D. Sârbu – *Iarna bolnavă de cancer*, Editura Curtea Veche, București 1998. Următoarele două citate de sprijin ale corelației frig–frica în spectacolul lui Lev Dodin îi aparțin lui Ion D. Sârbu. (*Ibidem*)