

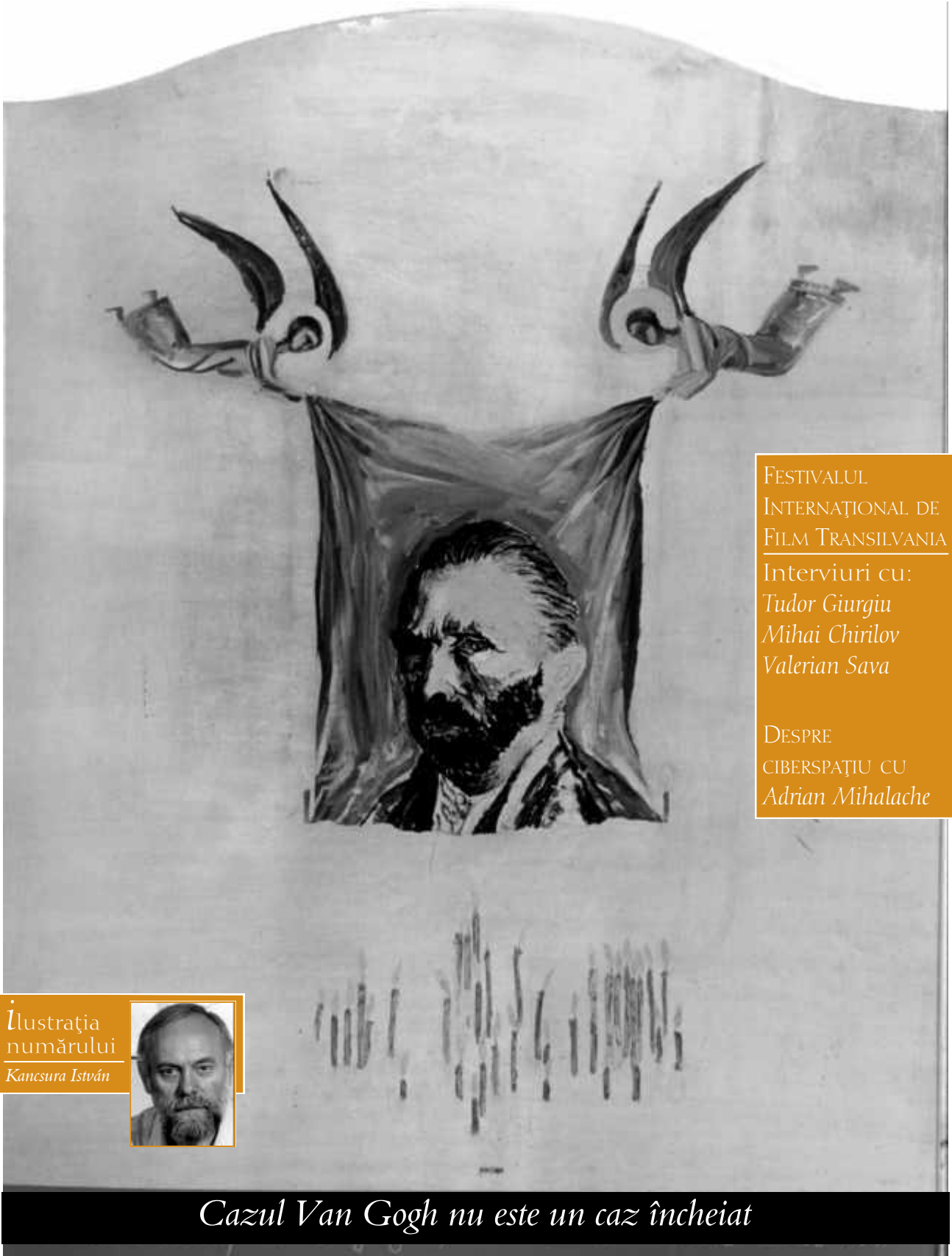
T

serie nouă • anul II • nr. 20 • 1-15 iulie 2003 • 10.000 lei

TRIBUNA

revistă de cultură

Apare sub egida CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ



FESTIVALUL
INTERNĂȚIONAL DE
FILM TRANSILVANIA

Interviuri cu:
Tudor Giurgiu
Mihai Chirilov
Valerian Sava

DESPRE
CIBERSPAȚIU CU
Adrian Mihalache

Ilustrația
numărului
Kancsura István



Cazul Van Gogh nu este un caz încheiat

TRIBUNA

Director fondator:
IOAN SLAVICI (1884)

Revista apare bilunar, cu sprijinul
Fundăției Culturale Române
(Centrul de Studii Transilvane)
și al Ministerului Culturii, Cultelor
și Patrimoniului Cultural Național.

CONSILIUL CONSULTATIV AL REDACȚIEI TRIBUNA

DIANA ADAMEK
MIHAI BĂRBULESCU
MIRCEA BORCILĂ
AUREL CODOBAN
VICTOR R. CONSTANTINESCU
ION CRISTOFOR
CĂLIN FELEZEU
MONICA GHEȚ
ION MUREȘAN
MIRCEA MUTHU
IOAN-AUREL POP
ION POP
PAVEL PUȘCAȘ
IOAN SBĂRCIU
ALEXANDRU VLAD

REDACȚIA

I. MAXIM DANCIU
(redactor-șef)

OVIDIU PETCA
(secretar tehnic de redacție)

IOAN-PAVEL AZAP
CLAUDIU GROZA
ȘTEFAN MANASIA
OANA PUGHINEANU

NICOLAE SUCALĂ-CUC
AURICA TOTHĂZAN

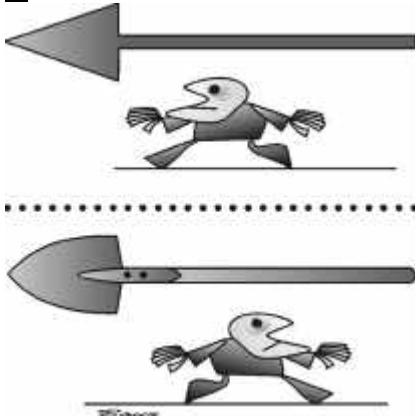
Tehnoredactare:
EDITH FOGARASI

Redacția și administrația:
3400 Cluj, Str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 19.14.98
Fax (0264) 19.14.97
E-mail: cst@easynet.ro

ISSN 1223-8546

bour



bloccnotes

Beclean pe Someș

■ *Alexandru Vlad*

Beclean pe Someș, gară mică însă cu un nume pompos. Aici m-am pierdut de poet, care se pierduse și el de sine. Abia te urci în tren și ajungi la *Cluj-Napoca*, gară ceva mai mare, cu peroane când aglomerate, când pustii. Gări de provincie care nu au lumea permanentă a marilor gări. Și de aici, ori încotro a-i lua-o, te așteaptă gări și mai mici, relativ cochete, cu verdeață, fântână și bariere paralele ca niște cumpene gemene. Gări care sunt parcă aceleași în capătul acesta de lume. Gările fostului Imperiu. Gări în care nevas-ta șefului de gară se uită pe geam. Gări înșirate pe calea ferată precum nodurile pe o sfoară. Dacă nu ești atent aluneci prea departe, cobori în miez de noapte într-o gară suspect de pustie. Mi-amintesc gara din *Pietroșița*, gară mică și încă mirosind a cocs, în care cât a fost noaptea de lungă n-a sosit nici un tren. Pe urmă aluneci spre sud, parcă de curbură globului terestru. Și așa ajungi la *Gara de Nord*, care pare să nu mai încapă în sine – e ceva între gară și super-market. Și după o zi și jumătate poți fi în gara din *Ațena*, gară modestă pentru un oraș atât de mare, plină de studenți din occident întinse pe jos, rezemate de pereți și de rucsacurile lor pitice de voiaj. Aici se sfârșesc Balcanii, și trebuie s-o iei iar în sus. Și dacă ajungi până la urmă la *Zagreb* ai surpriza vieții tale: gara de aici este tot gara din *Cluj*, așa cum era ea acum cincizeci de ani, cu polițe pe care oamenii să mănânce pâine cu brânză, cu bănci de lemn în sălile de așteptare, cu rafturi largi la bagaje care se adună la vedere, sub ochii unui funcționar

ce-și poartă creionul după ureche. Cu un cântar mare de alamă, pe care se pun sarsanalele. Mi-l amintesc din copilărie. Am fost atât de încântat de parcă mi s-ar fi oferit un bilet în circuit pe gratis. De aici, în câteva ore ești la *Graz*, gară modernă, cu peroane de metrou, din care pornesc trenuri colorate și curate. Străbați o vale plină de vile și localități pitorești, cam așa cum e Valea Prahovei la noi, cu iarba încă verde până când cade zăpada, și apoi ajungi în gară la *Viena*, acolo unde Vestul se freacă cu Estul. Aici se amestecă pardesiile lungi de pe *Mariahilferstrasse* cu ponositele costume ale celor veniți din Est, și care în naivitatea lor se cred eleganți. Aici mi se pare că-l zăresc o clipă pe poet, dar m-am înșelat. Apoi, surprinzător de repede gara din *Budapesta*, ca ale noastre, poate ceva mai mare, ca o coajă goală dincolo de fațada pompoasă. Apoi gări mici pentru care nu merită să te trezești din somn, vameși care trec pe lângă cușeta ta fără să te deranjeze, și ajungi într-o gară plină de oameni murdari și aurolici, gara din *Arad*. Apoi *Simeria* pustie, despre care am crezut cândva că e gara-gărilor, construită mult prea mare în vederea unui viitor care n-a mai sosit. Nu putea veni cu trenul. Și apoi *Teiuș*, și apoi iarăși *Cluj-Napoca* unde uii să te dai jos. Și așa te întâmpină, aproape pustie și familiară, gara din *Beclean pe Someș*. Și poetul e la bufet, singur, și te întreabă: „Unde ai lipsit atât? Am crezut că ai plecat undeva!”

Premiul revistei Tribuna

la Festivalul de Poezie „Armonii de Primăvară“ de la Vișeu de Sus

Ramona Martișcă a primit, în acest an, Premiul I și Premiul revistei *Tribuna* la Festivalul de Poezie „Armonii de Primăvară“ de la Vișeu (ed. a XXV-a, 3-4 mai). Ramona are nouăsprezece ani, e încă elevă - la Vișeu - și vrea să studieze literele la București. A mai primit diverse premii literare și a jucat chiar într-un film.

E-adevărat, experiența poetică a Ramonei este destul de limitată, însă am decis, împreună cu colegul Ioan-Pavel Azap - și el membru al juriului - să-i acordăm premiul *Tribunei*, ca un semn de încurajare, mai degrabă decât unul de confirmare. Din grupajul prezentat la concurs am reținut două poeme, nu întru totul izbutite, însă de o prospețime și o sensibilitate promițătoare. (C.I.G.)



Gând

Mi-am suspendat urechea
de ziua mea de ieri
“Hei, e-o dimineață cu soare”,
mi-a șoptit visător îngerul
“Da, știu”, i-am răspuns.
“Să nu mînt, să nu fur, să nu ucid.”
O biblie nescrisă își așteaptă
păcatul
ca un ecou ce aduce
scâncetul unui serafim.
Un cântec surd.

Animal

Aud lătratul sec al
câinelui din vecini.
În stînga,
flori de măr îmbălsămează
fructul ca rod păgîn.
Nebun ritual păstrat.
Taci, câine!
Doar mărul meu mai crește
lătrînd.

Cinema Paradiso

■ Ioan-Pavel Azap

70 de filme prezentate în trei cinematografe, 153 de proiecții, 122 de invitați din țară și din străinătate (regizori, actori, critici, directori de festivaluri internaționale), 155 de persoane acreditate în cadrul Zilelor filmului românesc, 105 ziaști români și străini, peste 15.000 de spectatori (cu 60% mai mulți decât la ediția întâi) - acesta ar fi, pe scurt, bilanțul celei de a doua ediții a Festivalului Internațional de Film Transilvania (TIFF), desfășurat la Cluj-Napoca între 23-31 mai a.c. În urmă cu un an au fost prezentate 45 de filme în 65 de proiecții, în două cinematografe, înregistrându-se aproximativ 9.000 de spectatori. Sunt cifre care spun și nu spun totul. Spun că acest Festival există și că a ajuns la ediția a doua; că această ediție a consolidat ceea ce prima ediție anunța. Nu spun (aproape) nimic despre importanța și semnificația Festivalului. Fără a considera cinematograful o "regină a artelor" (neavând nici muză și fiind și cea mai tânără artă...) și fără a minimaliza anvergura altor manifestări culturale, se poate spune că ediția întâi a TIFF a fost evenimentul cultural al anului 2002 în România. Afirmare riscantă, dar cred că poate fi acceptată dacă avem în vedere că TIFF este primul festival internațional de film de lungmetraj din România (până nu de mult o utopie, și chiar și acum, la a doua ediție, pare aproape neverosimil), și dacă înțelegem că astăzi filmul (dincolo de disputa artă sau industrie, afacere sau vocație etc.) este, poate, cel mai eficient mijloc de (auto)cunoaștere și comunicare.

Revin la această a doua ediție. Am reușit să văd aproximativ jumătate din peliculele propuse de organizatori, trăind acel sentiment de frustrare pe care îl încearcă (aproape) orice bărbat: pe orice parte a străzii te-ai hotărî să mergi, cele mai frumoase femei sunt, fatalmente, pe celălalt trotuar! Dar, cum nu poți avea toate... filmele din Festival, am privit partea plină a paharului și m-am mulțumit/nemulțumit cu ce am reușit să văd. Chiar și numai simpla înșiruire a celor peste 30 de titluri ar ocupa prea mult spațiu, așa că mă voi resemna să punctez, lăsând memoria afectivă să funcționeze, câteva titluri care mi-au "gădilat" în mod plăcut sau neplăcut sensibilitatea cinesfilă.

Orașul Domnului (Fernando Meirelles, Brazilia, 2002), prezentat în deschiderea oficială - șocant, de o violență ce frizează/sfidează naturalismul, despre lumea interlopă și criminalitatea infantilă în suburbiile din Rio de Janeiro. *Gerry* (Gus Van Sant, SUA, 2002), un film în care nu se întâmplă (aproape) nimic, de o splendidă lentoare, pendulând între tragic și hilar; reușește să spună despre condiția umană mai mult decât orice „epopee” cinematografică. La capitolul dezamăgiri, aș trece cele trei filme francezești pe care am apucat să le văd unul după altul (pe celelalte evitându-le): *În propria-mi piele* (Marina de Van, 2002) - o peliculă despre automutilare ca "vocație", sinistru, gratuit și inutil; *Chestiuni secrete* (Jean Claude Brisseau) - erotism rafinat cu pretenții de dramă socială și/sau psihologică; *Novo* (Jean-Pierre Limosin, 2002) - o povestioară spumoasă și cam atât. "Lecuit", momentan, de cinematograful francezesc, n-am ratat singurul (din păcate) titlu rusesc din Festival: *Cuac!* (Alexander Rogozhkin, 2002), un film de o extraordinară frumusețe, o "love story" necon-

vențională, un triumf amoros atipic și surprinzător, pe fundalul sfârșitului celui de-al doilea război mondial, o poveste extrem de simplă și foarte umană, fără accente melodramatice sau teziste. O altă poveste rusească, spusă însă de un suedez, Lukas Moodysson, *Întotdeauna Lilya* (Suedia, 2002), transformă un subiect "banal" (o adolescență ajunsă, pe fundalul mizeriei și al sărăciei din Rusia postcomunistă, prostituată în Suedia) într-o dramă cutremurătoare, lipsită de stridențe, nepolitizată inutil și grosier (un film de studiat pentru regizorii români care se răfuiesc în van, superficial și schematic, cu vechiul/noul/viitorul regim). De altfel, Moodysson (născut în 1969), cu siguranță unul dintre cei mai buni regizori europeni la ora de față, a fost prezent în secțiunea "3x3", alături de Lucian Pintilie și Pedro Almodovar, și cu celelalte două titluri din filmografia sa de lungmetraj: *Al naibii Amal!* (1998) și *Împreună* (2000), acesta din urmă remarcat și la prima ediție a TIFF. Interesant din punct de vedere al construcției cinematografice - lipsa aproape totală a dialogurilor, a cuvântului, "cronica de dragoste și durere" (cum își subintitulează regizorul filmul) construindu-se treptat din scurte secvențe, totul virând la un moment dat în fantastic - este *Intervenție divină* (Franța/Maroc/Germania, 2002) al palestinianului Elia Suleiman. Un film "mut" (fără cuvinte, dar nu lipsit de coloană sonoră) este *Hac!* (Gyorgy Palfi, Ungaria, 2002), în care totul este povestit doar cu ajutorul aparatului de filmat ("camerastiloul"), o probă de virtuozitate amintind (chiar dacă trama este alta) de *Un condamnat la moarte a evadat* al lui Robert Bresson. O poveste de dragoste care începe ca un thriller, continuă ca un road-movie și sfârșește ca o melodramă... de catifea! - este *Lună plină* (Andrea Maria Dusl, Austria, 2002); de remarcat și prezența celebrelor scări din Odesa, fără a fi citat *Crucișătorul Potiomiukin*. *Noi albinosul* (Dagur Kari, Islanda, 2002), tragi-comedia unui adolescent nonconformist, într-un (cum altfel?) decor hibernal absolut, este de o sensibilitate și sinceritate cuceritoare, unul dintre acele mari filme mici fără de care istoria cinematografului n-ar avea nici un haz. De altfel, a și fost răsplătit cu Marele Premiu și cu Premiul criticii. Terifiant este *Ken Park* (Larry Clark, Ed Lachman, SUA, 2002): sex în grup, homosexualitate latentă, masturbări "live", crimă, suicid. Nu este însă vorba nici pe departe de pornografie (chiar și cu pretenții), ci despre o altă privire asupra adolescenților americani de azi, departe de imaginea idilic-edulcorată din filmele de duzină gen *Beverly Hills*. O viziune sumbră despre o lume alienată și alienantă, dominată de ură și violență, în care candoarea - chiar și, sau mai ales cea sexuală - este înăbușită și supusă "oprobului public", falsului puritanism. Impresionantă aparenta detașare a regizorilor, care povestesc cu (prefăcută) răceală, în cadre fixe (aparatură nu se mișcă aproape deloc), dar cu atât mai percutante. Un eveniment deosebit l-a constituit prezentarea filmului *Din groazele lumii* (Jeno Janovics, România/Ungaria, filmat în Cluj în 1920), de o uluitoare modernitate a ritmului, a montajului (cu reveniri și secvențe anticipative) și intrigii (contruite pe principiul "poveștii în poveste"), un film, dincolo de subiect (film de



propagandă anti-sifilis!), mult mai "proaspăt" decât multe pelicule contemporane.

Un motiv de tristețe au fost Zilele filmului românesc. Din cele opt filme prezentate, șase au fost în avanpremieră, și mă voi referi doar la acestea. Nu am văzut *Tanai!* (r. Andrei Enache, debut) și, evident, nu-l voi comenta. Am văzut în schimb *3 păzește* (r. Ovidiu Georgescu, debut) și, cu excepția interpretării Gabrielei Crișu, filmul a fost duros de slab. Nu subiectul în sine, deja mult prea (prost) exploatat în filmul românesc, lumea interlopă și mizerie postcomunistă, deranjează, ci incapacitatea regizorului de a povesti, cât de cât, cinematografic. Din păcate, nici *Raport despre starea unei națiuni* (r. Ioan Cărmăzan) nu spune aproape nimic. Un reporter TV atinge un subiect delicat: copiii "răpiți" din fașă de Securitate și crescuți pentru Ceaușescu, respectiv pentru primirea sângelui dictatorului. Nu o să stric potențialul spectator surpriza finalului, de altfel previzibil, vreau doar să spun că, exceptând câteva secvențe de cinema autentic, care ne amintesc de adevăratul Ioan Cărmăzan, filmul nu se leagă, dând impresia unui proiect nefinisat, lucrat superficial. Și *Faraon* al lui Sinișa Dragin are drept "ramă" tot o anchetă a unei, de astă dată reporterițe TV, care dă de urma unui bătrân (ștefan Iordache), fost deținut politic, deportat 40 de ani în Siberia. Subiect "gras", prost exploatat, cu un ștefan Iordache extraordinar, abandonat însă pe la mijlocul filmului. Mai mult decât dezamăgitor din partea celui care, acum doi ani, a realizat extraordinarul *În fiecare zi Dumnezeu ne sărută pe gură* (pe un subiect de Ioan Cărmăzan!). În ciuda subiectului (veșnica mizerie, șomeri, o femeie onestă obligată de sărăcie să se prostitueze), inspirat de altfel dintr-un caz real, Călin Netzer, aflat la debut, reușește să închege în *Maria* un film emoționant, chiar dacă (prea) retoric, cu partituri actoricești, unele, de excepție (în primul rând Diana Dumbravă - Premiul de interpretare al TIFF), fiind un nume pe care se poate miza. Cum se poate miza și pe Titus Muntean, *Examen* fiind și cel mai bun dintre filmele prezentate în avanpremieră. Pornind, iarăși, de la un caz real (un om condamnat pe nedrept pentru crimă în 1978, eliberat după cinci ani - caz studiat ani de zile în facultățile de drept ca exemplu de eroare juridică), Titus Muntean reușește o poveste coerentă, mișcându-se dezinvolt pe mai multe planuri temporare, demonstrând, în ciuda unor stângăcii sau neîmpliniri (care țin și de scenariu) că știe să povestească cinematografic. Cu alte cuvinte, rezumând: semne slabe anul (cinematografic) are!...

Dar, Festivalul merge înainte. Să sperăm că și filmul românesc...

Jocuri și jucării

■ Dorin Mureșan

IOAN-PAVEL AZAP

Poeme de cinci stele

Cluj-Napoca, Ed. Limes, colecția Magister, 2002

Al doilea volum de versuri al lui Ioan-Pavel Azap, intitulat, insolit, "*Poeme de cinci stele*", și apărut de curând la Editura Limes în colecția *Magister*, prezintă cititorului avizat un poet în plină evoluție. Dacă primul volum, "*Autoportret cu mască*", nu a convins și, dacă "*Bărbi*", apărut la *Editura Grinta*, tot în 2002, a dezamăgit, deși pseudo(non)-valoarea lui artistică a fost asumată (fiind vorba despre simple epigrame), prezentul volum de versuri se situează într-un cadru de abordare ceva mai optimist. O punere față în față a volumelor lui Ioan-Pavel Azap conferă celui din urmă (despre care e vorba aici) un ascendent valoric net. Se poate presupune că lupta lui Ioan-Pavel Azap cu mediocritatea se apropie de sfârșit, urmând a culmina cu victoria poetului și cu impunerea lui pe tărâmul poeziei.

Într-adevăr, așa cum spune și Mircea Petean (editorul și coordonatorul colecției *Magister* din cadrul editurii sale) pe ultima copertă, "*Poeme de cinci stele*" "înregistrează o spectaculoasă schimbare de registru". Versurile lui Ioan-Pavel Azap se înfruptă din realitate de data asta într-o manieră ludică, fertilă. M-a impresionat, ca simplu cititor, siguranța cu care poetul își scrie poemele în tonul clasic, folosind rima ca pe un mijloc de a ritma poezia și de a da o anume continuitate jocului care răzbate din ea. Nu o dată am avut senzația că autorul se lasă dus de acest joc, pierzând controlul condeiului și salvându-și poemele printr-o învăluire intenționată a lor. Am fost însă surprins că această atitudine, deloc încurajabilă, de a opri cursivitatea prin aducerea versului înapoi, nu mi s-a părut artificială, ci am perceput-o ca fiind perfect integrabilă în poemele în care este prezentă. Și asta paradoxal pentru că, în ultimă instanță, un ascuțit ochi critic o găsește puțin forțată. E o strategie care face ca poemele să se închidă în sine, să fie ciclice, să fie, altfel spus, concludive și ușor anticipabile. Există deci un soi de autoreferențialitate, de autoînghițire, care dă versurilor un aspect epigramistic. Exemplul cel mai sugestiv în acest sens este chiar poemul cu care debutează prima parte a volumului, intitulată "*Funigei*". „N-am să mai scriu poemul acesta, n-are rost/ (...) E un poem cuminte și trist/ Cu care s-ar mândri orișice artist/ (...) E un poem ca un glonț de argint/ Dar iată că l-am scris și-am început să mint.” (*Atâta vreau doar să știți*). Alte exemple: (*Nici un regret, Un chinez și-o chinezoaică, Tandri și profani* etc...). Sigur că în majoritatea poemelor (inclusiv în cele nominalizate mai sus) predomină nota ironică sau autoironică care este salvatoare, sugerând cititorului că e vorba până la urmă de un joc în care miza este cea estetică. Pe de altă parte, nu toate poemele sunt concepute așa, o parte din ele sfârșesc chiar surprinzător, deloc anticipabil.

Dacă tot am vorbit de joc, trebuie subliniat că "jucăriile" sunt imagini mai mult sau mai puțin superficiale, abstrase dintr-o realitate familiară poetului, o realitate uneori boemă, specifică mediului scriitoricesc. Imaginile, deși de suprafață, sunt mânuite cu dexteritate, sunt destul de plastice, dar din păcate se sting foarte repede. La rândul lor, metaforele și comparațiile care participă la construcția acestor imagini sunt folosite cu timiditate,

făcând versul plăcut, lizibil și ușor digerabil. Ludismul, ca notă predominantă, se centrează, așa cum am arătat mai sus, pe ironie sau autoironie. Ironia este sugerată prin inserția în poeme a unor scene sau imagini deconcertante, paradoxale și, desigur, surprinzătoare: „...tu, goală/ Vei dansa printre șinele de calea ferată/ Nașul va rămâne cu gura căscată/ Acarul va lăsa baltă macazul/ Și va pleca să-și îneca în vodcă necazul” etc... (*Mică idilă feroviară*) Parantezele ascund în general imagini (scene) pe care poetul pare a le scăpa pe hârtie, conștient de existența și (uneori) inadvertența lor: „Teiul și-a scuturat floarea în halbele cu bere/ (Albinele, la stup, se-mbată crunt cu miere)”. (*Teiul și-a scuturat floarea în halbele cu bere*). Ei bine, această inadvertență conturează ludismul și împinge către nota autoironică ce se întrevede mai ales atunci când poetul se justifică sau își justifică propriile versuri. Aceleași paranteze închid uneori versuri care le completează pe cele de dinaintea lor, oferind o altă perspectivă din care acestea din urmă ar putea fi privite. Este cazul poemului *Doar un vers*, unde fiecare strofă este compusă, pe de o parte, din versuri "libere", care constituie poemul propriu-zis și, pe de altă parte, din versuri așezate între paranteze, care le contrapunțează pe primele: „El avea două brațe așezate pe doi umeri înguști/ (Dar în loc de palme cu degete are frunze cu sânge pe ele și cu mușchi)/ El avea o pereche de ochi așezați sub o frunte înaltă/ (Dar în locul privirii arde o lumină ciudată, străină cumva, croită din daltă)...” etc. Se poate vorbi deci, la Ioan-Pavel Azap, de o implicare a versului într-un proces recesiv, pentru că, în majoritatea strofelor, o imagine este declanșată de/prin dispariția celei de dinaintea ei, pe care, fie o dezmente, fie o completează. Deși plastică și bine conturată, imaginea este perisabilă și dispare repede. În această mișcare recesivă a imaginilor, pare că fiecare vers se naște cu scopul de a se retrage, se dezvoltă din precedentul și o ia înaintea lui pentru a-i lăsa următorului întâietatea. Sunt, altfel spus, pași mărunți înainte cu scurte zvâcniri înapoi. De aici un ritm pe care cititorul îl percepe cu ușurință și de care este sedus într-o măsură mai mare sau mai mică. Pe această linie, a sacrificării versului pentru cel care îi urmează, aș reproșa tânărului poet incapacitatea de

a ține jocul în frâu și de a da o anumită coerență imaginilor, în detrimentul alunecării lor, a scăpării lor printre degete. Căci, repet, dacă jocul are o continuitate, imaginile, în schimb, sunt rupte, sunt fragmentate și par a fi aruncate pe hârtie exclusiv pentru economia jocului. Titlul primei părți a volumului ("*Funigei*") vorbește el însuși despre această imponderabilitate a imaginilor, despre legăturile nedeterminate, aleatorii, dintre ele și pe care poetul le folosește pentru a-și sugera detașarea de realitate, de cadrul oarecum autumnal, *decrepit* al acesteia. Miza poemelor se află în ele însele și este, așa cum am spus, una estetică. Dar este vorba nu atât de o estetică a poemului, ci mai mult de una a jocului prins în el. Impresia generală e a unui dirijor care nu mai e sedus de muzică, ci de gesturile pe care le face sub impactul muzicii.

Trebuie semnalat că, dacă în prima parte a volumului, "*Funigei*", ludismul predomină, fără consecințe lirice deosebite, în *Addenda*, subintitulată "*Magazin Mixt*" (un *magazin* mic și în același timp mixt), lirismul este mai nuanțat fiindcă poemele sunt ceva mai serioase, mai grave, mai personale. Pe de altă parte, ele, așa cum sugerează și subtitlul, sunt structural diferite, iar miza unora nu mai este exclusiv estetică. Din păcate, această a doua parte a "*Poemelor de cinci stele*", în ciuda calității pe care tocmai i-am atribuit-o, nu mai e atât de reușită. Micile și puținele stângăcii vizibile în "*Funigei*" și care constau fie în folosirea forțată a unor termeni mai mult sau mai puțin pretențioși, fie în schimbările de ritm care atenuează fluenta versului, sunt în "*Magazin mixt*" ceva mai evidente. Compensează în schimb câteva poeme reușite precum *Cuvinte împărățite* sau *Nu mai aștept*.

Concluzia generală e că "*Poeme de cinci stele*" este un volum de poezie reușit, bun. Puținele stângăcii pot fi trecute cu vederea într-o perspectivă generală care ar avea drept criteriu pe cel estetic. Numai că, așa cum am spus, estetica poemelor ajunge să fie substituită esteticii jocului, dând cititorului senzația că poetul se lasă sedus de joc și nu mai acordă o atenție deosebită "jucăriilor", respectiv, imaginilor. De aici o lipsă de consistență, de coerență, a poemelor. Din fericire însă, ea, lipsa, este asumată și contrapunțată de luciditatea autorului, care se vede nevoit să întrerupă jocul. Și face bine că îl întrerupe fiindcă uneori gestul său este surprinzător și, prin aceasta, benefic. Cu siguranță următorul volum al poetului și (de ce nu?) prozatorului Ioan-Pavel Azap va spune mai multe cititorilor săi.



Poetul și umbra

■ Aurel Podaru

VASILE ZETU
Umbra sufletului
Ed. Augusta, Timișoara, 2000

Poeziile din prima parte dau și titlul cărții. Personajul central este Poetul, aflat în universul umbrei. Aici, el se deslușește lumii și lui însuși. Doar cei care pătrund misterul lucrurilor, „prieteni”, îl pot recunoaște, căci el e asemenea zeilor: „eu sunt bătut de floare întocmai ca un zeu” (*ghiocul binelui rostit*) sau îl vedem „împlețit în vocale (bând însuși vinul ce-a născut un zeu” (*vinul oprit*). Sufletul său e, o sferă de vânt/ ce umbra timpul care trece mereu în spinare o ține” (*umbra sufletului pe un melc în repaos*). Poezia este văzută ca o „lumină ținută secret în iris” (*petrecere în nuntă și-n dor*). Totul în acest univers stă sub semnul tăcerii: „*aer tăcut beau poezii în zilele bune*” (*izolarea ca semn de văzut în tăcere*) și al încetinelii (simbolul acesteia fiind melcul). Este un spațiu al „culorilor inexistente”: albul și negrul, lumina ce dăinuiește în întuneric. Tot aici, în singurătate, în umbra sufletului, cuvintele trudesc „la echilibrul ce naște un poet” (*neog în cuvinte reci*), iar întrebările se învălmășesc: „precum în sfâșiere mi-e sufletul egal/ deopotrivă ziua și noaptea se îmbină/ care dintre ele, însă triumfal/ pe trupul celeilalte, pe când va fi lumină” (*stărnind ceremonii de mire*). Conștient că „lumea nu poate fi povestită” (*petrecere în încet și-n înceată*), poetul îndeamnă din nou la tăcere, la trece în afara numelui, în afara timpului. Asupra tărâmului umbrei se abate durerea provocată de timpul care trece: „ciudat este când vârsta se schimbă spre seară” (*izolarea ca semn de văzut în tăcere*) sau „noi toți vom trece pragul la vama de apus” (*stărnind ceremonii de mire*). Poetul își primește apusul, știind că nu oricine poate „stârni

ceremonii de mire”, că nu oricine poate învinge timpul luptând cu centaurii: „dar nu mai este timp pentru tristeți/ centaurii m-au provocat aproape/ și pânza dintre șapte dimineți/ îmi va primi apusul între ape” (*primirea apusului meu*).

În partea a doua a volumului, *portretul unei stări*, ritmurile se schimbă capital. Totul devine alert, mesajul e pus în versuri scurte, sonore: „știu un rug de mure/ înălțând o rugă/ un ochi de pădure/ o stea la irugă” (*cântec*). Există chiar un colind al ochilor; „hirotonisind/ stelele pe cer/ ochii mei deprind/ văzul auster –// schimnici răsfățați/ în cuib de splendori/ și amanetați/ pe tumuli de nori...” sau unul al poezilor: „cu credința sacră/ cu răscolu-n oi/ lupi cu gura acră/ mai trec printre noi// mai stuchesc pereții/ lângă scuiători/ dar rămân poezii/ un stigmat în flori” (*colind*). Acum, vânătoarea se transformă în ritual de dragoste: „bestie-n noroc, Doamne, cum e dorul: vine căpriorul/ și-l sărut cu foc.” (*vânătoare*). Odată cu imnul iubitei: „așșidera nu/ începe o zi/ fără ca tu – măcar dacă-ai fi// cât este soare/ cât este lună/ tu – sărbătoare/ tu – neminciună” (*tu*), apare o nouă perspectivă. Există în această a doua parte o transpolare de la nordul rece, ascet, cerebral, spre sudul lacom, carnal: „o, ia-mă ostatec și ține-îmă crud/.../ cocorii din mine migrează spre sud...” (*cântec de dor*). Chemarea iubitei înseamnă renunțarea la nimb: „hai să fugim într-o stea somnoroasă/ a cărei lumină de trup s-a lipit” (*șapte introduceri la un poem fără cuprins și-ncheiere*). totuși, există și aici loc de rostire pentru începuturile lumii: „doar ce nu se naște/ nu intră în porții/ și nici nu se paște/ din volbura morții –// doar ruga și rugul/ doar limba și limbul/ așează, în crugul/ tristeților, nimbul” (*cina de taină*). Balada poetului reînscut prin propria ardere este un cântec de victorie asupra timpului: „numai cel ce arde/orb printre cuvinte/ poate să renască/ într-un verb tăcut/ biciuiește-l,



barde/ cu vocale sfinte/ gura lui de iască/ e izvor în rut” (*clopot*). Spre finalul volumului apar poeme în tonuri joase, zburdălnicia de până aici a versului dovedindu-se a fi furtuna de dinaintea marii tăceri. Poeme precum *elegie* sau *elegie, târziu* sunt relevante în acest sens, aducând în prim-plan simboluri ca *toamna, seara, rugăciunea*; interesant este textul *învățăturile încă altcuiva către fiul său* (trimitând, evident, la cele ale lui Neagoe Basarab către fiul său, Teodosie), unde poetul definește poezia, prin contrast cu viața în care totul este de vânzare. Apoi, gong final: intră în scenă însuși Poetul, trist și fragil, lipsit de protecție, în fața mulțimii încordate (personaj legendar, zeu și actor al propriului destin): „fiind personajul tristeților sale stelar/ el rolul și-l scrie cu sângele său răvășit/ adesea se-ntâmplă să intre abrupt în urmare/ ca într-o arenă, cu umbletul împlețit// nu trageți înrânsul nici chiar cu petale de nalbă/ lăsați-l să-și restructureze sistemul fragil...” (*portretul unei stări*).

Vasile Zetu scrie o poezie curajoasă, uneori poate prea înțesată cu simboluri, însă, totdeauna pătrunsă de sinceritate. ■

Memoriile unui poet-ambasador

■ Anca Irimie Docolin

ION BRAD
Ambasador la Atena: Secvențele începutului
Editura Viitorul Românesc, București, 2001

„Cine uită, nu merită”. Sub auspiciul acestor cuvinte ale istoricului N. Iorga îi pune scriitorul Ion Brad volumul de memorii, *Ambasador la Atena: Secvențele începutului* (Ed. Viitorul Românesc, Colecția *Memorii – Biografii diplomatice*, București, 2001). Cartea propune evocarea unei lumi trecute nu numai de dragul amintirii, dar și spre învățătura celor curioși, doritori să afle tainele vieții diplomatice. Ion Brad, renumit și extrem de prolific poet, prozator și dramaturg, se află, după cum mărturisește el însuși la o oră a amintirilor, când abordează un alt gen literar: memorialistică. Volumul oglindește activitatea diplomatică a scriitorului desfășurată în funcția de ambasador al României în Grecia în perioada 1973-1982.

Așezat sub patrafirul unei spovedanii, cum altfel decât de o sinceritate dureroasă, scriitorul, printr-un uriaș exercițiu al memoriei, dezvăluie

fapte, reînviază figuri, creează o lume, totul din imboldul celui care se simte dator să refacă un univers apus, dar educativ pentru generațiile viitoare.

Memoria reține faptele și evenimentele pragmatice, însă alunecarea în povestire e inevitabilă. Social-politicul se revărsă în nostalgia amintirii și în poezia memoriei generând un tot ce stă sub semnul unei absolte sincere mărturisiri auctoriale.

Prezentând oameni și locuri scriitorul se întoarce permanent spre sine însuși, descoperindu-se cu sensibilitatea sa de poet. Această pendulare între exterior și sine, între evenimente și sentimente, între fapte și gânduri oferă lectorului două perspective de citire a textului: ca simplu memorial sau ca roman al unui eu prins în capcana realității.

Voluptatea evocării, plăcerea heterogenității, subiectivitatea și autenticitatea, toate acestea se împletesc într-un text – confesiune. Cititorul care se lasă prins în vârtejul amintirii devine, ca în scrierile sadoveniene, martor al unei povestiri spusă pe un ton molcom de însuși protagonistul ei. Cartea se transformă, astfel, într-un roman al unui eu inevitabil încorsetat într-o anumită reali-

tate social – politică, un veritabil roman al sincerității și al onestității interioare remarcabile.

Narațiunea își împlinște menirea, aceea de a crea o lume al cărei centru e întotdeauna omul, capabil s-o salveze de la pierire și s-o eternizeze prin cuvânt. Memoriile scriitorului și diplomatului Ion Brad sunt, de fapt, o poveste despre lucruri care s-au petrecut, despre oameni care au fost, despre o lume care a existat cândva și pe care a reînviat-o prin miracolul povestirii.

Alăturat de prefațatorul Dumitru Preda unei suite ilustre de scriitori, oameni de cultură-diplomați de talia lui Duiliu Zamfirescu, Lucian Blaga sau Aron Cotruș, Ion Brad își motivează dorința de a publica aceste memorii diplomatice afirmând, totuși, un scop pragmatic, și anume acela ca „numai din mărturiile cât de cât obiective ale celor care au fost sortiți să arunce o punte biologică și spirituală între două sisteme social-politice opuse, cu consecințe multiple în viața atâtor oameni pe care cred că i-am cunoscut destul de bine, da, numai din asemenea mărturii se pot desprinde adevăruri, plăcute sau nu, pentru cel care se mărturisește deschis. [...] Cu toate că în lumea de azi, la început și sfârșit de secole și milenii, unii nu pot fi doar păcătoși, iar alții doar preoți chemați să le ierte păcatele”. ■

Memoria lui Mircea Gorun

■ Ion Cristofor

MIRCEA GORUN
Eu merg pe drum curat și gol
Papyrus, Tel Aviv, 2003

Prin grija devotatei sale soții, doamna Beca Sternhell, apare la Tel Aviv o carte emoționantă a regretatului Mircea Gorun. Intitulată *Eu merg pe drum curat și gol* (Papyrus, 2003), ediția îngrijită de Hélène Elli conține o selecție din scrierile cunoscutului poet, publicist și editor originar din România. Poetul edita la Petah Tikva o excelentă revistă de cultură în limba română, *Pro și Contra*. În paginile acestei generoase publicații colaborau, cu predilecție, poeți, prozatori, critici, filozofi și traducători originari din România. Revista *Pro și Contra* apărea și datorită generozității spirituale a acestui originar din Bârlad, ai cărui părinți fuseseră tipografi. Își risipea în această pasiune banii de pensionar, ajutat doar de înțelegerea patronului său, domnul Bruno Landsberg, cel care-i asigura hârtia și aparatul de multiplicat. Alături de revista *Pro și Contra*, scrisă într-o limbă română impecabilă, Mircea Gorun a editat un număr impresionant de *Caiete de literatură*, volume ale unor condeieri originari de pe plaiurile carpatine.

Cu modestia ce l-a caracterizat, Mircea Gorun și-a publicat în timpul vieții prea puține din creațiile sale. Volumul de față adună evocări ale unor momente din biografia sa, cugetări, poezii, articole publicate în reviste din Țara Sfântă. La sfârșitul cărții, edificatoare pentru personalitatea complexă a lui Mircea Gorun, autoarea antologiei adaugă și o selecție din corespondența adresată poetului din Petah Tikva. Ediția îngrijită cu competență de Hélène Elli pune în lumină multiplele fațete ale personalității lui Mircea Gorun. Publicistul e prezent în secțiunea de "Evocări" prin câteva aspecte ale vieții și activității din țara de baștină. Mircea Gorun reînvie aici mediul în care s-a format ca iubitor al cărții, cu Tipografia "Tiparul Tutovei" din Bârlad, al cărei proprietar era mama sa. Tatăl poetului, "național-țărănist convins" și "inflăcărat sionist", era un ins prea puțin pasionat de mediul literelor de plumb, fiind mai degrabă sensibil la frumosul feminin. În ce-l privește pe Mircea Gorun, se pare că în această perioadă îi intră definitiv în sânge pasiunea tipăriturilor și a scrisului.



În toate manifestările sale, de autor, editor, poet și publicist, Mircea Gorun se dovedește un om lucid, cu o mare pasiune pentru activitatea culturală. O tragedie avea să marcheze destinul acestui om cu o mare inimă, ce devine la senectute "unul din cei mai activi animatori ai vieții culturale a originarilor din România", după cum îl califică reputatul critic Carol Isac din publicația *Orient Express*. Dispariția fiicei sale, Irina Gorun-Bercovici, la numai 32 de ani, când strălucita poetă și matematiciană depășise promisiunile adolescenței, avea să descătușeze în Mircea Gorun energiile unui poet îndelung reprimat. Cele mai reușite poeme ale sale sunt fructe ale unei senectuți înțelepte, ce distilează în versuri simple amărăciunile unei sorți dramatice. Una din cele teme obsesive ale liricii sale e cea a fiicei dispărute prematur, ca în poemul *Fulgul*: "Fulgul alb/ Fulgul de nea/N-a mai vrut în zbor, să stea./S-a lăsat furat/Și dus de vânt/Unde-i fum/Și unde-i negru/Pe pământ".

Un sentiment al târziuului, al înfrângerii, domină aceste poeme eliberate de superfluități. O bună parte din energiile lui Mircea Gorun sunt dedicate activității Cercului Cultural din Petah-Tikva. Editează o serie de "Caiete de literatură", continuând inițiativa poetului Cristian Șerbu de la Rehovot. Cu mijloace modeste, dar cu o mare dăruire, Mircea Gorun se dovedește un excelent editor. Publică aici volume de poezie Bianca Marcovici, Felix Caroly, Dan Voinescu, Luiza Carol, Solo Har, Jose Voinescu, Ion Știubea, Mioara Iarchi-Leon, Iehuda Amihai, Dan Pagis, Gabriela Baddour, Paul Kidron și alții. Cu esurii sunt prezenți Gh. Kovacs-Eichner și Hélène Elli. Proza e reprezentată de Gina Sebastian-Alcalay. Tot aici va publica o ediție bilingvă (română-engleză) a poeziilor regretatei Irina Gorun. Om de aleasă generozitate spirituală, Mircea Gorun a distribuit publicația editată de el peste tot unde erau răspândiți prietenii ai culturii române. Devoțiunea sa pentru valorile culturale i-a fost răsplătită prin numeroase semne de simpatie. Unele dintre aceste documente epistolare sunt prezente și în prezentul volum apărut datorită doamnei Beca, ființa care i-a înșeninat poetului ultimii ani ai vieții. Realizarea volumului *Eu merg pe drum curat și gol* e o inițiativă laudabilă, ce pune în lumină activitatea unui entuziast slujitor al culturii române.

Dicționarul – „carte de înțelepciune”

■ Felicia Schlezak

ONUFRIE VINȚELER
Dicționar de antonime
Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002, vol. I, II

Profesorul universitar Onufrie Vințeler este un reputat lexicograf, cunoscut în întreaga țară ca lingvist. Este singurul, la noi, care a elaborat un dicționar de sinonime, un dicționar de omonime și câteva dicționare de antonime. Cel mai complet dicționar de antonime pentru limba română (3300 de perechi, 727 p.) îi aparține tot Domniei Sale, fiind publicat la Editura Știința din Chișinău, în 1997. Prezentul dicționar îl depășește pe cel anterior cu aproape două mii de perechi. Deosebirea dintre aceste două dicționare nu constă numai în cantitatea de perechi, ci și în calitatea acestora. Așa cum însuși autorul recunoaște, nu toate definițiile îi aparțin, însă Domnia Sa a reușit să selecteze din dicționarele explicative ale limbii române cele mai potrivite definiții. Acolo unde a fost cazul ele au fost completate sau scurtate, fiind adaptate în așa fel încât să reflecte fidelitatea semnificațiilor opoziționale ale cuvintelor care intră în raport de antonimizare. Este cunoscut că definițiile sunt considerate de către lexicografi cel mai complicat și mai dificil fenomen în elaborarea dicționarelor.

Dicționarele de antonime au apărut târziu. Amintim că pentru limba română dicționarul de antonime datează din 1974, domnul O. Vințeler fiindu-i coautor. Actualilor dicționare de antonime le-au precedat niște liste cu cuvinte perechi, anexate la dicționarele de sinonime. Cuvintele perechi erau de obicei un număr redus de adjective. În dicționarul de antonime al profesorului O. Vințeler figurează toate părțile de vorbire (adjective, adverbe, substantive, verbe, prepoziții etc.).

Numărul mare de perechi antonimice este rezultatul bogăției de sinonime de care dispune limba română, pe de o parte, precum și al numeroaselor cuvinte polisemantice, pe de altă parte. Datorită acestui fapt au crescut substanțial posibilitățile combinatorii opoziționale. În acest sens sunt edificatoare perechile în care intră cuvântul ADEVĂR: *adevăr – erezie, adevăr – eroare, adevăr – fals, adevăr – falsitate, adevăr – ficțiune, adevăr – halucinație, adevăr – minciună, adevăr – mister, adevăr – mit, adevăr – neadevăr, adevăr – presupunere, adevăr – vis* și altele. Majoritatea perechilor dispun de astfel de combinații, unele mai numeroase, altele mai sărace. În raport cu combinarea cuvântului-titlu, se schimbă și definiția, de exemplu: *Adevăr*: Realitate, veridicitate, veracitate. – *Eroare, Adevăr*: Concordanță între percepțiile noastre și natura obiectivă. – *Fals* și multe altele. Prin urmare, dacă cuvintele opoziționale nu sunt sinonime, atunci se schimbă definiția cuvântului-titlu, în cazul nostru *Adevăr*.

Toate perechile antonimice, alături de definiții, sunt însoțite de exemple adecvate, excerptate de autor din lucrări de beletristică, critică literară, din lucrări științifice, de filozofie, istorie, matematică, sociologie, inclusiv din lucrări din domeniul religiei. Sunt numeroase exemple din folclor, proverbe și zicători, aforisme, presă etc. Astfel că opera lexicografică pe care o prezentăm nu este doar un instrument de lucru care ne ajută să utilizăm corect anumite cuvinte, ci în același timp și o carte de înțelepciune.

Walter Benjamin în trei ipostaze

■ Marius Jucan

Walter Benjamin

Iluminări

traducere de Catrinel Pleșu, notă biografică de

Friedrich Podszus

Editura Idea & Print, 2002

Iluminări, una din aparițiile cele mai atrăgătoare din biblioteca tot mai bogată a prestigioasei colecții Balkon, propune cititorului într-o traducere de excepție, nu numai o selecție din opera critică a lui Walter Benjamin, autor complex, afiliat spectrului de gândire profesat de Școala de la Frankfurt, ci și un portret al criticului pe care dorim să-l schițăm, fie și fugar, în trei ipostaze. Anume cea a colecționarului, hoinarului și revoluționarului, ipostaze relevante pentru efortul de construcție critică, de inovație a expresiei stilistice care îl particularizează pe autorul german, de surclasare a clișeele politice și culturale ale epocii. Critic complet, interesat deopotrivă de tradiție și avangardă, de fundamentele filosofice ale criticii literare și culturale, preocupat să închege o viziune unitară asupra literaturii și culturii, Benjamin deschidea în „Destinul operei de artă în epoca reproducției mecanice”, cel mai cunoscut studiu al său, perspectiva unei hermeneutici culturale, oferind instrumente pentru o abordare ce anticipa deconstructivismul.

Mărturisind că dorea să creeze o operă alcătuită paradoxal din citatele autorilor analizați, Benjamin își însușea aparent viziunea unui alexandrin în plin modernism, încercând să recompună Textul prin circuitele sale referențiale, repuse în contextualitatea lor originară. Redat astfel în întregime lecturii, Textul integral, pe care comentariul criticului îl reface reconstruindu-i unitatea până atunci dispersată, conduce în „adâncuri”, în sertarele sale și complementaritatea granițelor criticii literare, pentru a șterge diferența dintre laborator și „pagina curată” a comentariului critic. Demersul critic este văzut ca eliberator și revelator (epifanic), în încercarea de trece printr-o „iluminare” de limitările expresiei critice curente, impresioniste mai cu seamă. „Iluminările” devin pentru Benjamin instrumente ale travaliului critic, topind raționalitatea demersului hermeneutic cu expresia sensibilă, ca de pildă în interpretarea creației baudelairiene și a analizei trăsăturilor societății de consum, a alienării artistului burghez și a protestului său esteticizant. Colecționarul înseamnă, pentru Benjamin, un evaluator versatil al obiectelor culturale, al textelor ca obiecte culturale, într-un proces în care acestea sunt sustrate, (datorită pasiunii de a colecta), cultului în care au fost tezaurizate. Desacralizate de aura lor, astfel eliberate de o intenționalitate suplimentară, ele sunt redte privirii celuiilalt, un celălalt care nu mai este nici creatorul, nici marele preot al cultului estetic. Colecționarul care trăiește permanent febra achiziționării de noi obiecte culturale, este actorul unei transfuzii simbolice, el investeste „pasiunea” vieții (iraționalul ei) în acțiunea de a dezaliena obiectele culturale, de a le aduce din timpul privirii pur estetice în cel al recunoașterii contextului. Autonomia gustului, seducția posesiunii convertită în pasiunea colecției, în fapt, un mod de a structura și restructura ierarhii, constrâng iraționalitatea posesiunii la transparență. Colecționarul „dă seama” pentru fiecare obiect al



colecției sale. Într-un admirabil eseu despre relația esențială a criticului cu obiectele culturale, (vezi, „Unpacking my Library”), Benjamin dezvăluie relația antagonică dintre rațiunea și pasiunea criticului colecționar, dintre nevoia sa de ordine, și impulsul dezordinii creatoare. Cărțile care îl înconjoară pe critic în bibliotecă, într-o relație infidelă dacă o descriem doar ca simplă posesiune, oferă momentul privilegiat în care textul ca obiect se conjugă cu memoria sa afectivă, într-un înțeles subiectiv, ordonator, al lecturii trăite, ori al trăirii ca lectură „de sine”. Efortul de ordonare pe care criticul îl conduce cu obstinație în scris, se confruntă cu pasiunea de a trece de limitele auto-impuse, de a cucerii un absolut al cunoașterii, încorporat în compartimentarea altor posibile colecții. Colecționarul de cărți nu își va termina de citit niciodată toate cărțile, dar îi va plăcea să creadă că aparținându-i, cărțile îi oferă un permis de liberă trecere pentru o lectură în eternitate. Cărțile întregesc un capital al viitorului, în posesia căruia memoria se activează, deși cum spune Benjamin, despachetatul bibliotecii, trecerea fiecărui volum prin mână, nu are de a face cu vreo atitudine bucolică ori melancolică. Ci mai degrabă cu o recapitulare ordonatoare, concomitent cu o rescriere a impresiilor transformate în judecăți.

Criticul revoluționar nu mai tânjește la înălțimea marelui director de conștiință, refuză să asume un discurs totalizator, explorând metamorfozele gustului și afinităților ce leagă temele sale. Benjamin a considerat că este menirea unui critic de avangardă să sesizeze pericolul mortificării criticii, transformării acesteia în legitimarea unei arte „fasciste”, a încuviințării tacite a estetizării politicii. Revoluționarul imaginat de Benjamin este criticul care construiește intenționalitatea demersului său, asigurându-se de afilierea sa ideologică, și cerând prin urmare, politizarea artei, ca soluție a unui praxis cultural. În vecinătatea lui Georg Lukács, Benjamin se preocupă de „totalitatea” semnificațiilor realist-critice, pentru ca acestea să fie consonante cu o viziunea filosofică cu care autorul se solidarizează, dar am adăuga, cu care nu se identifică, însă. Benjamin rămâne totuși departe de disciplinarea și înregimentarea ideologică a filosofului maghiar. Revoluționarul ca ipostază a criticului, așa cum îl creditează Benjamin, trebuie mai presus de toate să fie apt să observe corelațiile dintre structură și suprastructură, lăsând un spațiu nedefinit, de neconstrâns, interpretării care își descrie propriile constrângeri, într-un comentariu auto-critic. Modul în care Benjamin comentează autori moderniști atât de

diferiți precum Proust, Kafka, Brecht, întrece granițele realismului critic delimitat de Lukács. În cazul lui Benjamin, angajarea politică și erudiția se susțin reciproc într-o hermeneutică ce ambiționează să depășească esteticul, fără a-l menii însă unei poziții subordonate.

A treia ipostază a lui Benjamin, cea a hoinarului, este probabil cea mai spectaculoasă și mai vulnerabilă. Hoinarul este un personaj al singurătății moderne, un simbol al triumfului individualismului care face din hoinăreală (*flânerie*) un mod de viață. Refuz relativ benign al ordinii existente, echidistant față de orice angajament, felul de a fi al hoinarului este unul secret, imprezvizibil, un compromis între hedonismul individualizat în chip superior și spiritul impersonal ce animă marile aglomerații urbane. Hoinarul este cu desăvârșire un citadin, replică a hoinarului romantic, boem suficient de instruit pentru a nu fi vulgar, un dandy ce respinge empatia cu mulțimea în care se pierde totuși indistinct, fiind „*the man in the crowd*”, după titlul prozei omonime a lui Poe. Hoinarul își trăiește anticipativ durata vieții în consumul care instantaneizează trăirea cu contemplarea ei. Înconjurat de peisajul urban, într-un mediu artificial și adesea ostil, croul hoinărelii revendică un spațiu al privirii în care caută oglinzi, pentru a se întoarce asupra lui însuși. Narcisismul hoinarului e dovada imposibilității de a evada dintr-o lume immanentă, încercarea eroică, sortită însă eșecului. Hoinarul cultivă senzațiile și impresiile unei lumi fragile, o lume ca o vitrină, în care totul este expus privirii, și totul poate fi etalat ca aparență. Nu știm dacă această privire este una admirativă ori ironică. Aceasta este dilema hoinarului : dacă a privi înseamnă un exercițiu al apropierii ori al despărțirii. Figura hoinarului, cea a unui *flâneur*, deopotrivă melancolic și ironic, nu înseamnă nici evadare din realitatea înconjurătoare, nici tribut plătit mondenității vieții urbane. Calea proprie hoinarului este să găsească ocazia (în sens goethean) de a cunoaște creația momentului, privirea sa aducând cea mai creditabilă dovadă a momentarității vieții.

Walter Benjamin a trăit din scris, încercând prin exemplul său să reinstitue libertatea și prestigiul omului de litere. Creditând cu dramatism o idee trăită, cea a libertății scriitorului angajat (sfârșitul vieții lui Benjamin stă mărturie acestui fapt), autorul atâtor eseuri și studii exemplare este un reper constant pentru cei ce se preocupă de rostul lecturilor lor.

Caragiale și dinastia, temeiul unei monografii

■ Viorel Mureșan

Actualitatea lui I. L. Caragiale, ca și cea a lui Eminescu de altfel, nu ține cont de calendar, iar a vorbi despre ei în salturi, poate numai pe la "hramuri", e neproductivă hagiologie. De aceea, apariția eseului lui Ioan Derșidan, *Nordul caragialian*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2003, n-aș lega-o în vreun fel de anul aniversar "Caragiale". Ea are o semnificație mai largă, venind să suplinească un gol, să emită și apoi să structureze câteva noi concepte aplicabile operei epice și dramatice a părintelui atâtor inconfundabili "EROI".

Fundamental nouă este noțiunea din titlu, *nordul*, pe care autorul îl explică din patru-cinci perspective de-a lungul întregului eseu: lingvistică, antropologică, istorică, meteorologică și literară. Încă din *Introducere*, el simte nevoia unei precizări: "Interpretarea noastră este una recuperatoare și complementară și se sprijină deopotrivă pe operă și pe documentele de însoțire a literaturii. Un Caragiale tăios și satiric, dar și sentimental și liric (grav) își fac loc prin *Nord. Crucișul lingvistic și atitudinal și speciile schiței, nuvelei, povestirii și dramei* îl aproximează. El pare uneori mai aproape de natură și de fenomenele meteorologice decât se crede/știe de obicei. Post-modernitatea le asociază intens acestora inteligența și luciditatea și alternanța fragmentelor clasice și realiste cu cele euforice, argotice și eufemistice. Dinamica meteorologică și abisabilitatea țin de permanente". (pp. 10-11)

Pentru Ioan Derșidan, întregul demers biografic și bibliografic al lui Caragiale, de la opțiune pentru o atât de mare varietate de genuri și specii, până la autoexilarea târzie într-o direcție septentrională continentală europeană, de la atracția pentru muzică, la corespondența particulară, reprezintă tot atâtea versiuni ale căutării Nordului. *Nordul* și componentele sale esențiale: *crucișul și meteorologia* înseamnă la Caragiale, într-un fel, ieșirea în lume și desprinderea din cadrul autohton. La fel și predilecția pentru simbolistica ofidiană ori pentru elemente împrumutate din regimul nocturn al imaginarului, în comedii, dar și în unele dintre nuvele. Dar - conchide Ioan Derșidan într-un loc - "Alegând Germania, Nordul, Caragiale rămâne legat de sud, autohtonie, baladesc și căutare". (p. 55)

Cel de-al doilea capitol al cărții identifică drept temă fundamentală în schițe, precum și cele trei comedii principale, *carnavalul*, perioadă în care au loc petreceri, jocuri, în general forfotă. Dintre aspectele cavalești, numeroase la Caragiale, autorul insistă pe febra mutății, pe inconfundabilul repaus dumical, dar mai ales pe îngurgitarea anapoda a bucatelor de către emblematica moașă Luxița în Târgul Moșilor. Foarte interesant este situată tema morții în context caragialian, fiind subordonată carnavalescului. "Puținele morți din proza caragialiană - spune autorul - sunt "experimentări" /.../, falsuri și enormități /.../, fatalități și cazuri /.../, suceli /.../. Eroii caragialieni nu mor deloc sau nu mor bine. De fapt în carnavalesc se moare simbolic, demonstrativ, parodic". (p. 107)

Un concept care se instalează confortabil în cartea lui Ioan Derșidan și care va deveni de neo-

colit este *crucișul*. Termenul își are originea într-un semnăment amuzant al unui personaj caragialian devenit de referință, Acrivița cea din nuvela *Kîr Ianulea*, care se iută "uneori, nu totdeauna, *cruciș*" (s.m. V.M.). Prin extensiune de sens, Ioan Derșidan va vorbi mai ales despre "crucișul lingvistic în dialogul caragialian", despre "crucișul zicerilor caragialiene", dar și despre "crucișurile sufletești" marcate de acel aproape tragic *viceversa*, precum și despre literatura parodică a autorului clasic, văzută ca un "cruciș programat".

Într-un subcapitol consacrat temelor, operelor și personajelor, Ioan Derșidan face o subtilă apropiere între *repertoriile* de nume proprii întocmite de Caragiale și *glosarul Țiganiadei*. Comparația e împinsă chiar mai departe, căci și exponentul școlii Ardelenale, aflat "în căutarea Nordului și silit de istorie, a "trăpădat"/.../"usăbite țări". (p. 106) Dintre temele identificate de noua cercetare caragialiană, multe dintre ele dezbătute deja în critica de profil, fapt - de altfel - cât se poate de firesc la un scriitor aniversat la 150 de ani de la naștere, se remarcă prin caracterul inedit sau cel puțin prin propulsarea ei spre centru, tema "călcărilor" (de obicei nocturne) în nuvelele: *O făclie de Paște, În vreme de război, Inspecțiune*.

Capitolul intitulat *Familia de spirite* consacra primele sale zece pagini unei comparații între eminescienele "naturii catilinare" și "temperaturii" caragialieni. Mai profitabilă din punctul de vedere al receptării critice simultane a celor doi scriitori este observația că "modul de existență scripturală a textului eminescian este *monologul* (expresie a singularității), iar a celui caragialian îl constituie *dialogul*". (p. 138)

O altă utilă aserțiune care completează paralela în discuție ar fi aceasta: "Prezentarea strigoiului la Eminescu se face din perspectivă arheică, la Caragiale din cea comică și abisală". (p. 140) Comparația între cei doi junimiști e dusă și dincolo de granițele literaturii române, fiindu-le comună atracția față de creația lui E.A. Poe. Unul are ca afinități cu ajutorul *Corbului* magia limbajului și mirajul strigoilor, iar celălalt acuitatea notațiilor și căutarea Nordului. Apropierea lui Caragiale de *Cehov* se face prin asemănarea dintre povestirea scurtă a scriitorului rus și schița caragialiană. "Preocuparea de stil, anonimele, modelele de scrisori și telegrame, variațiunile îi apropie pe I. L. Caragiale și A. P. Cehov" (.152), conchide, de asemenea, Ioan Derșidan. Paginile cuprinzând paralele dintre I. L. Caragiale - Mateiu I. Caragiale reprezintă o revenire a autorului la o idee mai veche, aceea de "dinastie Caragiale". Lucrurile care îi deosebesc pe cei doi autori - tată și fiu - sunt mai numeroase decât cele care îi aseamnă. Astfel, observă Ioan Derșidan, timpul operei mateine este liturgic, având ca prioritate componentă asfințiturile, noaptea și vecernia. Scrisul acestui autor e poetic, cu apăsată accentuare romantice. Timpul operei lui I. L. Caragiale e prezentul carnavalesc, iar schițele dau profilul unui roman frescă. Cu Eugen Ionescu are comună Caragiale tema lumii ca mister, dar și histrionismul și autenticitatea. În schimb,



"Absurdul vieții, anxietatea și plictiseala, întâlnite la eroii lui Eugen Ionescu, lipsesc eroilor caragialieni, activi, ocupați cu parvenirea și interesele materiale, cu surprinderea critică a jocului formelor cu fondul" (p. 182). Dinastia spiritelor afine lui Caragiale se completează cu Emil Cioran, al cărui neant se întâlnește cu abisalitatea eroilor caragialieni; utilizarea paradoxului îi unește de asemenea. Urmuz și Marin Sorescu vin să completeze familia de spirite care, într-o formă sau alta, se află în atingere cu I. L. Caragiale.

Un merit special al cărții în discuție îl constituie poate cea mai subtilă comparație care s-a făcut între Caragiale și Creangă. Paralela se dezvoltă pe trunchiul universului social din care își trag seva cele două opere: "Lumea lui Creangă din *Amintiri...* este așezată temeinic, consolidată. Numeroase pasaje se referă la muncă, obiceiuri, etnografie, viață, civilizație, vechime și temeinicie. Jocul li se integrează firesc și pare protejat. Eroii își dau în petec într-o lume normală. În comedii și schițele lui Ion Luca Caragiale întâlnim strânsura și pripa, graba, prezentul, la Creangă întâlnim și trecutul, copilăria, memoria. Eroii lui Ion Luca Caragiale din schițe și din comedii nu au decât prezent, le lipsește trecutul. Ei se consumă verbal, oral, în replici. Jocul lor este înscenare, reprezentare și mască. Râsul lui Creangă este homeric (prăpădenie de râs), expresia unui preaplin lumesc, țărnesc, al lui Caragiale, expresia unui gol lumesc (cu toată strânsura), este subțire, ca o lamă și provine din rictus și din grimasă. E vocația râsului "ca artă" și simțul comicalului, "ca instinct fundamental". (p. 46)

În *Concluzii*-le cărții sale, în aproximarea Nordului Caragialian, autorul polemizează cu o teză curentă încă, dar sclerozată: aceea că I. L. Caragiale nu ar fi fost interesat de natură. Ori, una dintre temele recurente ale studiului a fost preocuparea reflexă a scriitorului de meteorologie. Aceasta funcționează determinant în (dez)echilibrul eroilor și în compoziția textelor. Prin paginile cele mai dense, *Nordul caragialian* e un nou studiu temeinic așezat la baza receptării critice a operei lui I. L. Caragiale.

Postmodernismul - necesitate și criză

■ *Emanuela Tegla*

Dezbaterile despre realitatea culturală contemporană - denumită «postmodernă» sau altfel, fără prefixul «post» - au fost numeroase și variate în ultimele decade ale secolului trecut. Și continuă să fie astfel, deși nu cu același «patos» și din alte perspective. Problema postmodernismului e una „estetică și politică” în același timp, după cum spunea Fr. Jameson. Critici literari, teoreticieni, istorici ai culturii, filozofi, sociologi etc., au dezbătut termenul de „postmodernism”, folosit pentru a denumi și descrie un curent din ce în ce mai larg răspândit în arte și literatură, precum și o «nouă» viziune asupra lumii, a realității și a istoriei. Opiniile și reacțiile la opinii formează „o piață internațională de idei”, cum zice Kajchman, fapt ce sugerează, pe lângă nehotărârea (dacă nu confuzia) generată de noul „-ism”, complexitatea și flexibilitatea teoriilor postmoderne.

În cadrul dezbaterilor la care a fost supus, postmodernismul a fost asociat cu diferite valori, unori chiar opuse între ele sau contradictorii în interiorul uneia și aceleiași teorii. Astfel s-au conturat două direcții/attitudini față de postmodernism: una „apocaliptică” și o alta „vizionară”. Deși acești termeni pot părea prea radicali, se poate afirma că, în febra dezbaterilor din anii '80 și, într-o mai mică măsură, din anii '90, existau, pe de o parte, percepții pozitive ale acestei emergențe culturale, care puneau accentul atât pe potențialul valoric al postmodernismului, cât și pe necesitatea lui și, pe de altă parte, cei care aveau o atitudine mai rezervată, dacă nu total rezervată, la „noua sensibilitate”. Atitudinile sau schimbările întrucâtva mai apoi, semnalându-se o oarecare nivelare, o acceptare a postmodernismului drept noul «fapt de cultură» cu o existență și necesitate incontestabile. S-au formulat trăsături, relații/raportări (la realitatea culturală și socială imediată, la istorie, tradiție etc.) și, deși nu se poate vorbi încă de o canonizare propriu-zisă a postmodernismului, se poate spune că el a devenit un concept inclusiv, cu rol de mediere între entități scindate, descentrate (mediere între un creator „de hârtie”, «blocat» în fondul său cultural - de creații artistice anterioare și de lucruri de la sine înțelese - și cartea, cu jocul ei înfinit de semnificații și cu posibilități de «comunicare» distorsionate, între perceperea unei vieți sociale desfigurată și eforturile interpretative orientate către acceptare și adaptare etc.). Forța asociatoare a acestui concept se manifestă și printr-un joc de includere - excludere a modelelor de explicare consimțite, a încercărilor de reconstrucție orientate către sens etc. Raportarea la modernism a luat o nouă înfățișare, postmodernismul dobândind o poziție mai definitivă, iar imputările aduse modernismului și distanțarea de el câștigând în inteligibilitate. În cadrul literaturii (care interesează aici), raportarea la modernism s-a efectuat pe diverse planuri (cuvânt, operă literară, scriitor etc.) evoluând de la «simpla» opoziție/raportare la postmodernism (anii '70 și '80) la o revenire (în sensul de «vindicare») a autonomiei scrisului - în primul rând față de critică și teorie - și a valorizării potențialităților creatoare (anii '90).

Astfel, în prima decadă menționată mai sus, s-au postulat o serie de termeni mențiți să definească noua realitate culturală, atât de ambiguă în / prin pluralismul ei. În încercarea de a defini dificila poziție a literaturii, prinsă într-o realitate care nu mai era reală, ci impregnată de ficțiune și o moștenire culturală care anula orice aspirație la originalitate, s-a apelat la termeni precum „indeterminanță”, indefinitate, lipsa preciziei semnificativului. „Indeter-

minanță” - numită și sugestie, ambiguitate, polise-mie, obscuritate, de-creație, dezintegrare, ilegitimitate, dispariția sau alți termeni care țin de retorica ironiei, a tăcerii, a tăcerii - a fost una dintre «soluțiile» propuse în încercarea de a răspunde la întrebări precum „ce este literatura?”, „ce este un text literar?”, „există valori?”, „ce valori pot fi regăsite într-un text literar?” și multe altele, care impuneau răspunsuri în concordanță cu acutizarea reacției de sine creatoare. Unele răspunsuri pot fi detectate în creația literară însăși, altele în critica ei - în proliferarea discursurilor pe această temă începând cu anii '60 și continuând cu intensitate deosebită în anii '70 și '80. Astfel, literatura s-a văzut prinsă într-un labirint de accepțiuni și de reinterpretări, redefiniri (uneori „isterice”). Ca urmare, traiectoria literaturii (ca scriere de texte și ca scriere despre texte) apare extrem de fluctuantă, adeseori atingând puncte extreme, iar posibilitățile de definire și/sau evaluare se schimbă în funcție de influențele, reacțiile și perspectivele abordărilor.

În acest context, scriitorul s-a confruntat cu probleme precum „ce este cuvântul, de vreme ce-l folosesc pentru a exprima ceva?”, „ce este limba?”, dar, mai ales, în locul modernului „ce să reprezint în textul meu?”, postmodernul „cum să reprezint în textul meu?”. Perspectiva a devenit, așadar, profund schimbată în comparație cu modernismul, schimbare strâns legată de concepția potrivit căreia conștiința artistică este o «instanță» care utilizează limba pentru a exprima ceva. Unitatea ideologică a societății burgheze a produs, după cum arăta Barthes, un anumit tip de scriere; în acele timpuri (până în romantism), nu se putea vorbi despre scindarea formei, de vreme ce însăși conștiința creatorului nu era scindată. Apoi, din «momentul» în care scriitorul a încetat să creadă în universalitatea conceptelor și a viziunilor, această conștiință a devenit una nefericită (în jurul anului 1850, cum considera același Barthes). Gestul ei a fost să pledeze pentru angajarea și asumarea condiției formei sale. Ca urmare, scriitorul s-a transformat într-o problemă de limbaj și teoreticeni, critici, scriitori au început să mediteze asupra lui. Mișcările de avangardă din primele decade ale secolului al XX-lea (avangarda însăși a impus și determinat multe aspecte în «evoluția» ulterioară a artelor) au încercat să revigoreze limbajul prin metode variate (precum spontaneitatea absolută care sfidează orice regulă și restricție, explorarea subconștientului etc.), dar astfel de încercări nu și-au atins scopul inițial, degenerând uneori în produse non-artistice. Eforturile au continuat și în perioada postbelică, în așa-numita „literatură a tăcerii”, o formă tragică a acestei conștiințe/conștientizări a deficiențelor limbajului pus în fața comunicării sau a reprezentării. Literatura ca artă ce utilizează limbajul ca formă de expresie s-a întors asupra ei însăși, explorând și explicându-se. Limbajul este baza culturii, a întregii culturi și, de asemenea, o formă de cultură, după cum au arătat lingviștii. Prin urmare, numai limbajul are posibilitatea de a fi limbaj și realitate în același timp și de a vorbi despre el însuși totodată. Reflecția asupra literaturii are o dublă direcție: literatura ca formă culturală trecută cu realizările ei considerabile și, pe de altă parte, ca formă culturală prezentă, ca posibilitate actuală a literaturii postmoderne - aceea de autoreferențialitate - care derivă, în principal, din această acută conștiință de sine (în trecut și în prezent). Pe lângă această autoreferențialitate, există anumite „convenții structurale”, cum le numește Matei Călinescu, precum noua metodă existențială

sau ontologică de utilizare a perspectivismului narativ (diferită de cea psihologică regăsită în modernism), tematizarea parodică a autorului, dar și a cititorului; uniformizarea planurilor acțiune / ficțiune, realitate / mit, adevăr / minciună, originalitate / imitație - toate acestea ca modalitate de a sublinia lipsa preciziei și a referențialității, „indeterminanța” care caracterizează scriitura postmodernă. Această conștiință de sine trebuie înțeleasă și din perspectiva schimbării petrecute în gândirea culturală, de la dominantă epistemologică (în modernism) la dominantă ontologică în postmodernism, anume, trecerea de la preocupările orientate înspre cunoașterea lumii (de vreme ce lumea și realitatea erau considerate ca atare) la cele orientate către existența realității însăși (de vreme ce realitatea era percepută ca o mixtură de interpretări și ficțiuni). Această diferență nu e totală, absolută, deoarece, după cum arăta Fr. Jameson, „rupturi radicale între perioade nu implică, în general, schimbări complete de conținut, ci, mai degrabă, restructurarea unui anumit număr de elemente deja existente: trăsături care în perioada sau sistemul anterior erau «subordonate» [pe plan secund], acum devin dominante, iar trăsături care fuseseră dominante devin secundare”. Și modernității întâmpinau probleme de genul „măsură realității este foarte greu de fixat” (H. James), și totuși, scriitura lor era orientată înspre viață / realitate (să aibă „aer de realitate”) sau înspre ei înșiși și mai puțin înspre artă în sine. În postmodernism, accentul cade pe «literaritatea» literaturii și pe limbaj în sine; aceasta este una din preocupările esențiale ale postmodernității, de a releva faptul că astfel de entități sunt elaborate de om și nu date omului, de a de-naturaliza anumite dominante în perceperea vieții și a artei. Studiul ființei și al existenței se traduce, în literatura postmodernă, prin crearea de lumi autonome. Indeterminanța semantică devine preeminentă în textele postmoderne, texte care nu au intenția de a exprima un sens, ci de a contribui la producerea de semnificații. Semnificarea nu mai e privită ca o „prezență”, ca existând undeva în afara limbajului, la care acesta din urmă se poate referi sau relaționa, ci, mai degrabă, ca un rezultat al activității semnificanților textuali. Textul devine, astfel, un „obiect lingvistic”, cum îl numește Eco, care așează dezordinea în / prin ironie, neîncrederea în ideea de profunditate, în metafizica esenței ascunse și, totodată, implicarea în realitatea imediată și în trecut ca posibilitate de reevaluare și revalorificare.

Dată fiind noua „realitate” și mixtura complexă, labirintică de opinii despre arta trecută și prezentă, literatura își «trăie» o „moarte anunțată”, însă, în pofida oricăror idei pesimiste (adeseori exagerate), a înregistrat realizări indubitabil valoroase. E vorba, mai întâi, de acea „revitalizare considerabilă” (Bradbury) a literaturii occidentale din anii '80, «metoda» predilectă fiind cea a experimentului. Jocul liber cu narațiunile tradiționale devine o dominantă în această perioadă, alături de jocul liber între entități precum autor - personaje, autor - acțiune, autor - cititor etc. La începutul anilor '90, producția artistică înregistrează un oarecare declin, sub presiunea vieții sociale și politice, precum și sub cea a unei coalescente conștiințe și conștientizări a moștenirii istorice. Istoria devine astfel o «temă» predilectă pentru scriitorii de la începutul decadelor; predomină nesiguranța stilistică care derivă din reflecția asupra relației dintre artă și viață, dintre forme artistice și idei și o istorie în continuă schimbare, care anulează orice încercare de a surprinde o stabilitate sau o succesiune coerentă a vechiului și a noului. În a doua parte a anilor '90, tendința în literatură (și nu numai) este întoarcerea la valori tradiționale, o reînviere a poveștii, a subiectului, a personajului. Literatura reușește să se detașeze întrucâtva de influența criticii, atât de evidentă în anii





anteriori, finalizând în creații literare de valoare, sugerând astfel perspective asupra literaturii viitoare.

În spațiul cultural românesc, pretențiile de valabilitate ale acestui concept nu pot ignora discrepanțele (nu numai de natură temporală) dintre postmodernismul românesc și cel occidental. Anacronia pare a fi o componentă constantă a culturii române – de pildă, în anii '60 „perimat și discreditat în Occident”, modernismul înflorea la noi pentru a doua oară, profitând de o relaxare pasageră și inesențială a controlului ideologic și de îndepărtarea regimului de internaționalismul epocii staliniste“ (Paul Cornea). În cazul postmodernismului, e vorba de o manifestare tardivă, derivată uneori din simplă preluare a tendințelor postmodernismului occidental și, totodată, de lipsa datelor economice și sociale care să fundamenteze și să facă posibil un «devărat» postmodernism – postmodernismul românesc este un „postmodernism fără postmodernitate“ (M. Martin). Sau, cum nota Al. Mușina, în 1988: „Dacă prin postmodernism înțelegem o anumită perioadă culturală specifică, corespunzătoare «celui de-al treilea val»? Problema pentru noi, ar fi dacă (și în ce măsură) societatea noastră a pătruns în postindustrialism. Eu cred că, încă, mai avem mult până acolo. Și atunci? Să ne temem că nu suntem și noi la «ceasul» occidentalilor? Păi, dacă nu suntem, cum să fim? Numai adoptând un termen?“

Inițiativele teoretice care se ocupă cu (posibila) formulă autohtonă a postmodernismului nu sunt puține, începând cu articolele și traducerile din mult – citatele „Caiete critice“ din 1986 până la, de exemplu, studiul lui Carmen Mușat, „Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească“ apărut anul trecut. Încă de la început, întrebarea esențială, formulată direct sau subtextual, a vizat valabilitatea acestui concept în cultura românească. Schimbările au fost înregistrate mai întâi în poezie, la începutul anilor '80 („deși în Occident“, nota Al. Mușina în articolul din „Astra“ mai sus amintit, „atunci când e vorba de postmodernismul literar, discuția se referă [...] în principal (dacă nu exclusiv) la proză, la noi termenul a fost folosit mai ales pentru a analiza / discuta / caracteriza poezia“). Optzecismul poetic a fost „nu o mișcare pură, un curent sau o școală cu principii radicale și solide, ci o fermecătoare *sinteză* poetică între trecutul modernist și deja presimțitul viitor postmodern“ (M. Cărtărescu) (s.a.). Anume, poezia generației '80 a fost supusă unui examen critic, unei duble raportări: la poezia generației anterioare și la postmodernism. Raportarea la anii '70 s-a făcut

fie prin interpretarea / acceptarea creațiilor optzeciste din perspectiva modelelor consimțite și sedimentate în conștiința criticilor formați (mult) înainte de '80, fie prin relevarea diferențelor. „Ceea ce deosebește – cel puțin la început – poezia generației '80 de cea care o precede e“, arată Al. Mușina, „o anume *angajare existențială* vizavi de *realitate*. [...] principala obsesie a acestor poeți e realul, trăirea. Nu atât *spiritul însetat de real* [...] cât *spiritul trăitor în real*. [...] esența demersului optzecist e una mai degrabă în plan existențial – de schimbare a atitudinii față de poezie și lume, a raporturilor dintre acestea“ (s.a.). Cel de-al doilea aspect vizează relația optzecismului cu postmodernismul; poezia optzecistă a fost privită ca o primă manifestare a postmodernismului în literatura română, deși emergența ei are loc în comunism (și e inclusă în volume precum „Literatura română sub comunism“ al lui Eugen Negrici), fapt ce trimite iarăși la formularea lui M. Martin amintită mai sus, formulare valabilă și azi din anumite puncte de vedere. Acesta ar fi și unul dintre motivele pentru care generația '80 nu e considerată postmodernă (poezia generației '80 „nu intră în paradigma postmodernă“, declară M. Cărtărescu în „Postmodernismul românesc“ sau, în același sens, Al. Mușina afirma că „poezii și prozatorii generației '80 nu sunt, în marea lor majoritate, niște postmoderniști“). Însă importanța optzecismului pentru literatura română actuală nu poate fi subestimată. Postmodernismul literar românesc îi datorează enorm, el aflându-și rădăcinile în creația optzecistă, atât de bogată și, de asemenea, autentică, în sensul că ea și-a câștigat o oarecare autonomie în evoluția literaturii contemporane.

Proza din această perioadă trădează și ea conștiința conflictului existent pe mai multe planuri: „conflictul dintre «noul umanism» și legile de funcționare ale vechii societăți, ale civilizației de tip industrial“ (L. Petrescu), „confruntarea dintre arta «oficială», instrument al propagandei comuniste, și arta «alternativă»“ (E. Rațiu) etc. Rolul principal al artei postulat de scriitorii acestei generații este o „perpetuare a esenței omului“ (M. Nedelciu). Aceasta în condițiile în care arta e privită ca fiind în pericol de „marșandizare“ și de instrăinare cu cititorul. Vorbind despre romanele lui M. Nedelciu, L. Petrescu remarca: „Se poate, pe de altă parte, constata, în ceea ce privește romanul românesc contemporan, o tendință, tipic postmodernă, de a conferi discursului literar o dimensiune preponderent reflexivă“ precum și faptul că „frecvența cea mai ridicată o cunoaște, probabil, punerea în abis a enunțării, iar, în cadrul ei, prezentificarea producătorului de text“ (s.a.). Alături de schimbarea per-

spectivei naratologice și a celei asupra scriitorului ca instanță «producătoare de text», se petrece o altă mutație, operată asupra conceptului de subiect. Astfel de schimbări au înregistrat o linie anulatoare, deschizând / orientând creația artistică spre o nouă «realitate», în care deziluzionarea culturală dirijează înspre o nouă paradigmă. Astfel de demersuri și-au aflat modalități de exprimare foarte variate, căci, arată Cărtărescu, „la fel ca poeții, nici prozatorii optzeciști nu urmează o singură direcție; ei sunt diverși și versatili, «umplând» spațiul poeticilor contemporane, de la proza aproape «tradiționalistă» până la cele mai avansate experiențe avangardiste, onirice sau postmoderne“.

Una dintre trăsăturile definitorii ale creației optzeciste în proză (pe linia celor formulate de L. Petrescu) este preferința tranșantă pentru proza scurtă. Cultivarea acestui gen devine un adevărat program literar pentru scriitorii optzeciști, motivele fiind cel puțin două la număr: doriința de rupere de supremația romanului în modernism și, pe de altă parte, posibilitatea pe care acest tip de proză o oferă nevoii de tratare a fragmentarismului realității și al percepției. „Această deplasare a interesului dinspre o poetică a romanului către o poetică a prozei scurte este pusă în legătură cu faptul că, în vreme ce prima operează de regulă cu un model formal al totalității, convenabil mai ales pentru o mentalitate de tip modernist, cea de a doua se raportează mai degrabă la un model formal fragmentarist, mult mai adecvat pentru o mișcare de orientare postmodernă“ (L. Petrescu). Predilecția pentru proza scurtă este definitorie pentru creația optzecistă „până în 1985“, consideră Cărtărescu, care arată totodată că „proza - standard a momentului 1980 este cea scrisă de autori ca Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelcu, Cristian Teodorescu și Sorin Preda, la care se adaugă, între alții, și prozatorul clujean Alexandru Vlad sau bănățenii Viorel Marineasa și Daniel Vighi.

O altă trăsătură importantă a creației optzeciste este postulatul autenticității. Acest postulatul se manifestă, de altfel, atât în creația poetică, cât și în cea epică. Vorbind despre biografism în poezia contemporană, Cărtărescu sublinia că, deși acesta apare și în perioade artistice precedente, în optzecism „tocmai *preponderența* biografismului față de orice altă trăsătură estetică“ face ca aceste creații artistice să se detașeze de cele anterioare (încă o ilustrare a problemei „dominantei“ în accepția lui Fr. Jameson). „Poezia biografistă“, continuă Cărtărescu, „este o poezie profund subiectivă, în care totul se învârteste în jurul personalității scriitorului. Cel mai important efect din cadrul

acestei poezii este *efectul de sinceritate*. Limbajul, fetișizat în modernism, tinde să devină «transparent», fără tropi, «prozaic». Recuzita este realistă, chiar «hiperrealistă», locul și timpul poeziei fiind aici și acum».

În domeniul epic, postulatul autenticității se manifestă în predilecția pentru anumite teme luate din viața cotidiană, în parodiarea mediocrității, precum și în atacul împotriva abstracționismului modernist. Astfel, „în considerațiile lor legate de această poetică a «autenticității», scriitorii optzeciști stabilesc pe alocuri o corelație dintre cele mai strânse cu o mitologie contemporană a *derizoriului* [...] Pentru o altă categorie de comentatori din gruparea «optzecistă», ideea «autenticității» ar trebui corelată mai curând cu reacția vehementă a artei contemporane față de tendințele abstracționiste ale trecutului (L. Petrescu). Reacția de opoziție la modelul mecanicist propus de modernism e regășibilă și în eforturile de „refundamentare ontologică” a creației literare, postulând un nou umanism, văzută ca „rezultatul reîntoarcerii spre categoria subiectivității și a individului, dar într-o perspectivă relațională, singura de natură să încurajeze în noul context (anti-raționalist și anti-reprezentativ) impulsul general spre reontologizare și resemantizare” (M. Ursa). Postulatul «noului umanism» este strâns legat de cel al autenticității ca modalitate de relevare a umanului prin artă. „Convingerea mea este”, mărturisea Al. Mușina, „că, după modernism, (ar trebui să) asistăm la o reîntoarcere spre «uman» - așa cum modernismul a fost o «deumanizare» - la un nou «clasicism», un nou antropocentrism. Obsesia limbajului, a lumilor «secunde» a dus la un impas; mai mult, științele umane s-au risipit într-o mulțime de limbaje și moduri de abordare tot mai specializate care, și ele, atomizează și alienează umanul. O nouă sinteză se impune...”

La începutul anilor '90 „literatura cunoaște un fenomen de rapidă devalorizare și disoluție” (Cărtărescu). Această „devalorizare” e semnalabilă într-un moment în care, pe lângă faptul că eforturile de reînnoire, spre ținta postmodernismului, începute în anii '80, nu s-au cristalizat în clarificări terminologice, metodologice și de creație, «sistăm», odată cu căderea comunismului, la invazia mass-media în viața culturală, cu tot arsenalul lor de «oameni ai cuvântului» scris sau vorbit. D-E Rațiu arată că, „în pofida dispariției constrângerilor ideologice totalitare, nu putem constata decât persistența stării de criză a artei”; această criză e simplomatică pentru faptul că „literatura anilor '90 a intrat, de fapt, în *postistorie*” (Cărtărescu) (s.a.). În pofida unor aprecieri optimiste (nerealiste?) asupra creațiilor literare contemporane, starea de criză persistă, „parcă nimănui, nici măcar scriitorilor și criticilor, nu-i mai este gândul la literatură. Tot mai mult ne visăm viața și trecem prin ea ca găscă prin apă”, declara Cărtărescu într-un interviu recent („Ziua literară”, 13 ianuarie 2003). „De doisprezece ani încoace am face orice altceva în afară de ce trebuie să facă, prin definiție, un literat: literatură. Ne-am iluzionat cu producția de documente, memorialistică, non-ficțion de toate felurile. Am disprețuit cea mai nobilă dintre arte: poezia (ajunsă cerșetoarea, nici măcar Cenușăreasa artelor de azi). Am descurajat producția locală de romane, de scrieri de imaginație. Am obligat autorii români (câți au mai rămas în zona «nelucrativă» a literaturii) să-și plătească propriile cărți. Iar acum, privind în urmă, ne mirăm că nu avem literatură originală după 1989...”

Poezia

■ Ioan Țepelea

Ce herghelii

Tropotul cailor mă inundă. Cum vin cu văzduhul în coamă printre vise cu alte și alte poveri Cu alte și alte cuvinte să mă mai mir nu se cade poate atunci să exclam: ce herghelii!

Vin noaptea să-nsemne pământul și legea lui strâmbă și legea cea ocolită cu ochii de viezure stinși cu răsuflarea tăiată... Copiii aceștia creduli au încheieturile crude au liniștea turtită de cer fumegând se sperie de-atâta iubire proverbială de - atâta povară...

Vin hergheliile vin Ce herghelii. Ce prinsoare le-adună-acasă la noi

Ce lumină apare-dispare în vis ce herghelii

Lumea ca lume

Ea-i așa cum ți-o închipui adică nebună. Imprevizibilă. Adică străină. Nu cum ni se cere s-o prevedem

Plină de bale și gropi. Nesătulă jucată la zaruri de toți nepoții și ruginită de somn. Mai ales murdară ascunsă troienită de patimi pleșuvă și mereu asudată ca o nemiluită furtună

Asta e lumea ca lume!

La marginea scenei

Lui Pascu Balaci

Îți închipui Doamne ce vor artiștii ce vor spectatorii ce vrea scenograful ce vrea regizorul. Dar ce vor? Ce vor ei și ce vreau eu autorul?

Tăcerea s-a lăsat peste scândura rece se aude doar tic-tacul memoriei gongul ce ne dezmiardă cu sunetul lui șoapta geamătul scârțâitul de ușă monezile vechi și ferestrele care urcă - coboară pe zid în aplauze

Mesajul a fost împins la marginea scenei să ne prelungească plăcerea nemăsurată să ne lege de lume. Noi nelegații... Nu mai e nimeni să ne prevină?

Nici Rimbaud

Pe ce creste se înalță Styxul unde zmeura e o minciună și - unde dorul ne sfârâie în măsura poemului precum mustul toamna în margini de brumă

Cad frunzele și-a trecut vremea cu anotimpul Mai avem loc doar să ne ascundem



să fim uitați și nebagăți în seamă risipiți ca semintele pe arătură. Norocul poate ne va prinde prin preajmă.

Nici Rimbaud nu mai zâmbește lângă sângele său tot mai bolnav încerc acum și eu să mă ascund...

Când se va prăbuși Imperiul

Un Lisimah trezit din somn stă cocoșat la fereastra ofelinatului

Ar vrea o perfuzie una cu parguri cu coaceri ale nimicului cu alte capricii și jungחii lângă neostoiții noștri plămâni

Încerc să repar semnele excesului de cele ale coerenței iubirii sub epiderma din ce în ce mai trandafirie

El Lisimah parcă se plimbă printre stările mele incerte. Printre amănuntele amneziei de care mă las coplesit.

Peste umăr îmi strigă. Patria să ți-o cauți când se va prăbuși Imperiul.

Da. Când se va prăbuși Imperiul!

În același copac

Tu crezi în cuvinte în vocea păgână - a sorții și-n viața ascunsă de după...

Am putea încerca și-alte origini și - alte excese și - alte dorințe mirându-ne la nesfârșit de filozofia care te urcă în același copac

Cu blândețe cu înțelegere cu sau fără de șansă am fi sperat presupunem cu-aceași șansă de viață-neviață

Ne duce gândul aiurea Precum o îndoială șovăitoare în același copac



Premiile TIFF
- Ediția a II-a, Cluj-Napoca,
23-31 mai 2003 -

Premiul Agressione pentru cel mai bun tânăr actor român - Diana Dumbravă, pentru rolul din filmul "Maria" de Călin Netzer; *Premiul criticii* - "Noi albinosul" de Dagur Kari (Islanda); *Premiul special de "debut"* - Neagu Djuvara, pentru interpretarea propriului rol în filmul documentar "Din răstimpul unei vieți"; *Premiul publicului* - "Vorbește cu ea" de Pedro Almodovar (Spania); *Premiul de excelență* - Dorel Vișan; *Premiul de interpretare* - Henryk Golebiewski, pentru rolul titular din "Edi" de Piotr Trzakalski (Polonia); *Mențiunea specială a juriului pentru imagine* - Xavi Jimenez, pentru filmul "Intacto" de Juan Carlos Fresnadillo (Spania); *Premiul pentru cea mai bună imagine* oferit

de Kodak Cinelabs România (120 role de peliculă color 35 mm Kodak Vision) - Vivi Drăgan Vasile, pentru imaginea filmului "Furia" de Radu Muntean (România); *Marele Premiu și Trofeul "Transilvania"* (plus 4000 de dolari SUA) - "Noi albinosul" de Dagur Kari (Islanda).

În topul publicului, pe primele zece locuri s-au situat următoarele filme: 1. *Vorbește cu ea* de Pedro Almodovar (Spania); 2. *Orașul Domnului* de Fernando Meirelles (Brazilia); 3. *Noi albinosul* de Dagur Kari (Islanda); 4. *Cucul* de Alexander Rogozhkin (Rusia); 5. *Surorile de la Azilul Magdalena* de Peter Mullan (Marea Britanie); 6. *Întotdeauna Lilya* de Lukas Moodysson (Suedia); 7. *Edi* de Piotr Trzakalski (Polonia); 8. *Jalla! Jalla!* de Josef Fares (Suedia); 9. *101 Reykjavik* de Baltasar Kormakur (Islanda); 10. *Care cu care* de Hella Joof (Danemarca).

„Conflictul e între mentalități, nu între generații”

- Domnule Tudor Giurgiu, iată că, oarecum contrar "tradiției" românești, TIFF a ajuns la ediția a doua, și nu oricum: numărul filmelor s-a dublat, cel al proiecțiilor aproape s-a triplat, filmele au rulat în trei cinematografe nu în două ca la ediția întâi, numărul spectatorilor a crescut cu peste 60 la sută. O întrebare "banală": cum ați reușit?

- Cu încrederea că trebuia să existe un salt de la prima ediție la a doua. E o competiție între festivalurile din aceeași regiune, și pentru noi, fiind la început, e important ca Festivalul să se așeze, dar trebuie să faci în timp foarte scurt niște pași foarte mari. Eu eram convins că e un risc extrem de mare. Din fericire, am reușit să adunăm forțele, oamenii, echipa și să-l coordonăm de așa natură încât, cu mici imperfecțiuni la nivel tehnic, cred că în final lucrurile au fost în regulă și acum aștept deja cu mare, mare stres ediția a treia. Reacția invitaților străini a fost foarte pozitivă, ei sunt convinși că în cinci ani acest festival va fi unul de mare impact în parte asta a Europei... Și dacă ne gândim că în 2007 s-ar putea să intrăm în Europa, sunt alte punți care se deschid spre Vest de-aici din Transilvania, din Cluj.

- Care au fost ecurile după prima ediție, în țară și în străinătate? Având în vedere chiar și numai ineditul - primul festival internațional de lungmetraj de ficțiune din România - TIFF poate fi considerat, fără a minimaliza sau ignora alte evenimente, evenimentul cultural al anului 2002.

- Evident că ecurile au venit mult mai bune și mai numeroase din străinătate, pentru că oamenii sunt obișnuiți cu astfel de evenimente și au fost surprinși să găsească o primă ediție foarte bine organizată, cu o selecție extrem de bună, cu o calitate a materialelor tipărite legate de Festival foarte bună. În România oamenii au auzit de Festival, cei care n-au fost și-au propus să vină, și o parte din ei au și ajuns, la a doua ediție, dar ecurile s-au menținut la un nivel de feliicitări reținute. Probabil asta e firea noastră a românilor. Când cineva, o echipă, un colectiv, niște oameni reușesc să facă un lucru, ei nu sunt îmbrățișați, nu devin eroi peste noapte. Oamenii îți strâng mâna, îți mulțumesc și nu poți să știi dacă o fac

din inimă sau având alte interese. Eu cred că ce-am făcut a fost bine, m-au bucurat mult mai tare telefoanele și mesajele unor oameni care trăiesc în Cluj sau au auzit de Festival și au sunat fără nici o altă intenție decât de-a spune: ai făcut un lucru bun, nu te cunosc, nu știu cine ești, dar mi se pare că e ceva extraordinar și trebuie să-l faci mai departe. Astea au fost semnalele care m-au încurajat, mi-am spus că sunt oameni care apreciază acest Festival și ideea de a-l face aici. Au fost gesturi frumoase care au continuat și anul ăsta... Probabil că în momentul în care Festivalul va deveni și o afacere mondenă, lucrurile vor căpăta o altă amploare și va fi bine să fi văzut la Cluj. Nu știu dacă se va întâmpla chiar de anul viitor, dar în patru cinci ani s-ar putea să aibă o cu totul altă anvergură decât o are acum. Deocamdată e un eveniment pentru public și pentru profesioniști, cred eu foarte important.

- Cred că ar trebui explicat de ce ați organizat Festivalul la Cluj și de ce denumirea de "Transilvania".

- Pentru că e singura denumire care poate să așeze foarte bine pe hartă acest Festival - ca locație, ca semnificație -, e un clișeu care poate fi folosit în atragerea unor invitați. Regizorul islandez, de exemplu, Dagur Kari, care a câștigat trofeul, era foarte încântat de ideea de a veni într-un loc exotic. Deci e un clișeu pe care noi am încercat să-l folosim, să-l speculăm din punct de vedere al promoției, al marketing-ului. Apoi trebuia găsit orașul care să găzduiască Festivalul. Motive care țin de geografie, de implicarea mea sentimentală, ca om născut aici, de public - studenții, interesul clujenilor pentru film, toate astea m-au condus rapid spre o singură decizie, lucrurile au mers legat, n-a fost o problemă complicată să găsim locul, a fost scurt de tot.

- Anul acesta Festivalul a inclus și Zilele filmului românesc, majoritatea filmelor prezentate fiind în premieră. A fost vorba de o selecție (deși e cam greu să selectezi la câte filme se fac în România) sau pur și simplu asta a fost/este producția recentă de film românesc?

- Asta a fost o discuție care am avut-o cu Mihai Chirilov, el voia să facă o selecție mai dură, eu am fost de părere să lăsăm mai multe filme, să

■ **Tudor Giurgiu**
directorul Festivalului



Foto: Ziarul Clujeanului

încercăm să arătăm oamenilor care vin de afară, de la festivaluri internaționale, exact starea de azi a cinema-ului românesc. Din păcate, n-au fost foarte încântați, greu pot să selecteze niște filme pentru festivalurile lor, dar asta e situația și trebuie să ne-o asumăm. Ce să zic? Eu, sincer, mă așteptam la un afliu mai mare de public, au fost și dezbateri cu realizatorii, m-aș fi așteptat ca publicul să fie puțin mai interesat. Sigur, nu pot acuza publicul, pentru că în România întotdeauna apar două filme bune, după care vin trei catastrofe și oamenilor le e frică de filmul românesc. O să încercăm să mergem mai departe cu ideea asta și să o facem mai interactivă, să antreneze mai mult publicul și realizatorii, cred că e singura soluție de a o face importantă pentru Festival.

- Recentul scandal al concursului de scenarii organizat de Centrul Național al Cinematografiei a împărțit cinești în două tabere, tinerii avansând chiar un protest vizavi de modul de aprobare al scenariilor. Sunteți unul dintre semnatarii acestui protest. Există un conflict între generații sau e vorba de un conflict cu sistemul de promovare, de producție al filmului românesc?

- E un conflict foarte mare de mentalități, pentru că nu e atât vorba de generații, cum încearcă să susțină reprezentanții generației mai experimentate, e un conflict enorm, e o falie care nu are cum să se apropie, să se stingă, să se repare, e o falie extrem de mare între oameni de o anume mentalitate și alții care sunt educați în

alt sistem. Sunt extrem de mulți oameni care conduc cinematografia, care au funcții de conducere sau sunt consultanți - regizori, producători importanți - care nu înțeleg absolut nimic despre felul în care se face film astăzi în Europa, în lume, despre felul în care se finanțează proiecte. Ei sunt obișnuți, au fost obișnuți să ia bani de la stat, dintr-un singur loc, consideră că li se cuvine lucrul ăsta, ei nu dau socoteală nimănui pentru filmele pe care le fac. Multe din filmele ăstea nu au nici încasări la box office în România, dar nici nu merg în festivaluri internaționale, ori ei continuă să primească zeci de miliarde pentru a face niște filme care nu interesează pe nimeni. Tipul ăsta de mentalitate, de a nu da socoteală nimănui și de a continua să finanțezi proiecte pe baza unor criterii care sunt inexistente, mi se pare absolut revoltător. Și mi-am dat seama că acest tip de mentalitate nu are cum să fie corectat. Avantajul sau lucrul care cred că ne diferențiază e faptul că noi am umblat prin festivaluri (prin noi înțeleg toți cei care am semnat această scrisoare), am ajuns să lucrăm în sisteme de producție, în filme, cu parteneri și cu producători care vin din foarte multe alte țări și am învățat sisteme de lucru foarte diferite, vedem film nou, film european, noutăți. Ori ei nu văd absolut nimic, e o falie și o diferență fantastică.

– *Parte din filmele din Festival, puține, au rulat deja pe ecranele noastre, altele sunt anunțate ca având în curând premiera. E o întâmplare s-au festivalul a ajuns să impună distribuitorilor români anumite titluri, a intermediat Festivalul vreoa achiziție?*

– Nu cred, pentru că distribuitorii funcționează după ureche și de obicei nu au habar de ce se întâmplă pe piața locală, sau în orice caz acționează în virtutea unor strategii pe care numai ei le cunosc, pentru că nu există o industrie care să-i stimuleze și poate nici ei nu sunt toți pregătiți să-i facă față. Anul trecut, de exemplu, am încercat să convingem distribuitorii să cumpere *No mens land*, care a fost pe locul întâi de audiență, dar n-a interesat pe nimeni. Anul ăsta am auzit că ar fi discuții să fie cumpărat filmul rusesc *Cukul*, care la Festival a fost în top destul de sus. Probabil că în șapte, opt, zece ani și distribuitorii de film vor fi mult mai atenți la festivalul ăsta. Anul acesta am avut o situație absolut ridicolă cu un distribuitor care, deși i-am trimis programul Festivalului și i-am spus că unul din filmele lui va fi prezentat în week-end-ul de închidere, a hotărât să programeze acel film, *Vorbește cu ea* al lui Almodovar, la Mall-ul din Oradea. I-am explicat că e o prostie, că vrem totuși filmul, a spus că nu se poate, iar acum, după terminarea Festivalului, recunoaște că a făcut o prostie, pentru că filmul a mers prost. Deci, ziceam că totul e după ureche...

– *O întrebare pe care am mai pus-o și acum un an: ce proiecte are regizorul Tudor Giurgiu?*

– Vreau să fac un film de lungmetraj. Asta am zis și anul trecut, dar uite că n-am ajuns, scenariul n-a câștigat concursul la CNC. Am să încerc să caut bani afară și, să vedem, o să-l mai depun la un concurs și sper să adun finanțarea ca eventual să-l pot face la anul. Mai lucrez la un film în calitate de producător, un film despre jaful Băncii Naționale a României din 1959, când șapte gangsteri au jefuit cam 250 de mii de dolari, au fost prinși, securitatea le-a înscenat o reconstituire care a fost și filmată (tot materialul ăsta filmat l-am regăsit în arhive), e o coproducție cu parteneri importanți ca BBC și Arte. După proiectul ăsta o să încerc să mă concentrez pe filmul meu.

„Îmi asum responsabilitatea pentru toate filmele din Festival”

– *Doamna Mihai Chirilov, sunteți principalul „vinovat”, responsabil de selecția filmelor din Festival. Care au fost criteriile de selecție?*

– Am încercat să mă pun în pielea spectatorului mediu (asta este politica mea când fac o selecție pentru un festival), a spectatorului pe care dorim să-l formăm aici la TIFF, să încerc să-mi imaginez ce i-ar putea plăcea. Sigur că încerc să fac ceva care să mă și reprezinte, fiindcă asta se întâmplă peste tot, fiecare festival are un director de selecție care este felicitat sau înjurat pentru ceea ce face. La noi lumea nu prea e obișnuită să aibă responsabilitate pentru ceea ce face, dar eu răspund pentru absolut toate filmele din Festival. Pe de altă parte, am încercat să nu trag o linie de demarcație foarte clară între cinematograful de autor și cinematograful comercial. Încercăm, toată echipa, să nu transformăm Festivalul într-un festival elitist. După cum există film comercial de bună calitate și de proastă calitate, există cinematograful de autor de proastă calitate și de bună calitate. Încercăm cumva să “mariem” filmul de autor și filmul comercial de bună calitate. Vreau ca selecția pe care o fac să fie prietenoasă față de public, vreau să educ dar vreau și să dau publicului ceea ce așteaptă, menținând, desigur, o anumită ștachetă.

– *Iată că Festivalul a ajuns la ediția a doua. Cum a început această “nebulie” numită Festivalul Internațional de Film Transilvania?*

– Totul a început în septembrie 2001 din dorința lui Tudor Giurgiu care, probabil, ca și mine, a fost excedat de faptul că în România nu există încă un festival internațional de lungmetraj. A fost foarte bine că prima ediție a ieșit cum a ieșit, cred că nimeni nu putea să ne ceară mai mult. Am obținut filme pentru care alte festivaluri s-au bătut și n-au reușit să le obțină. A fost de o amploare mai mică dar succesul a fost cu atât mai mare. Pot să spun chiar că mi s-a părut mai mare succesul primei ediții, pentru că totul era pe un teritoriu complet necunoscut, complet virgin, nu știam cum reacționează publicul, nu aveam experiența acestui gen de eveniment, totul a pornit de la zero și riscul a fost enorm. Anul acesta știam la ce să ne așteptăm, mizăm pe faptul că publicul va fi mai receptiv, dar, pe de altă parte, sunt convins că e un proces care va dura patru, cinci ani, un public de festival se educă în timp. Sigur că mai sunt foarte multe lucruri de învățat. Probabil că celor care vin la Festival li se pare că totul merge strună. Nouă, celor care vedem totul din interior, ni se pare că nimic nu merge bine, asta pentru că ceea ce merge bine ni se pare că e normal să se întâmple, iar lucrurile care nu merg bine sunt cele care ne isterizează, care ne dau peste cap, dar sunt inevitabile. Au fost câteva filme la care subtitrajul s-a pierdut pe drum câteva minute, filme la care mai erau sărite una, două replici, filme la care, eu știu, s-au pus rolele invers... Cred că sunt lucruri care trebuie înțelese, faptul că unii le-au trecut la bilele negre, accentuându-le, mi s-a părut un pic exagerat. Sunt genul de detalii, de incidente care se întâmplă peste tot în străinătate în festivaluri.

– *Începând cu această ediție o secțiune a Festivalului a fost dedicată exclusiv filmului românesc. Ce ne puteți spune referitor la imaginea cinematografului românesc oferită de cele nouă titluri prezentate?*

■ **Mihai Chirilov**
directorul artistic al Festivalului



Foto:
Ziarul
Clujeanului

– Eu sunt într-o poziție îngrată, pentru că au fost multe discuții referitor la ce facem cu filmul românesc: aplicăm aceleași criterii ca și la filmul străin, facem o selecție la fel de dură pe cât am făcut în cazul filmelor din competiție și al celor din secțiunile paralele? Pentru cineva care selecționează filmele este frustrant să lase de la el, și să lase foarte mult, în momentul în care vine vorba despre filmul românesc, lucru care nu s-a întâmplat anul trecut când toate cele patru filme românești aveau o carieră internațională, erau filme foarte bune, cu succes la public sau la critică, erau filme care și-au găsit locul finalmente în selecția în care am operat cu absolut aceleași principii ca și pentru filmele străine. Anul acesta, dacă aș fi făcut o selecție la fel de riguroasă nu ne-am mai fi ales cu *zilele filmului românesc* ci, probabil, cu ceva de genul *orele* sau *minutele* filmului românesc. De ce am făcut totuși aceste zile ale filmului românesc? N-a fost și nu cred că este, mai ales acum, după ce am văzut filmele, un prilej de a ne bate cu pumnii în piept, cât de tari și ce produse minunate suntem noi în stare să facem. A fost pur și simplu un fel de adunare laolaltă a filmelor românești făcute în ultimul an, majoritatea nefiind încă prezentate pe ecrane, o secțiune destinată aproape exclusiv străinilor care au venit la Festival. Este un lucru practicat în festivalurile est- sau centraleuropene, de a-și promova propriul cinema, indiferent de calitate. Deci ei nu fac o selecție, sau selecția este minimă. Și eu am fost forțat să las afară două, trei titluri, n-o să le numesc, cred că toată lumea știe despre ce este vorba, sunt produse care nu cred că ar interesa pe absolut nimeni nici să le vadă, nici să le selecționeze în festivaluri internaționale, sunt produse care s-au făcut în virtutea inerției sau din alte motive obscure (care mie îmi scapă sau nu), dar am considerat că nu e cazul să le promovăm decât dacă am fi vrut să facem ceva de genul *cele mai proaste filme românești*. Deci, această secțiune a fost în principal destinată reprezentanților festivalurilor internaționale care au venit la Cluj. Și au fost 20 de oameni care nu au unde să vadă film românesc, era cumva de bun simț să arătăm aceste filme oamenilor care au putere de decizie în selecția festivalurilor din străinătate. La ultimul colocuț din cadrul *Zilelor*..., le-am cerut foarte tranșant să





treacă direct la obiect, i-am rugat să spună ce le-a plăcut, ce nu le-a plăcut, e bună calea pe care mergem, e bine că ne ancorăm în continuare de trecut sau ar trebui să folosim, să exploatăm prezentul pentru că este bogat și plin de substanță pentru film? Și, în cele din urmă, am obținut câteva răspunsuri. Unii dintre ei au fost foarte impresionanți, de pildă, de filmul *Maria* al lui Călin Netzer, care am înțeles că este deja selecționat pentru festivalul de la Sarajevo și cel de la Sofia de anul viitor, altora le-a plăcut filmul lui Sinișa Dragin *Faraon*, filmul din competiție, *Furia*, al lui Radu Muntean, și filmul *Examen*, filmul de debut al lui Titus Munteanu. A, dacă mă întrebi pe mine ce mi-a plăcut, asta e deja o altă problemă...

– *Considerați că v-am întrebat deja...*

– ...E evident că mi-a plăcut *Furia*, pentru că altminteri nu l-aș fi inclus în competiție, e un film pe care l-am apărât în fața multor reprezentanți ai festivalurilor internaționale care au trecut un pic pe lângă. Din *Zilele filmului românesc*, filmul care mi-a plăcut cel mai mult (chiar dacă nu e lipsit de defecte, dar mi-a plăcut cum pune problema, chit că pică și el în capcana asta a trecutului) se numește *Examen*, filmul lui Titus Muntean, o poveste cu un criminal în serie, petrecută în anii '70. Ceea ce mi s-a părut cu adevărat remarcabil este felul în care pune problema percepției lucrurilor care s-au întâmplat înainte de revoluție, pe vremea lui Ceaușescu, cum sunt ele percepute de către cei care n-au trăit perioada respectivă. E un adevăr cu care eu sunt confruntat, și foarte enervat, de multe ori: tinerii din ziua de astăzi care nu au prins vremurile respective nu înțeleg nimic din ce s-a întâmplat, ba mai mult, sunt tentați să fi acuze nu pe cei care au torționat ci pe cei care au suferit atunci. Lucrul asta se întâmplă în film și e un pic trist să vezi că se-nțâmplă, dar e bine că filmul există. Altfel nu este lipsit de defecte, dar are și foarte multe calități. Nu știu dacă *Examen* o să placă în străinătate, sunt foarte curios dacă va avea o carieră.

– *Se vorbește despre reluarea Festivalului de la Costinești, poate chiar de anul acesta. Ar fi o concurență, ar fi o completare pentru TIFF?*

– Nu, nu ar fi o completare. Sigur, orice inițiativă de tipul ăsta este laudabilă, dar este un pic trist că vine din partea cuiva care ar trebui în primul rând să susțină un festival care există și care și-a făcut un renume nu doar local ci și internațional. Festivalul de la Costinești, judecând după edițiile anterioare, era mai puțin un festival de film cât un festival de plajă, la care lumea venea în șlapi, chiloți, maiou, vedea câteva filme seara, când se lăsa întunericul, în grădina de vară și cam atât. Sigur, era o atmosferă la fel de prietenoasă pe cât a fost și aici, dar era mai degrabă o vacanță oferită oamenilor din industria cinematografică locală, cu această latură cumva serioasă, de festival: mai vedem niște filme, mai facem o conferință mică de presă, ca să nu spună lumea că am venit de fapt să stăm cu burta la soare și să ne simțim bine... E trist și poate inexplicabil că cei care au luat această hotărâre nu se gândesc la faptul că Festivalul de-aici are nevoie de sprijin, cel puțin în momentul de față. Sigur, există nostalgii față de lucrurile care s-au întâmplat, dar până una alta hai să susținem un lucru care a ieșit bine și care dă semne să iasă bine și în continuare, decât să riscăm încă o dată doar pentru... Chiar nu știu care ar putea fi motivațiile, îmi scapă.

„Asistăm la un nou faliment moral și profesional al cinematografiei românești”

– *Domnule Valerian Sava, cum apreciați selecția acestei ediții a Festivalului, în special filmele din competiție?*

– Particip prima dată la acest Festival, dar m-am bucurat să aud că a luat ființă, anul trecut, în primul rând datorită profilului secției competitive, dedicată primului și celui de-al doilea film al debutanților. Or, după părerea mea, unica șansă a filmului românesc fiind actualmente debutanții, mi se pare o inițiativă mai mult decât laudabilă, salvatoare, iar țineră celei de a doua ediții în același profil, cu o secție competitivă astfel profilată și cu mai multe secții informative, e aproape incredibilă la noi, pentru că unul din lucrurile care ne lipsesc este continuitatea, asta e, poate, primul lucru care ne lipsește. Aș și zice că acest Festival va debuta propriu-zis și se va consacra în istoria cinematografului românesc în momentul când va ajunge la a treia ediție. Țasta trebuie să fie primul obiectiv, așa cum regizorii debutanți de talent ar trebui să aibă ritmul ăsta de a se consacra, de a ajunge la timp la al doilea și la al treilea film. Așa, ca o privire de ansamblu, se vede că e prima manifestare de gen profesionistă din țara noastră, și se vede aș zice de la generic, adică de la faptul că are în frunte un tânăr regizor și un tânăr critic de film, Tudor Giurgiu și Mihai Chirilov, alături de care se află un program și un coordonator de program, olandezul Rik Vermeulen, se vede gândirea și structura. Festivalurile anterioare care s-au încercat pe la Costinești, pe la Mamaia, în secolul trecut, n-aveau această dimensiune profesionistă pentru că de la cap erau malformate. Nu exista, în primul rând, acest binom regizor-critic (care devine, să zicem, o tripletă prin adăugarea unui profesionist care se întâmplă să fie din străinătate) și numai așa suntem puși în fața unei selecții profesioniste, atât în competiție, care e cuprinzătoare, 13 filme din 13 țări, cât și în secțiunile informative, metodic profilate pe zone, scoțând în acest mod din zona necunoscutului niște spații ale cinematografului absolut vitale pentru cinești, nu numai pentru cinefilii, cum sunt țările nordice, cum este, să zicem, noul film francez, inclusiv producții care se regăsesc și în competiție, ceea ce eu numesc marile cinematografului mici ale Europei, cu care noi ar trebui să intrăm în rimă, cum sunt cele din Ungaria, Danemarca, Finlanda sau unul din filmele cele mai bune, care poate va concura Marele premiu (l-a și luat - n.n.), fiind chiar din Islanda.

– *Începând cu această a doua ediție a Festivalului, filmului românesc îi revine o secțiune specială, Zilele filmului românesc. Au fost sau urmează să fie prezentate nouă filme, majoritatea în premieră. Din cele văzute până acum, cum se prezintă filmul românesc la ora de față?*

– Când am constatat în programul tipărit al Festivalului, lansat la o conferință de presă la București, că urmează să vedem aceste filme românești inedite, eu am zis că merg pe jos până la Cluj, pentru că ne apropiam de jumătatea anului 2003 și văzusem în premieră un singur nou film românesc, din cele 14 despre care tot vorbește conducerea de la Centrul Național al Cinematografiei, amânând premierele unor filme

■ **Valerian Sava**
critic de film



anunțate încă de prin noiembrie anul trecut. Numi dau seama cum vor mai putea fi prezentate publicului 12 sau 14 filme, toate lăsate practic pentru toamnă, încât cifrăria asta cu care suntem bombardaj de oficialitatea cinematografică a momentului își dovedește inconsistența și demagogia. Am văzut într-adevăr niște filme inedite, între care cred că pot avansa afirmația că unul singur este onorabil. E vorba de filmul *Examen* al lui Titus Muntean, cu toate că dezavantajat de întreprinderea lucrului. Filmul a fost scris, ca să zic așa, de autor în 1997, a intrat în concurs în 1998, filmat în 1999, intrerupt și continuat abia acum. În ciuda acestui handicap, pentru că au intervenit și niște modificări în dramaturgie, dar datorită faptului că filmul a fost făcut înainte de *Marfa și banii* al lui Cristi Puiu și înainte de *Occident* al lui Cristian Mungiu, deși prezentat după acestea, *Examen* reprezintă cumva trena altei vârste a cinematografului românesc, pentru că aceste două filme pe care le-am pomenit sunt niște filme de ruptură, filme de început al unei virtuale refondări a cinematografului românesc. În afară de acest film onorabil, pentru că se simte acolo o gândire cinematografică proprie, o încercare de a-și asuma istoria recentă dar și umbrele trecutului de către un tânăr creator, celelalte sunt la mare distanță dedesubt și ne pun în fața vechii constatări că în afară de vârfuri (și totuși *Examen* nu e un vârf, e doar un film onorabil, pe linia de plutire), urmează o zonă de gol, nu există o producție medie consistentă, ne păbușim în neant, neant reprezentat cu brio de câteva filme din care aș vrea să citez în primul rând *Raport despre starea națiunii* al lui Ioan Cărmăzan, care nu este debutant, și, alături de o asemenea catastrofă culturală care este acest film, un dureros eșec, pentru că e vorba de un debutant, *Tanul* de Andrei Enache. Cred că un caz încă mai flagrant de ratare aproape programatică și previzibilă a șanselor e *Maria*, tot al unui debutant, Călin Netzer, care a trecut de la un film de Institut de scurtmetraj, parte documentaristică, cu știuta tiranie a tematicii, și a tezei, și a moralizării care ne caracterizează într-o anumită rudimentaritate, la un film de lungmetraj în care improviză scenaristică și caracterul

strident încă amatoricesc al regiei sunt, cred, nefaste pentru un debutant. Adică socot că, existând niște premise în filmul ăsta, ele sunt com-promise datorită școlii din care vine realizatorul, a metehnelor previzibile moștenite din școală, mai ales în sensul unui caracter demonstrativ, tematis-tic, retoric. Există o retorică a tematicilor utile absolut anticinematografică, din păcate provenind și dintr-o anumită dominantă a școlii noastre ci-nematografice, luându-se molima asta a retoricii vindicative de la profesori la studenți. Nu este competitiv, nu pot fi sub nici o formă competitive și nici de validat ca punct de plecare în niște fil-mografii cum ne-am dori să fie într-o cine-matografie profesionistă. Dacă mai adăugăm și filmul *Faraon* al unui regizor sărb naturalizat în România, Sinișa Dragin, care compătimește, cum se zice, cu noi în planul unor tematici și al unor clișee narative cam în tangență cu filmul lui Căr-măzan, suntem îndreptățiți mai mult decât la o alertă - la confirmarea unor premoniții triste despre rezulatele concursului de-acum doi ani de la CNC. Mai trebuia să vedem un alt film de debut care se anunță extrem de riscat, *Milionari de week-end* de Cătălin Saizescu. Deci bilanțul selecției de acum doi ani cred că anunță un nou faliment moral și profesional al cinematografului românesc (nu din motive economice, cum de fapt n-a fost nici cel din jurul anului 2000, când timp de un an și jumătate nu s-a prezentat nici un film românesc (nu pe ecrane), un nou faliment pe care va trebui să-l comentăm când aceste filme vor ieși pe piață claic peste grămadă, la sfârșitul anului. Nu știu cine, dar cineva ar trebui să răspundă, să aibă răspunderea a ceea ce s-a întâmplat cu acest Centru Național al Cinematografiei, după scandalul noului concurs conceput și manipulat în același mod absolut incalificabil, prin împărțirea banilor între membrii așa numitului Colegiu Consultativ al CNC-ului. Va trebui oare să așteptăm încă alți doi ani ca să vedem cât de adânc este abisul în care ne-a coborât mediocrația din cinematograful românesc? Nu știu, cred că nu. Și nici factorii de răs-pundere, cei care au numit acest colegiu și această conducere executivă, în frunte cu Sergiu Nicolaescu și Decebal Mitulescu n-au, cred, interesul să amâne la nesfârșit o decizie și un bilanț.

– Chiar voiam să ajung la acest ultim scandal. Cu toate aceste necazuri, această fatalitate a cinematografei românești, din când în când apar filme mai mult decât onorabile. Revelațiile de după '90 - cele mai bune filme, cele mai percutante - au venit din partea debutanților, nu a veteranilor, a celor care au făcut film și înainte de '89. Din păcate, foarte puțini debutanți au ajuns la al doilea film, ca să nu mai vorbim de al treilea sau al patrulea (la patru filme e numai Nae Caranfil, și nu datorită CNC-ului). Ați spus mai devreme că nu problema economică e cea mai gravă pentru cinematografia română. Cum vedeți viitorul filmului românesc, care e șansa filmului românesc în continuare?

– Bilanțul - după practic 15 ani, pentru că acum, cu noul concurs de scenarii, putem să gândim pe 15 ani, adică știm cam ce se filme vom vedea în 2004 - e cel pe care l-ați spus în mare. În afară de filmele lui Lucian Pintilie, ale lui Nae Caranfil și ale ultimilor trei debutanți, Cristi Puiu, Cristian Mungiu și Radu Muntean, nu putem vorbi nici măcar de producții onorabile. Adică au fost câteva ratări monumentale (cum este, după părerea mea, *Hotel de lux* de Dan Pița, cu tot premiul supralicitat, fără a fi avut valoarea și în-semnătatea care i s-a dat), și unele opțiuni tema-tice demodate, din păcate, ale unora dintre cei mai buni regizori din trecutele decenii care n-au simțit că trebuie o înnoire de profil, de orizont,

de ritmică de lucru. Cum ziceam, singura șansă sunt debutanții. Îmi pare foarte rău, pare de un radicalism inacceptabil, dar cred că nu se mai poate aștepta nimic bun de la regizori ca Andrei Blaier, care urmează să-și prezinte un film, el fiind și membru în colegiul CNC, acuma a fost și membru în juriu, ca să nu mai vorbesc de Sergiu Nicolaescu, de Ioan Cărmăzan... Îmi pare rău, dar este evidența ecranului și ecranul e o lupă neiertătoare, e vorba de o suită de eșecuri și de ratări plătite, cum se spune, în mare măsură și din banii contribuabililor, încât e o chestiune de opți-une: pe ce mizăm și ce facem cu cei care sunt în stare să ne scoată nu din criză ci din faliment, și care sunt cei trei tineri care au debutat cu succes, și încă vreo doi trei al căror debut este amânat? Pentru că, iată, Cristi Puiu, Cristian Mungiu și Radu Muntean nu vor putea prezenta nici în 2004 al doilea film al lor. Unii dintre ei au intrat în lucru prin 1999, deci nu vor depăși acea rată a regimului de lucru a regizorilor de talent care era impusă de fosta dictatură. Cei mai buni regizori din trecut, Ciulei, Pintilie, Iulian Mișu ș.a., fă-ceau un film la cinci sau la zece ani o dată. Sigur că au fost și cazuri mai speciale, prin pervertirea unor regizori foarte buni prin filmul de gen, care în modul ăsta au lucrat ceva mai susținut. Bleste-mul ăsta al incapacității cinematografului român-esc de a-și pune în lucru ritmic valorile reale - asta e principala problemă, pe care nu și-o pune absolut deloc CNC-ul. Adică conducerea CNC-ului se laudă când cu 20, când cu 40 de debutanți în acești, cum ziceam, 15 ani. Dar practic n-a fost nici un debutant de vreme ce nici unul n-a ajuns la al doilea și la al treilea film cu concursul direct al CNC-ului. Nae Caranfil a ajuns la al doilea și apoi la al treilea și al patrulea film, în primul rând - dacă nu exclusiv - datorită relațiilor lui de coproducție în străinătate și a unui aport foarte prețios din partea lui Lucian Pintilie, ca director al Studioului Ministerului Culturii, și a unor investitori privați din România. Deci, domnii tovarăși de la CNC trebuie să înțeleagă un singur lucru: ei n-au debutat nici un regizor de film român în 15 ani, cât vom număra în 2004! Totul este absolută demagogie cu cei 20, cu cei 40 de debutanți sau chiar cu ultimii patru pe care se laudă ei că i-au băgat în malaxorul compromiterii. Pentru că sunt și alte lucruri, nu numai faptul că n-ajung la al doilea sau la al treilea film cum trebuie. Sistemele de lucru sunt cele ale lucrului scenic din epoca stalinistă, cu marota asta a autorului total care este garanția cvasisigură, atunci când devine sistemică, a eșecului. Se știe cum e în cinema-ul universal, autorul total este un tip de excepție, apare o dată la zece cazuri. La noi este absolut invers, adică în nouă din zece cazuri același om semnează și regia și scenariul, inclusiv toți debu-tanții, e o inconștiență, nu știu ce este, o crimă cul-turală de fapt... Nu se poate să ratezi viața și cariera a 19 din 20 programatic, adică cu eșecul previzibil. Eșec, ratare, mă rog, lucrurile pot fi nuanțate, căci sunt mici diferențe între cele două...

– Unii regizori chiar se plâng că sunt obligați să-și ecranizeze propriile scenarii. Se poate vorbi de o criză a scenariilor, a scenariștilor profesioniști de fapt?

– Eu nu cred în formula asta, care e veche, nu știu de câte ori am citit-o în fosta revistă "Cinema" - scenariul, problema nr. 1! Este un mod de a crea iluzia că lucrurile se pot rezolva prin punerea în față a unor probleme separate de context. Am auzit chiar și în cadrul Festivalului, la nu știu ce fel de sesiune, că problema scenariului e peste tot impor-tantă și la noi există o criză... Nu, la noi e o criză de sistem, de sistem și de gândire programatică

a unei reforme și refondării a cinematografului românesc, a schimbării metodologiei și legislației din domeniu. În chestiunea cu scenariile, bineînțe-les că ar trebui un cu totul alt sistem de lucru, dar implicând în primul rând o nouă *politique des auteurs*, cum spuneau francezii în anii '50-'60, un alt sistem de a promova autorii-regizori și, tot-odată, ca un corolar, un anumit mod de a fi puși la lucru regizorii tineri talentați, într-un sistem de elaborare nu numai a scenariului ci și a filmului. Asta ține și de anomalia acestor concursuri de sce-narii în care juriile se comportă ca și cum ar fi niște arbitrii sportivi într-o cursă de obstacole: cine ajunge primul este declarat câștigător! Ori, aici nu este nici cursă sportivă și nici un concurs literar... Pentru că ieșim din neant și ieșim dintr-o perioadă în care au fost amputate întregi categorii profe-sionale, cum sunt producătorii și scenariștii, ar fi trebuit găsite niște metodologii de tranziție speci-fice nouă. Nu există în altă parte, nici măcar în țările vecine asemenea anomaliilor cum sunt la noi, nu s-a întâmplat la alții să se întrerupă producția sau să aibă în față asemenea hiatusuri cum sunt ale noastre. Deci chestiunea asta cu scenariile trebuie privită în context, e foarte importantă dar numai într-o anumită suită.

– Eu ca spectator mă simt frustrat că nu văd filme românești, iar când văd majoritatea sunt proaste. Dumneavoastră, ca istoric și critic de film, cum vă simțiți și cum vă salvați, cum rezistați profesional?

– Mă salvez - și spun asta nu pentru că, sau nu numai pentru că suntem la Cluj - grație unei aserțiuni a lui Lucian Blaga, care spune că tradiția la români este, zice el, de o natură mai invizibilă, adică nu e de natură muzeală - consemnată în muzeu, ca la alte culturi, unde totul e un muzeu, inclusiv strada, orașul -, ci muzică, de la muze. Deci eu sunt fericit prin faptul că am văzut în 1995 filmul *E pericoloso sporgersi* de Nae Caranfil, că Lucian Pintilie a dus, este singurul cineast român care a dus stafeta din secolul trecut în se-colul nostru, lucrând continuu, singurul, oricâte semne de întrebare sau relativism a intervenit în ultimul lui film, sau în penultimul. Tot așa, am ieșit pe două cărări de ferire când am văzut în 2001 *Marfa și banii* de Cristi Puiu, și-apoi, aproape neverosimil, pe pacurs de un an și jumătate, *Occident* și respectiv *Furia*. În ciuda distanțelor și a izolării acestor lucrări în context, problema este să facem în așa fel încât cinematografia românească să nu mai fie numai prin excepții - cum zicea o cercetătoare franceză, că există numai prin excepții. Trebuie ca aceste excepții să fie mai frecvente, ca acești oameni talentați să nu împărtășească, nici măcar pe departe (deși deo-camdată așa se pare că va fi), soarta lui Pintilie care a făcut, sub vechiul regim, un film la 10 ani o dată. Sunt absolut uluit cum actuala medio-crație ne bagă din nou pe acest făgaș al ratări șanselor reale, prin faptul că regizorii de talent nu fac măcar un film la doi ani o dată.

Grupaj realizat de
IOAN-PAVEL AZAP

La limita indigestului și plictiselii

■ *Oana Pughineanu*

Dintr-o lipsă de inspirație, dintr-o lipsă de noroc și mai apoi la insistența unei prietene am avut neșansa să vizionez în cadrul TIFF (festival pe care de altfel îl apreciez foarte mult și nu încetez să mă minunez cum de are totuși loc la Cluj și nu la București) trei filme franceze realizate în 2002: *Dans ma peau*, *Les choses secretes* și *Breve traversee*. De la primul film de pe listă (*În propria-mi piele*) unii, datorită unui stomac mai sensibil sau unui psihic fără înclinații masochiste inutile, au ieșit din sală. În schimb, noi, cei care am rămas am aflat că Hannibal Lecter sau artiștii precum Orlan, Stelarc sau Gina Pane nu sunt pe atât de nebuni pe cât ni-i închipuim. Regizoarea, care e și actrița principală, ne introduce în "minunata lume" a autofagiei. Nimic în tot filmul nu sugerează vreo problemă psihică sau traumă care să conducă personajul la asemenea gest. Cariera, prietenul, banii... toate sunt bune și frumoase. Pe de altă parte personajul nu pare să simtă durerea provocată de o rană destul de gravă. Cu asta masochismul iese din discuție. Nici anorexia, ca refuz al lumii nu pare să fie problema. Straniețea filmului constă tocmai în faptul că nu trimite la o istorie psihanalizabilă, nu oferă nici o justificare. Nu avem o femeie traumatizată, ci pur și simplu o femeie care *are poftă* de propria ei carne, de propriul ei corp. Această poftă cu care se consumă te face să te gândești că asta e cea mai bună parodie a extazului: unirea subiectului cu obiectul. În același timp în care e preocupată de felul în care își poate tăbăci pielea, își continuă strălucit cariera și caută să-și păstreze iubitul nedumerit de urmele de pe corpul ei. Scene precum

cea în care, aflată la o cină de afaceri, o parte din mână i se desprinde de corp asemeni unei bucăți de plastic, fără urme de sânge, de parcă ar fi fost mâna unui manechin, rămânând pe masă fără ca ceilalți să observe această ciudățenie îți aduce aminte de picturile suprarealiste. Geniul sau prostia din acest film e că îți pune în față astfel de imagini fără a-ți oferi un context, un sistem de interpretare. Impresia cu care am ieșit din sala de cinema, impresia pe care am putut să mi-o fac după ce am depășit greața, e că am văzut ceva nemaivăzut, că nu era vorba de nici un fel de corp pe care l-aș putea cunoaște sau cel puțin interpreta: nici corp simbolic, nici corp de limbaj ci pur și simplu *carnea*, pur și simplu *anomalia*, o lume sinistru a unei naturi care nu face semn și continuă să se consume în sine fără nici o legătură cu capacitatea mea de înțelegere. De aceea cred că dacă scopul pe care și l-a propus acest film era să producă greață sau să te plaseze în eterna perplexitate în fața nebuniei, a reușit magistral. Iar dacă scopurile erau altele, a eșuat lamentabil.

Dacă primul film l-am perceput ca pe unul "indigest", pe celelalte două le-am urmărit cu o plictiseală crescândă. *Les choses secretes* (*Chestiuni secrete*) e o bălăcăle de cuvinte și imagini, menită să "satisfacă" toate "gusturile". O învălmășeală de aforisme de doi bani despre viață, moarte și dragoste (sau ce-o fi fost aia) combinate cu "apetisante" imagini de femei masturbându-se și dându-și prețioase sfaturi de genul "toți bărbații sunt porci". Maestrul de ceremonii, care le fură inima pentru că, realizat după rețeta standard, e frumos, bogat și plin de succes, nu slăbește spectatorul cu

discursurile lui filosofice și cu petrecerile lui orgiastice și incestuoase. Și-n toată învălmășeala asta de personaje artistice "dezgolate" (un fel de *soft porno*), din când în când apare o "tanti" sau un "nenea", oricum o arătare acoperită cu un voal ținând o pasăre prădătoare pe braț. Toată lumea în sală își dădea cu părerea: dacă-i moartea de ce n-are coasă? și dacă o fi Edgar Allan Poe cu corbul ce caută aici? În plus, ca la orice film ce se apropie de stilul Hollywood (a se vedea *Orele*), spectatorul are ocazia să asculte o întregă "simfonie", un exces de muzică care să sensibilizeze privitorul în lipsa unor imagini cu adevărat grăitoare sau a unui joc actoricesc fin și subtil.

Primul în topul "rușinică" rămâne totuși, după părerea mea *Breve Traversee* (*Scurtă întâlnire*), pe al cărei regizoare o văd total căzută într-un feminism de mahala, gen Mihaela Tatu. Discursul, sau mai degrabă cursul pe care îl ține eroina e un lung și plictisitor blabla existențial cu binecunoscutele teme: aspirarea femeii de către bărbat, fumata teorie cum că sârcelele femei nu sunt decât obiecte sexuale etc., etc. Ce mai: când te uiți la filmul ăsta e ca și cum ai citi 10 reviste *Cosmopolitan* deodată, cu diferența că la film ai parte și de o secvență cu femeia care deși e atât de dezamăgită de bărbați preferă un *casual sex* cu un adolescent de 16 ani înainte să se întoarcă la soțul orb la farmecele ei.

Cam atât despre filmul francez a cărui extraordinară originalitate nu mai apelează la simțul estetic al spectatorului ci la răbdarea lui. E și acesta un fel de joc cu limitele.

Coincidența vs. mica șandrama ideologică

■ *Iosif Felvinți*

Ofemeie de la începutul secolului al XX-lea (fie numele ei Virginia, iar numele actriței Nicole Kidman) are dureri de cap, aude voci, scrie pe rupte, nu are poftă de mâncare, nu are libertate, este nefericită deși soțul ei (net inferior d.p.d.v. intelectual) face pe dracu-n patru pentru a-i pune fericirea la picioare. Întâmplător, o altă femeie, Laura (Julianne Moore), are cam aceleași probleme prin anii '50. Citind cartea celei dintâi află că mai sunt (au mai fost) oropsite pe lume, ba chiar se identifică cu personajul. Asta nu e tot! La sfârșitul secolului, o a treia femeie, pe care o cheamă taman Clarissa (Meryl Streep), ca pe eroina din romanul celei dintâi, se confruntă cu aceleași mizerii existențiale peste care a trecut cam degeaba patina timpului.

Surprinzător, coincidențele se țin lanț în povestea lor: Virginia scrie despre o zi (dar o zi exemplară!) din viața nefericitei Mrs. Dalloway, iar uluitul spectator vede fragmente din câte o singură zi (tot exemplară!) din viețile celor trei femei! Ingrată existență: în dimineața zilei fatidice, fiecareia îi sună *ceasul* (nu e o coincidență totală: pendula, deșteptătorul mecanic, respectiv cel electronic au glasuri diferite potrivit naturii lor) – cam gratuit, din moment ce deja le trezise scurt-circuitul gândurilor neliniștitoare. Urmează o zi întreagă de făcut planuri, de tentații care dau târcoale (ba sinuciderea, ba moartea de orice fel, ba libertatea sau fericirea), de temeri și de continue sondări ale sufletului. În fiecare caz, lipsa comunicării cu bărbatul este o fatalitate. Interesant e că nici femeile între ele nu prea pot comunica (indi-

ferent de obiceiurile timpului), așa că își transmit una alteia cele mai devastatoare emoții și sentimente prin sărut.

Povestea foarte echilibrată e condusă până în cele mai mici detalii (hai să uităm că unele replici par a fi lipite cu leucoplast în scenariu). Asemănările de destin ale celor trei personaje sar atât de evidente în ochi încât ghicești lejer toate clenciurile filmului. De unde te mai pânzăiești elementul surpriză? Surpriza e că de la o vreme nu te mai întrebă cu ce te-ar mai putea prinde pe picior greșit Stephen Daldry și scenaristul său. Iar după ce ieși din sală afli cu stupeoare că *The Hours* te-a costat doar două ore din viață (bașca 100 000 de lei), deși erai convins că a trecut o eternitate.

Tema celor trei povești care acoperă perioade diferite de timp este una pe care s-a bătut tam-tam-ul cam 100 de ani: eliberarea femeii de sub tirania bărbatului și dreptul ei la fericire. Incontestabil, rolul Virginiei Woolf în teza filmului este crucial:

Scriitoroa combatantă sub stindardul feminismului (mai mult venerată decât citită!) dă greutate, prin statuia-i culturală, unor idei pe care copiii de astăzi le prind din grădiniță. Femeia este în toate egală bărbatului, există femei geniale, fericirea este un țel nobil care diferă de la individ la individ, minoritățile sexuale dovedesc sănătatea unei societăți. Cine s-ar mai putea înfiora auzind aceste afirmații? Și dintr-o dată, marea bombă a filmului: ironic, nefericirea femeii nu ține de mentalitatea rigidă de la începutul secolului sau de vestita deschidere a minții care a blagoslovit

sfârșitul lui. Clarissa, fătîș lesbiană și femeie de succes, este dominată intelectual și emoțional de scriitorul Richard (Ed Harris). Presupun că personajul Richard are menirea de a-i mai produce spectatorului vreo câteva șocuri: scrie cărți de neînțeles pentru contemporani (precum Virginia), aude și el voci, se sinucide (cum simbolic o făcuse mama lui, Laura, și cum i se întâmplase pe bune Virginiei). Ei, da! Un nou film despre vechi probleme fierbinți. No problem! Filme despre „chestiuni arzătoare” s-au mai făcut. Din fericire nu toate sunt ca *The Hours* sau *Kramer vs. Kramer*.

Nu vă descurajați: spectatorii atrași de „cele ascunse” se pot delecta cu un inocent joc de-a „hai să căutăm simbolul”. Reușita este garantată: micile ritualuri de dimineață care implică apa și săpunul, mișcarea vazelor cu flori, femeile în spatele ferestrelor, lacrimile și privirile pierdute-n zare sau în perete (astfel să se definească eternul feminin? sau să fie doar niște simple și nemuritoare gesturi din spatele cărora nu mijeste nimic esențial?), dar mai ales universul culinar atât de *pregnant* (citește engl. & ro.) care oferă o foarte bogată materie primă (ouă care se sparg, fleici de carne crudă, crabii forfoțind, felurite dulciuri, o gamă destul de variată de obiecte ascuțite și / sau tăioase etc.) îmbie la interpretare. Chef să ai, că de suport nu te poți plânge!

Șirul coincidențelor se prelungeste în afara filmului: năbădăiosul Oscar s-a adăpostit la pieptul lui Nicole Kidman (între noi fie vorba, actrița a făcut roluri mai bune prin alte filme). Iar TIFF-ul nu putea spune „pa!” mai galant decât cu *The Hours* – un ceva suficient de lacrimogen, de bătaios ideologic și de oscarizat încât să atingă prea puțin din inimile spectatorilor.

Muzeul Etnografic al Transilvaniei

■ Ioan-Pavel Azap

Înființat în 1922, Muzeul Etnografic al Transilvaniei este cel mai vechi și cel mai mare muzeu de acest gen din România. Istoria Muzeului începe în 1920, când, pornind de la propunerea făcută de către Coriolan Petranu, inspectorul general al muzeelor din cadrul Consiliului Dirigent Român, Ministerul Artelor alocă suma de 600.000 de lei pentru înființarea unui muzeu etnografic la Cluj. Din 1922, inițiativa înființării Muzeului este preluată de Fundația Culturală „Principele Carol” care, la 4 mai 1922, numește o comisie formată din George Vălsan, Sextil Pușcariu, Alexandru Lapedatu, Romulus Vuia și George Oprescu, comisie care, în 22 iunie 1922, trasează liniile directoare ale programului științific al Muzeului (obiective urmărite cu consecvență în peste cei 80 de ani de existență ai Muzeului), și anume: muzeul urmează să îmbrățișeze toate ramurile etnografiei, nu numai arta populară; muzeul trebuie să cerceteze, să adune, să păstreze și să valorifice științific obiectele și fenomenele culturii populare românești și a naționalităților din cuprinsul țării; muzeul trebuie să dețină un vast fond documentar format în principal pe baza cercetărilor întreprinse de personalul de specialitate. Urmare a acestui program, în perioada august-septembrie 1922, o comisie însărcinată de Romulus Vuia întreprinde o campanie de cercetări și achiziții în Țara Hațegului și Pădureni, campanie din care rezultă 1230 de obiecte și 160 de fotografii, colecție care a stat la baza recunoașterii oficiale, prin Decretul Regal nr. 7487 din 21 decembrie 1922, a Muzeului Etnografic al Ardealului.

Următorul moment important în istoria Muzeului Etnografic al Transilvaniei este înființarea, în 1929, pe baza unui plan tematic elaborat de Romulus Vuia, directorul Muzeului, a Parcului Etnografic Național „Romulus Vuia”, primul muzeu etnografic din România și al șaselea din Europa. Ideea lui Romulus Vuia a pornit de la necesitatea de a se realiza un muzeu etnografic complex, în care secția pavilionară și cea în aer liber să se completeze reciproc.

Inițial, în perioada 1922-1925, Muzeul a funcționat în clădirea Muzeului de Arte și Meserii din str. G. Barițiu nr. 5, unde, în 1925, s-a deschis și prima expoziție de bază cu obiectele achiziționate din Pădureni și Țara Hațegului. În perioada 1925-1935, Muzeul este instalat într-o clădire din Piața Mihai Viteazul, iar în perioada 1935-1940 funcționează în clădirea din Parcul Mare al orașului. În urma Diktatului de la Viena (30 august 1940), Muzeul se refugiază împreună cu Universitatea la Sibiu, de unde revine în 1945, funcționând în continuare în clădirea din Parcul Mare. În 1959, Muzeul se instalează în Palatul Reduta de pe strada Memorandumului unde funcționează și în prezent.

Palatul Reduta datează din secolul XVI, fiind refăcut complet în secolul XIX, și este unul dintre cele mai importante edificii politice și culturale ale Transilvaniei. Aici au concertat de-a lungul timpului mari muzicieni ai lumii, precum Johannes Brahms, Franz Liszt, Bela Bartok sau George Enescu. De asemenea, Palatul Reduta era unul dintre locurile de întrunire a Dietei Transilvaniei, și tot aici a avut loc, în 1894, cele-

brul Proces al Memorandiștilor. Dat fiind că destinația inițială a clădirii nu a fost cea de spațiu muzeal, în expoziția permanentă sunt expuse mai puțin de 3% din obiectele aflate în colecțiile Muzeului. De altfel, în 2002 secția pavilionară a fost închisă pentru public, datorită lucrărilor de consolidare și reparații și de reorganizare a expoziției de bază, lucrări care sunt realizate cu sprijinul financiar al Consiliului Județean Cluj. Secția pavilionară urmează să fie redată circuitului public în 2004.

„Ca rezultat al celor opt decenii de activitate”, precizează doamna Simona Munteanu, directoarea Muzeului Etnografic al Transilvaniei, „azi, Muzeul Etnografic al Transilvaniei deține 40.612 obiecte care sunt păstrate în 362 colecții aparținătoare a nouă secții patrimoniale. Obiectele tezurizate în colecțiile muzeului au fost utilizate de către oamenii de la țară, în toate momentele vieții lor, de la leagăn până la mormânt, multe dintre ele fiind unicat în actualele colecții muzeale românești. 41 din aceste colecții cuprind obiecte care reflectă spiritualitatea populară, diferențiate în funcție de scopul utilizării lor și importanța lor în cadrul vieții spirituale a comunității sătești. Muzeul nostru deține un număr de peste 600 icoane – 85 pe lemn și 580 pe sticlă –, păstrate în depozite și în cele 16 case țărănești și 3 biserici de lemn din cadrul Parcului Etnografic Național „Romulus Vuia”, ca o mărturie a evlaviei cu care strămoșii noștri își plecau trudita frunte, invocând protecția divină atunci când greutățile vremurilor și ale oamenilor deveneau prea apăsătoare.” O zestre impresionantă, atât prin numărul obiectelor cât și prin diversitatea acestora.

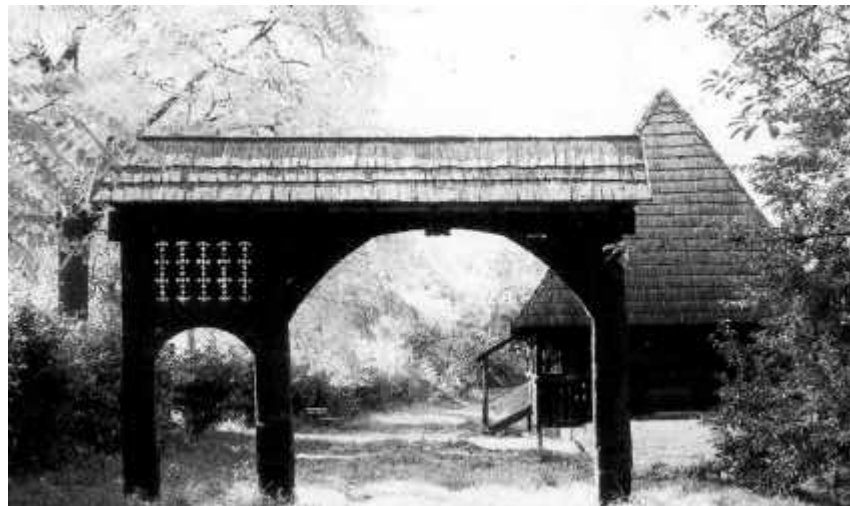
Printre cele mai importante exponate din Parcul Etnografic Național „Romulus Vuia” se numără: Biserica din Cizer (Sălaj), datând din 1773, construită de Horea, conducătorul răscoalei țărănești din 1784, așa cum atestă o inscripție din interior: „Lucrat Ursu”; Biserica din Chiraleș (Bistrița Năsăud, sec. XVII); Biserica din Petrind (Sălaj, 1612); Poartă de cimitir din Lita (Cluj, 1709); Troița din Lupșa (Alba, sfârșitul secolului XIX); Gospodăria din Jelna (Bistrița-Năsăud, 1789); Casa cu „curte” (Peștera, Brașov, Zona

Branului, 1818); Tease de struguri cu șurub și urs (Galda de Sus, Alba, 1826); Rotăria de la Ieud (Maramureș, sfârșitul secolului XIX) ș.a.

Pe lângă activitatea de arhivare și conservare a patrimoniului material și spiritual tradițional, Muzeul Etnografic al Transilvaniei organizează în permanență o serie de manifestări culturale, unele dintre ele devenite tradiționale, dintre care amintim aici: Târgul meșterilor populari, care se desfășoară anual în luna mai; Tabăra etnografică de vară pentru copii, organizată în perioada 17 iunie - 6 septembrie, ajunsă anul acesta la a doua ediție; Satul tradițional văzut prin ochii copiilor, concurs de desene organizat anual cu ocazia Zilei internaționale a copilului; spectacole folclorice în aer liber desfășurate în Parcul Etnografic Național „Romulus Vuia” ș.a.

Rolul și rostul unui muzeu etnografic în păstrarea și afirmarea identității naționale a sporit considerabil în contextul actual, al globalizării și supertechnologizării, pentru că, așa cum subliniază doamna Simona Munteanu, directoarea Muzeului Etnografic al Transilvaniei: „Un muzeu vorbește mai bine și mai elocvent decât ar putea s-o facă mii de volume, despre amprenta spiritului, despre influențe, stil, originalitate, despre disponibilitatea creatoare care se vede dincolo de fibra lemnului, care vede chipul monumentului în copacul din mijlocul pădurii, care știe cât trebuie frământat lutul și cât de răscuit trebuie să fie firul lăunii din fiecare rasă de oi. [...] Depinde de noi dacă trecutul va fi uitat sau nu! Valoarea creativității tradiționale mai poate fi găsită, nu numai în amintirea octogenarilor satelor noastre, ci și în depozitele noastre de patrimoniu, în expozițiile pavilionare sau în cele în aer liber. Specialiștii instituțiilor muzeale au marele merit în păstrarea informației rostite și constituite precum și în transmiterea ei generațiilor viitoare.”

Nu putem încheia fără a-i aminti pe cei care au condus destinele Muzeului Etnografic al Transilvaniei, și anume: Romulus Vuia (1922-1947), Gheorghe Pavelescu (1947-1951), Gheorghe Dăncuș (1951-1954, 1960-1967), Teodor Onișor (1955-1959), Valeriu Butură (1967-1971), Viorica Pascu (1971-1979), Tiberiu Graur (1980-2001), Simona Munteanu (din 2001).



Pe autostrada demonilor virtualului

■ Adrian Mihalache

Adrian Mihalache, cunoscut îndeosebi ca publicist-colaborator al revistelor: *Dilema*, *Lettre Internationale*, *Secolul 20*, *Contemporanul-Ideea Europeană*, *Arc*, *Arhitect Design*, *Plural*, *Creanga de aur*, etc., este profesor la Universitatea Tehnică din București, fost *visiting professor* la Universitatea din Michigan, SUA, specialist în teoria fiabilității, pe care a dezvoltat-o într-o vastă lucrare publicată de Editura Academiei: *Bazele teoretice ale fiabilității*, 1984, tradusă și în engleză la prestigioasa editură Elsevier în 1989: *Reliability Fundamentals*. Alte cărți ale aceluiași autor sunt: *Riscul declinului. Eseuri despre dimensiunile culturale ale tehnologiei*, EDP, Colecția

Akados, 1994; *Când calculatoarele greșesc... Fiabilitatea sistemelor software*. EDP, 1995; *Navi-Gând-înd. Introducere în cibercultură*. Editura Economică, Seria Societatea Informațională, 2002. În luna mai a prezentului an, s-a lansat la București și la Cluj ultimul (deocamdată) volum de eseuri al lui Adrian Mihalache: *Demonul dimineții. Exerciții la computer solo*, Editura Vinea, 2003 – carte aproape unică în dialogul inteligențelor de azi, prin conexiunea mereu surprinzătoare, dar și avizată dintre pluralitățile formelor cunoașterii, slujind schimbarea viziunilor noastre pe calea perspectivelor oferite de tehnosciență.



Monica Gheț *Domnule profesor Adrian Mihalache, faceți o frumoasă asociere între oameni și fluturi, inevitabil, ideea mă duce la Vladimir Nabokov. Fluturii încep prin a fi larve și sfârșesc în zbor; oamenii încep „angelic” în „zborul” copilăriei, se „degradează” apoi în maturitatea lor, de obicei mai puțin „înariptă”. Vreți să continuați acest gând, dumneavoastră care ați spart zăgazurile multor discipline, de la înalta inginerie la subtila analiză a antropologiei culturale – de la cultura tradițională la cibercultură ?*

Adrian Mihalache: Nabokov avea dreptate să prefere fluturii oamenilor. Copiii nu se degradează atunci când cresc. Din nefericire se întâmplă ceva mai rău: ei se „umanizează”. Copiii sunt angelici. Copilul la cinci ani, când se deschide către lume, aidoma frunzei sau florii, devine uman – adică poartă povara păcatului. El nu mai este ceea ce a fost.

– *Ce este „păcatul” pentru un cibernetician, pentru un maestru al virtualului. Ce înseamnă „păcatul originar”?*

– Păcatul este să crezi în realitatea unică a acestei lumi. Să crezi că ea ți-ar putea fi sursa de satisfacție. Păcatul este să ai convingerea că ceea ce îți este dat îți este și hărăzit. Nu este același lucru.

– *Pomînd de la cartea dumneavoastră, de curînd lansată și la Cluj, Demonul dimineții. Exerciții la computer solo apărută la Editura „Vinea” la scurt timp după editarea unui alt „tip de scriere” ce vă aparține, reflectat în volumul Navi-gînd-înd Introducere în cibercultură, carte publicată anul trecut la Editura Economică și unde vă mișcați în deplină libertate, cum puțin alții, în spațiul culturii și al informației tehnice, – vă întreb, există în concepția dumneavoastră un adevărat păcat al omului din perspectiva virtualității cunoașterii ?*

– Există o tentație. Și tentațiile acestea plurale ce-l duc pe om în ispită sunt trei „demoni” în 24 de ore. „Demonul amiezii” ce canalizează procesele dezvoltării pe altă cale decât cea dorită, este apoi „demonul miezului nopții” care vrea să stagneze, încearcă să stopeze toate impulsurile noastre. Dar „demonul dimineții” e un demon jucăuș, simpatic, care nu vrea să ne deturneze, ci să ne accelereze – el te duce spre țelul pe care vrei să-l atingi, numai că te ajută să mergi mai repede. Mi-am făcut un aliat din „demonul dimineții”.

– *Credeți că există și un „demon al înșelării”, demonul apusului – altminteri, vizual, un splendid spectacol ...*

– Acesta nu este un „demon” ci un „animal”, așa cum spune francezul: *entre chien et loup*, suntem aici într-o zonă animală în care biologicul din noi ne atrage spre ne-demonic, spre biologic, ne trage spre ceea ce nu dorim cu mintea, ci spre ceea ce tindem cu trupul nostru. „Demonul înșelării” nu este nu un „demon” ci un „animal”.

– *Să fie atunci virtualul o formă demoniacă, o promisiune demoniacă/ daimonică, care transcende biologicul?*

– Fără îndoială. Virtualul transcende biologicul, înseamnă o eliberare de biologic de restricțiile pe care ni le impune realitatea, codul nostru. Virtualitatea înseamnă să dăm din noi ceea ce noi înșine vrem să dăm, și nu ce suntem constrinși să dăm. Este prima oară când prin virtualitate ne putem exprima așa cum vrem să fim, fără coerciție. Nu împlinim un destin, ci ne făurim un destin.

– *Apare pericolul hybris-ului în atari condiții?*

– Pericolul este mare pentru că atunci când devii virtual, când renunți la propria ta corporalitate riști să nu mai știi cine ești, dar asta nu este decât împlinirea unui proces îndelungat, fiindcă pe parcursul vremurilor a existat un divorț între plăcere și sex, un divorț între procreație și sexualitate. Nu facem decât să ducem acest divorț pînă la capăt. Un divorț între noi înșine și propriul nostru trup.

– *Credeți că este bine să trăim în divorț cu identitatea noastră?*

– De foarte multă vreme ni se spune că este bine să ne integrăm, să fim una cu universul, suflet și trup, să ne contopim, ei bine, noi nu vrem să ne contopim. Noi am crezut întotdeauna că este posibil să fim independenți, să ne rupem, să ne separăm; separarea nu este o idee nouă pentru că separarea apare prima oară în religia iudaică; separarea care înseamnă distincția dintre Dumnezeu cel de sus și noi cei de jos, înseamnă un contract – adică nu suntem una cu Dumnezeu, suntem un partener al lui Dumnezeu; nu suntem una cu Natura, ci un partener al naturii. Acest partener, ar putea fi adversar, pentru că omul a făcut foarte mult împotriva naturii, a fost un agresor, deci trebuie să facem un pact cu natura. Un pact aidoma unui tratat diplomatic: „pînă aici ești tu, de aici încolo suntem noi”.

– *Dacă urmăresc pînă la capăt rostirea dumneavoastră, înțeleg că omul nu este „natural”. Și atunci este omul produsul evoluției „darwiniene” sau este altceva ori altceva?*

– Am îndrăzneala să spun că omul este sfidarea evoluției pentru că noi am fost programați să facem foarte multe lucruri, programați să ne dezvoltăm, dar căile prin care ne dezvoltăm și cele pe care le dezvoltăm nu au fost dinainte stabilite. Am contrariat poate Dumnezeu sau Natura prin faptul că ne-am dezvoltat altfel decât am fost programați. Libertatea nu ne-a fost acordată, ne-am luat libertatea, și am reușit să fim altfel decât s-a stabilit că trebuie să fim. Gîndiți-vă numai o clipă la una din parabolele biblice: Jakob o iubește pe Rachel și tatăl Racheli îi spune: „O vei avea pe Rachel, dar trebuie să-mi slujești șapte ani”. Și el îi slujește, apoi vine din nou și îi spune tatălui: „Ți-am slujit, dă-mi-o pe Rachel!” Iar Laban îi răspunde: „Bine, n-am ce face, ți-o voi da.”, dar în noaptea nunții – să nu uităm, în vremurile acelea totul se desfășura pe întuneric – Jakob face dragoste de patrusprezece ori cu iubita lui, iar dimineața, când soarele răsare, în pat nu este Rachel, în pat se află Lia. Ce a vrut Dumnezeu să-i explice lui Jakob prin această întâmplare? Faptul că Dumnezeu l-a „programat” să procreze, nu să iubească. Dar omul a descoperit iubirea și l-a contrariat pe Dumnezeu, atunci când s-a văzut limitat să procreze.

– *Am plecat de la cartea dumneavoastră, ce are capitole fascinante privind erotismul, iubirea, spionajul (prin erotism) multe alte teme ale identității multiple împlinite în virtual de la cinema, literatură, teatru la ciberspațiu. Putem continua să afirmăm că iubirea este o formă de „rebeliune”, de libertate umană față de programarea biologică, diferită de programarea sexuală ?*

– Da, cred că prin iubire nu facem decât să ne opunem datului natural, pentru că iubirea înseamnă selecție, alegerea unei anumite persoane, care este unica, cea căreia trebuie să ne devotăm. Noi însă n-am fost creați pentru iubire, repet, am fost alcătuiți pentru procreație. Spuneți că sunt în carte multe teme. De fapt există doar câteva. Este vorba despre relația dintre eu și celălalt, cît și despre relația mea cu propriul meu corp. Iar toate acele eseuri cu un substrat sexual nu sunt decât eseuri care privesc relația dintre mine și corpul meu. Pot fi eu însumi dacă nu am un corp? Ce sunt eu, cel care sunt un ansamblu de senzații, de idei, idei care se

transformă de la o zi la alta, senzații care se schimbă dintr-un moment într-altul – cum știi că sunt eu dacă nu am un corp, dacă nu mă privesc în oglindă și mă recunosc, dacă nu mă privesc în ochiul celuilalt și mă recunosc? Or, tehnologia informațională ne dă această șansă extraordinară: să nu mai fim limitați de acest biet corp care ne impune o identitate de sex, de vîrstă, faptul că avem un anumit destin.

– *Înțeleg că ne sugerați dialogul cu propriul nostru corp, aidoma lui Martin Buber, care se referea însă la dialogul cu aproapele său, în accepțiunea de alteritate – iată că sine și corpul propriu suportă același regim.*

– Dialogul cu celălalt este de altă natură decît dialogul cu propriul nostru corp. Dialogul cu celălalt are un mediator, este literatura, ficțiunea. Pe celălalt îl înțelîm în spațiul ficțional. Îl vedem pe celălalt asemeni nouă atunci cînd ne identificăm cu personajul pe care el îl poate impersona. Dar literatura se schimbă, ficțiunea se schimbă. Ce se întîmplă într-o epocă în care literatura nu mai este ceea ce a fost? Adică nu mai este o literatură "realistă"? O epocă în care romanul nu mai reprezintă lumea. Și atunci cum îl pot înțelege pe celălalt dacă nu mă pot "confunda" cu el integrîndu-l în personajul cu care mă confund eu. Aceasta este o problemă interesantă, și pe de altă parte, dacă raportul cu celălalt este mediat ficțional, ce se întîmplă cu raportul dintre mine și corpul meu în momentul cînd pentru mine nu mai contează corpul, ci imaginea corporală. Corpul este o constrîngere, el îmi impune o vîrstă, un sex, un gen. Dar virtualitatea îmi dă libertatea să-mi aleg propria imagine corporală, astfel încît să pot juca rolul oricui.

– *Mă înspăimîntă un singur lucru în declarația dumneavoastră, și anume, gîndul care se apropie de abordările universităților americane, spunînd că genul drept rezultat firesc/tradițional al sexului, este o convenție. Aveam o interpelare publicistică, unde îmi exprimasem îndoiala față de această idee a convenției privind identitatea noastră corporală. La urmă, orice poate fi socotit o convenție, dar nu e totuși important să ne integrăm în propria noastră "psicho-somă", să facem le meilleur possible - ce se poate mai bine din integritatea noastră psicho-corporală, ori putem să ne imaginăm că suntem "hermafrodiți-convenționali": eu femeie mă simt de fapt bărbat, dumneavoastră invers, ș.a.m.d.?*

– Sexul nu e o convenție, sexul este o constrîngere. Genul este o convenție: femeie nu te naști, femeie devii, bărbat devii, în sensul de gen. Și atunci virtualizarea prin intermediul tehnologiei informației ne permite să transcendem pînă și această foarte riguroasă constrîngere, care e constrîngerea de sex. De ce n-aș juca rolul unei femei, așa cum actorii din vremea elisabetană jucau rolurile femeilor din piesele lui Shakespeare? Un tînar care este Cordelia, care este Beatrice, care este Rosalind.

– *Mi-ar fi plăcut să fiu Rosalind... Dar, în România mai zăbovim asupra identității naționale, România mai trăiește acut alcătuirea imaginii sale, devenirea recentă în calitate de stat național. Am trecut de curînd împreună prin lăcașul instituționalizării memoriei, Muzeul de Istorie al Transilvaniei, unde ați putut constata, prin selecția exponatelor și a explicațiilor aferente, cît de (foarte) "scurtă" este istoria modernă... Cum putem noi aduce această populație, supusă mereu unui dublu discurs identitar, într-un context al pluriculturalității și virtualității, adică în fața unei imense palete de opțiuni identitare?*

– Problema este foarte interesantă. Dar problema nu trebuie pusă în sensul identitar național, etnic. În fapt, este vorba de o contradicție între timp și spațiu, pentru că timpul este etnic, timpul este istorie trăită, în vreme ce spațiul este neutru, colonizabil, glo-ba-li-za-bil. Într-o eră a globalizării cei

care pierd pariul cu temporalitatea, cu istoria, au o șansă – aceea de a se *des-făra* – ceea ce nu înseamnă plecarea dintr-un anumit spațiu, ci plecarea dintr-un anumit timp. Să luăm de pildă cîteva exemple: Mathyas Sandor, e un roman de Jules Verne, l-am citit cu toții cînd eram copii. El pierde pariul cu timpul, revoluția maghiară este înfrîntă, el ajunge în închisoare, și atunci, cum rezolvă problema: evadînd și devenind doctorul Antekirtt, adică un cosmopolit care își alege sediul într-o insulă fictivă din Mediterana. Cyrus Smith, din *Insula Misterioasă* a aceluiași Jules Verne este un înfrînt al timpului pentru că el este prizonierul suditorilor la Richmond. Evadează într-un balon și fondează Insula Misterioasă. Toți cei care suntem înfrînti în istorie găsim șansa în spațialitate, iar poazele care nu au istorie au șansa de-a obține guvernarea globalismului.

– *Iată, deci, cum au ajuns americanii să globalizeze universul... Credeți că e posibil un Robinson Crusoe la ora actuală?*

– Nu, nu cred că e posibil să trăiești izolat la ora actuală. Orice om nu poate exista decît conectat. Prima mare conexiune pe care modernitatea a inventat-o a fost conexiunea electrică. De aceea spunea Lenin: "Comunism înseamnă puterea Sovietelor plus electrificarea întregii țări." Pentru că electrificarea nu înseamnă de fapt un serviciu furnizat individului, ci este o rețea în care individul trebuie disciplinat. Gîndiți-vă cît de importantă este disciplina în manipularea curentului electric. Să nu bagi în priză de 110 W ceva făcut pentru 220 W sau invers. Disciplinarea individului se face prin conectare. Pînă și Robinson Crusoe era conectat într-un fel, fiindcă salvase din naufragiul său cîteva cărți, materiale. El mai rămăsese conectat prin toate cunoștințele lui. Dar astăzi a nu fi conectat înseamnă a nu exista. Cine nu e conectat nu există, iar plata pentru existență e disciplina. Trebuie să fii disciplinat pentru a fi conectat și trebuie să fii conectat pentru a exista ca individ.

– *Credeți că informatica a distrus comunismul?*

– Nu, nu cred că informatica a distrus comunismul. Cred că însuși comunismul s-a distrus pe sine, fiindcă a trecut dincolo de limitele la care putea spera. Comunismul a ajuns la limitele propriilor lui tendințe. Nu putea trece mai departe. Comunismul nu a fost înfrînt, comunismul s-a sinucis.

– *Are economia vreun rol în această "sinucidere istorică"?*

– Economia nu este niciodată altceva decît reflexul incapacității de a gîndi lumea într-un mod pozitiv. Economia nu este independentă de imaginația omului. Dar în momentul în care omul nu-și mai imaginează o lume asupra căreia poate acționa, atunci devine incapabil de a guverna această lume și economic, lucrurile se răsfrîng. Economia comunistă cade în momentul în care imaginația comunismului nu mai găsește resurse pentru a se hrăni pe sine.

– *Ați ținut la 19 mai un curs deosebit de interesant la Facultatea de Filosofie din Cluj despre ciber-marxism unde ați lansat în "jocul ideilor" scrierile de tinerețe ale lui Marx, nu cele din Capitalul, fiindcă acolo el revine la "convenționalism" analizînd timpul capitalismului în desfășurare, cel propriu epocii sale. În schimb, spuneți că în scrierile din tinerețe, Marx are imaginea viitorului posibil. Noi, cei din Estul continentului am fost obligați să preluăm o doctrină care susține primordialitatea economicului față de toate celelalte aspecte ale existenței – și s-a încercat astfel construirea unei "societăți a viitorului" pornind de la privirea îndărăt a lui Marx, de la ceea ce a însemnat analiza capitalismului deja depășit în intuiția de tinerețe a lui Marx. Puteți să-mi preluați*

aceste frînturi de gînduri pentru a le da coerența din timpul prelegerii dumneavoastră?

– Comunismul s-a întemeiat pe doctrina marxistă așa cum a fost concretizată în *Capitalul*, care este o doctrină a trecutului – o excelentă critică a trecutului, dar nu o prefigurare a viitorului. Dacă comuniștii l-ar fi citit pe tînarul Marx, cel din *Manifestul Partidului Comunist*, cel din *Manuscrisele economico-filosofice* ar fi acționat poate altfel. Tînarul Marx, rebelul, nu se lăsase maturizat încă de mediul ambiant al epocii, binecunoscutul secol pozitivist. Nu te poți revendica din *Capitalul* pentru a transforma o lume, trebuie să te revendici din tînarul Marx, cel care spunea că: forța principală a dezvoltării societății nu este munca, nici capitalul, ci *intellectul general*. Colaborarea între inteligențe care face lumea să meargă înainte. Acest Marx tînar, vizionar, mi se pare relevant pentru epoca noastră, și nu Marx al teoriilor care țin de regula de trei simplă ale plus valorii și ratei scăzătoare a profitului.

– *Cum înțelegeți faptul că tinerii, deja copiii preșcolari, au o perfectă abilitate în manipularea computerului – față de noi, ucenici înfrîntizați ai acestor porți spre virtual? Cum explicați "prelungirea corpului" foarte tînar în computer – de la jocuri la manipularea programelor?*

– Oamenii maturi și-au format identitatea prin lectură. Lectura, ficțiunea a însemnat oglinda lumii care le-a dezvoltat propria identitate. Să comparăm lecturile noastre cu lecturile lor – ei nu citesc, și noi îi condamnăm pentru asta; ei joacă jocuri și îi blămăm pentru asta. Dar gîndiți-vă că jocurile lor, tip *Quest*, ori *Spiderman* le dau posibilitatea de a-și manifesta propria lor identitate, de a se identifica cu, Batman, cu Spiderman, de a căuta comorile ascunse, de a se lupta cu inamicii. Nu este mai grozavă o asemenea implicare într-un univers ficțional cum este jocul decît ceea ce cunoșteam noi, biata ficțiune în care nu puteam interveni, păstrîndu-ne rolul de martori?

– *Pe vremea școlarizării mele eram "martorii" unor manuale de istorie în care ni se spunea că s-a întîmplat cutare lucru la o anumită dată. Am văzut, însă, la nepotul meu în Statele Unite diverse jocuri pe teme istorice, de pildă al doilea război mondial, unde el se integra pe rînd unei armate sau alteia. Își putea construi propriul timp de luptă și să decidă în limitele "realității istorice" strategia atacurilor sau ofensivei. Cu această ocazie, ajunseser să cunoască mult mai bine decît unii dintre noi situațiile punctuale ale ultimului război mondial.*

– Dar eu nu cred că jocurile pe calculator sunt jocuri informative, jocuri care să ne arate o anumită situație istorică, precum al doilea război mondial. Cred dimpotrivă că sunt jocuri formative în care individul este chemat să acționeze, să-și impună propria personalitate asupra stării de lucruri. Și dacă noi am fost chemați să înțelegem ceea ce este în lume, ei sunt chemați prin intermediul calculatorului să-și dea seama că pot modifica această lume. De aceea Marx rămîne actual. Pentru că lumea a fost explicată, este momentul să o schimbăm.

– *Dumneavoastră susțineți, spre bucuria mea, că această "autostradă" a cunoașterii se vrea, înainte de orice, formativă...*

– Din păcate "autostrada" nu e în linia dreaptă, ea are multe turnante. Misiunea și responsabilitatea noastră este să-i ghidăm pe tineri în spațiul informațional – nu pentru a găsi ceea ce trebuie, ci pentru ca drumul lor să fie consistent, semnificativ.

– *Vă mulțumesc, domnule Adrian Mihalache.*

Interviu realizat de
MONICA GHET

Când imposibilul devine posibil

■ Maria Vodă-Căpușan

Vă mărturisesc că n-am mai văzut Macrinici de mai mulți ani, de la *Bibliotecarul*, la Sfântu-Gheorghe. Zăcea o mare întrebare în acea îndelungată poveste "absurdă", bântuită de mit. Acum lucrurile s-au limpezit altfel.

Evanghelia după Toma - titlu sub care Teatrul Imposibil prezintă *Întoarcerea lui Espinoza* la Cluj, în subsolul - așa zice mai degrabă catacombele - Muzeului Național de Artă, e neîndoios altceva.

Pe când Radu Macrinici va deveni un clasic - așa i-o dorea mai deunăzi m.chris.nedeea, directorul Teatrului Imposibil, o mare aventură artistică clujeană, și nu numai - cei chemați vor avea răgazul să gloseze despre cum se încadrează această piesă într-un teatru "milenarist", să spunem, alături de *Cimitirul de mașini* al lui Fernando Arrabal și de *Jesus Superstar - a la americana* -, ori de vreun spectacol semnat Peter Brook. Se vor cita atunci și cuvintele lui Mircea Eliade deslușind aceste ecouri mitice în sfârșit de mileniu II.

Dar aici suntem, ca la teatru, *hic et nunc*, și cugetăm cum de a devenit acest spectacol pus în scenă de Vadas Laszlo, pe o muzică inspirată de Peter Venczel - să nu uităm costumele inteligent anacronice realizate de Lavinia Ban - un eveniment cultural în Săptămâna paștilor.

Nu doar fiindcă pune fericit în valoare un spațiu ce pare desprins din primele secole creștine, cu drumul de candelă ce duce la locul jocului pătimirii, dovedind că subpământa Clujului e bună și la altceva decât baruri. Străbătea prin ele un fior de spiritualitate ce ne-a pătruns în acea oră de spectacol Macrinici. Prin *Evanghelia lui*, "apocrifă" în mai multe privințe, mitemele - ca să vorbim profesoral, invocându-l pe Lévi-Strauss - se organizează obsesiv, rescriind scenariul biblic pe alte coordonate. Din cioburile unei *Evanghelii* altfel, privită în oglindă - imagine leitmotiv a piesei - mari secvențe se leagă în povestea unui alt Iisus, al vremii noastre, sau poate același, vorbindu-ne despre o mântuire pe măsura păcatelor de acum. Alt Fiu și alt Tată sunt de față dublându-l pe celălalt, sortit iarăși și iarăși răstignirii. Un Iisus deopotrivă înălțat și torturat, complex și paradoxal în umanitatea lui obsedată de trup, întrupat de Sebastian Marina căruia îi descoperim reale calități dramatice de adâncime. Expresiv, pe muchea între bufon și tragic, Romul Morușan, în Fiul. Fata, interpretată de Camelia Curuțiu - animal uman rănit de-o angoasă fără nume. Mai puțin convingător Cătălin Herlo în Tatăl, partitură dificilă căreia i-am fi dorit întregul ecou transcendent.



Scenă din *Evanghelia după Toma*

Pregnanța spectacolului stă în contrapunctul bine stăpânit de regie între ritual și demitizare, când imediatul și veșnicia biblică se poteneză reciproc.

Mai explicate în piesa lui Macrinici, trimerile la Scripturi devin discrete și aluzive, spre binele întregului. Ca un adevărat creator de spectacol, Vadas nu ezită să moduleze textul, răsturnând finalul spre o simbolică cu sensuri mai degrabă bogate, prin vestirea renașterii Fiului de o Marie deopotrivă Marie Magdalenă. Am simțit, în clipe alese, cum povestea aceasta e cu adevărat a noastră și ne-am înflorat.

Iată că la a patra sa premieră, un teatru tânăr prinde cheag. Imposibilul devine posibil, chiar și într-un Cluj cam ruginit uneori de rutină.

Teatrul în mai

■ Claudiu Groza

Trei premiere teatrale, fiecare semnificativă, au marcat sfârșitul lunii mai la Cluj-Napoca: *Play* de Samuel Beckett, în regia lui Tompa Gábor și *Cumnata lui Pantagruel*, o montare de Silviu Purcărete - la Teatrul Maghiar, și *O poveste simplă cu posedați* de Ștefan Caraman, cea mai recentă producție a Teatrului Imposibil, în regia lui m.chris.nedeea.

Play este una din piesele mai puțin semnificative ale lui Beckett, scrisă în 1963, cu șase ani înainte ca dramaturgul să primească Nobelul pentru literatură. Aspectul ei este mai degrabă de scenariu radiofonic, de dimensiuni reduse, un soi de crochiu dramatic, destul de dificil de înscenat.

Predilecția lui Tompa Gábor pentru teatrul absurd este evidentă. După *Cîntăreața cheală*, spectacol celebru, jucat la Cluj, la începutul anilor '90, de nu mai puțin de o sută de ori, regizorul a mai montat *Sfârșit de partidă*, în 1999, și, de curînd, la Budapesta, *Așteptîndu-l pe Godot*. *Play* se înscrie, astfel, într-un ipotetic program estetic al lui Tompa.

Piesa diferă oarecum de celelalte texte dramatice beckettiene. Absurdul este aproape absent, elementul dominant fiind cel al dezabuzării, al aridității interioare. Cele trei personaje - un bărbat, soția și amanta acestuia - evocă, pe trei voci, dar sub aparența depersonalizată a unui monolog, povestea unui adulter. Personajele vorbesc despre întâmplări consumate parcă în timpuri străvechi; din patima și sentimentele aprinse de odinioară

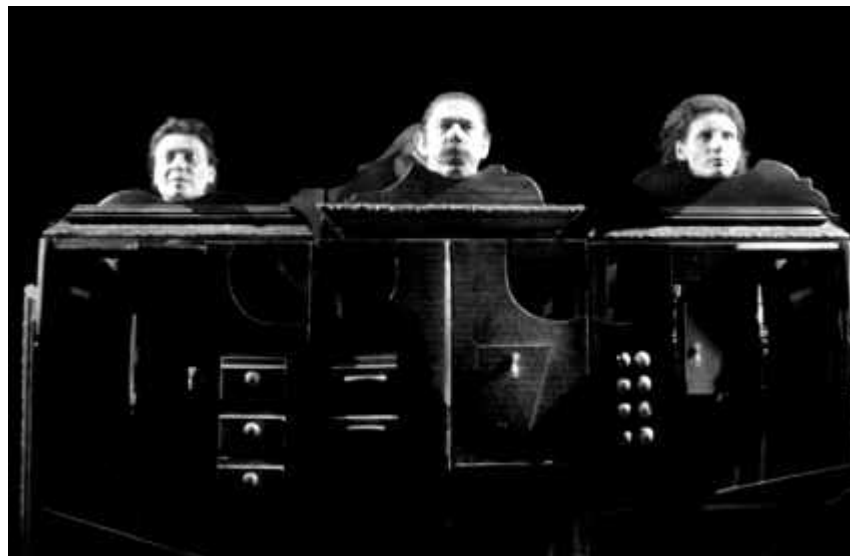
n-a rămas aproape nimic, astfel încît replicile se desfășoară monocord, obosit.

Ca și în *Sfârșit de partidă*, Tompa Gábor a preferat să conserve staticitatea piesei. Cele trei personaje sînt vîrîte pînă la gît într-un soi de sobă-dulap, neputînd să-și miște capetele ori să facă alte gesturi. Povestea lor este precedată de un

colaj cinematografic, cu scene de dragoste din filme realizate de-a lungul secolului trecut. Aparența de vechime a peliculei este complementară cu apatia protagoniștilor spectacolului.

În viziunea lui Tompa Gábor, *Play* este un fel de amintire extrem-estompată, devitalizată, evocată doar pentru a umple un timp vid. Cei trei actori - Szilágyi Enikő, Buza Tímea și Keresztes Sándor - au împlinit corect construcția scenică, la fel ca și muzica realizată de Demény Attila.

Play nu este neapărat un eveniment teatral, dar e un spectacol de văzut, nu numai de cei cărora le place teatrul absurd.



Scenă din piesa *Play*

O comedie dezlănțuită, jucată însă cu maximă virtuozitate actoricească, a fost *Cumnata lui Pantagruel*, în regia lui Silviu Purcărete. Spectacolul a fost construit după o idee din faimosul roman rabelaisian *Gargantua și Pantagruel*, unicul punct de contact între cele două opere fiind ideea de *chef*, de ospăț exacerbat. Altfel, *Cumnata...* este un spectacol fără cuvinte, alcătuit doar din sunete nearticulate, onomatopee și gesturi, neavând o desfășurare orizontală propriu-zisă. E mai degrabă o *compoziție* de imagini semnificative, de *gaguri*, dacă eliminăm dimensiunea facilă a noțiunii, toate subsumate butadei "mănânci ca să trăiești sau trăiești ca să mănânci". Protagonistii din *Cumnata lui Pantagruel* trăiesc, evident, ca să mănânce.

Mai toate secvențele spectacolului au provocat hohote de râs. În paralel cu personajele, spectatorii s-au bucurat de un ospăț al hilarității. Dincolo însă de acest nivel cuceritor, am sesizat și un plan mai profund: totul e hrană, chiar și aproapele tău. A mânca, în viziunea lui Purcărete, e aproape un act de putere, de autoritate, de influență.

Totuși, au primat scenele-gag. În binecunoscutul stil purcăretian, scena e populată cu nesfârșite mese, manevrate în fel și chip, după nevoie, de către actori, cu imense oale și polonice, iar la un moment dat, din cer se revarsă un potop de linguri, furculițe și cuțite, prevestind parcă o apocalipsă culinară. Auzind piuitul unui pui invizibil, protagonistii se întrerup din mânca, pornind imediat la "vânătoare". Unul dintre ei este sacrificat, printr-o grotescă operație chirurgicală cu cuțite de masă, scoțându-i-se ficatul - enorm, aruncat pleoscând într-o găleată cu apă -, apoi creierul, gustat cu delicii de o participantă la festin. Spre final, astfel de secvențe se amplifică: un alt protagonist este "îmbrăcat" în foi de cocă, frământate chiar pe scenă, scos afară și readus după un răstimp sub forma unei franzele uriașe, din care un ins gustă voluptos; un bou este coborât din cer, toți eroii adormind pe el, ca într-un gest de însușire epidermică a hranei.

Cumnata lui Pantagruel, trebuie spus, este în primul rând un exercițiu ludic, o lecție de actorie. Un spectacol mai puțin baroc decât *Pilafuri cu parfum de măgar*, producția din 2001 care a probat reorientarea lui Silviu Purcărete către un gen de comedie pseudo-livrescă. Atunci era vorba de o adaptare liberă - totuși în litera textului - a celor *O mie și una de nopți*. Acum e vorba de o construcție - în *spiritul* textului - a unei opere literare referențiale. Ce leagă cele două spectacole este tocmai demonstrația actoricească pe care o propun. *Cumnata lui Pantagruel* are o distribuție internațională, cu actori din România (Cluj și Sibiu), Ungaria, Franța și Belgia. Sincronizarea lor este aproape perfectă, deși joacă pentru prima dată împreună. O performanță semnificativă, mai ales pentru că regizorul utilizează de multe ori personaje-grup, în care mai mulți actori trebuie să facă aceleași mișcări, ca o multiplicare a unei entități. Toți actorii au jucat excelent, muzica lui Vasile Șirli a punctat inspirat momentele scenice, iar decorul lui Helmut Stürmer a înlesnit necesara mobilitate actoricească.

Deși s-a jucat doar de două ori la Cluj, *Cumnata lui Pantagruel* poate fi considerat drept evenimentul teatral al stagiunii clujene. Un spectacol excepțional.

După *Evangelhia după Toma*, spectacol montat de Vadas Laszlo chiar în preajma sărbătorii Paștelui, Teatrul Imposibil a prezentat, recent, o nouă premieră cu o piesă românească: *O poveste simplă cu posedați* de Ștefan Caraman, în regia lui m.chris.nedeea.

Întii de toate, câteva cuvinte despre Teatrul Imposibil: este prima trupă independentă de



Scenă din *Cumnata lui Pantagruel*

teatru din Cluj. Lansarea sa oficială a avut loc la începutul lui februarie 2003, cu trei spectacole: *Frankie e OK*, *Peggy e și ea bine și totu-i din ce în ce mai bine* de Martin Čičvak, *Noir désir* de Diana Chiorean și *Pține, orbi și saxofoane*, după Vișniec și Steinbeck. Ambițiosul program repertorial a continuat cu o serie de spectacole-lectură din dramaturgia europeană extrem-contemporană - foarte bine primite de public -, cu înaintepomenita *Evangelhia după Toma* și, în încheierea sezonului, cu spectacolul mai jos comentat. Inițiatorul Teatrului Imposibil este regizorul m.chris.nedeea, alături de alți tineri actori și regizori clujeni.

Povestea... lui Ștefan Caraman are un aer oarecum paradoxal, pentru că îmbină metafora sensibilă (dar nu melodramatică) și brutalitatea limbajului și unor acțiuni umane. Astfel, *posedații* fac sex. Sex sălbatic, nu importă unde, chiar și într-un hol de hotel, la recepție, în așteptarea eliberării unei camere. Posedarea - de către cine, nu se știe - seamănă unei *mankurtizări* temporare. Eliberat din fantasmă, cel posedat nu-și mai amintește aproape nimic. Totuși, eroul piesei, Ștefan - acest autoreferent onomastic apare și în alte piese ale lui Caraman - reconstituie chipul celei cu care se iubise, o regăsește și, împreună, recompun o legătură afectivă. Asta în timp ce soția lui Ștefan se sinucide. De altfel, toți protagoniștii vor sfârși prin a se sinucide, într-un gest colectiv, cu excepția unui soi de Demiurg malefic, mut, care bîntuie prin toate ungherele scenei. *Povestea* de dragoste este disperată, liminară, dramatică implicit. Altfel însă, piesa - ca text - e destul de schematică, pretinzând un efort de construcție din partea regizorului. m.chris.nedeea a mizat de această dată pe actori, pe consistența fiecărei partituri și pe interacțiunea personajelor. *Poveste simplă cu posedați* e, astfel, un spectacol dinamic, cu o anume tensiune interioară ce nu îngăduie relaxarea spectatorului. Emanuel Petran și Ramona Dumitrean și-au demonstrat încă o dată profesionalismul și disponibilitățile artistice, în roluri mai puțin solicitate decât ar putea "duce". Expresivi au fost cei trei studenți distribuiți de regizor în roluri secundare - Cătălin Mareș, Ionuț Caras și Iulian Glita; mai puțin stăpîne pe roluri fetele, și ele studente, Anca Opreș și Iulia Urșa.

Povestea... prezentată de Teatrul Imposibil nu este un spectacol de anvergură. Este însă un bun prilej - și sper să fie confirmat de programul Teatrului Imposibil din sezonul următor - de

confruntare și re-cunoaștere a tinerilor actori, studenți sau nu, cu un public tânăr, care așteaptă spectacole dinamice. Chiar dacă nu sînt montări de referință, asemenea spectacole conservă acel des teoretizat orizont de așteptare al publicului pentru teatru. Și nu e puțin lucru.

P.S. Scurtă analiză la final de stagiune: sezonul teatral clujean a înregistrat în 2002-2003 un reviriment semnificativ. Au fost prezentate douăsprezece premiere la cele două teatre dramatice (Naționalul și Teatrul Maghiar), cinci în cadrul Teatrului Imposibil - lăsînd la o parte spectacolele-lectură - și un festival internațional de animație (organizat de Teatrul de Păpuși "Puck"). Au montat la Cluj valoroși regizori de teatru: Sanda



Manu, Alexandru Dabija, Mona Chirilă (la Național) și Mihai Măniuțiu, Silviu Purcărete sau Tompa Gabor (la Maghiar) ș.a. Teatrul Național a început să lucreze, în fine, cu actori invitați, Victor Rebengiu și Marian Rilea fiind două exemple semnificative. Repertoriile au fost extrem de variate, jucîndu-se piese de Moliere, Caragiale, Hristo Boicev, Radu Macrinici, Goldoni, Marlowe, Beckett, Irvine Welsh, Ștefan Caraman etc. Nu am aici spațiul necesar pentru a intra în detalii. Oricum, văzută panoramic, stagiunea teatrală clujeană a fost una foarte bogată, extrem de promițătoare pentru sezoanele următoare și, din păcate, în contrast evident cu mai slaba prezență repertorială a altor teatre transilvane. Clujul redevine, iată, și în plan teatral, și în plan cinematografic, o metropolă. ■

Mister și revelație

In luna mai la Muzeul Național de Artă Cluj, a avut loc o expoziție realizată de Călin Stegorean, cu tema "Mister și revelație. O privire psihanalitică asupra mitologiei". Expoziția face parte din festivalul Primăvara Muzeelor organizat de Misterul Culturii din Franța și patronat de Consiliul Europei. Acest eveniment a fost și tema mesei rotunde pe care Călin Stegorean a moderat-o. Invitații au parcurs - nu fără a sesiza câteva paradoxuri - în cele câteva ore de discuții o întreagă istorie: a artei, a psihanalizei și nu numai. Revista Tribuna vă prezintă un rezumat al discuțiilor alcătuit pe baza consemnării oferite de Călin Stegorean.

În fața invitaților și a celorlalți participanți, Călin Stegorean a deschis masa rotundă afirmând programatic că "exprimarea simbolică-mitologică se găsește și în creațiile artiștilor într-un mod spontan, dar felul ca în cazul viselor sau a stărilor psihice patologice. Chiar dacă modernitatea distruge simbolul și mitologia, avem printre noi artiști care nu numai că nu distrug aceste elemente ci le și recrează, le reinventează."

Doamna Doina Cosman a comentat relația dintre practica psihoterapeutică și fenomenul artistic al creației remarcând: *creativitatea există ca un dat general în fiecare persoană, dar creația este un lucru care ucide. Este Sfinxul care îi atacă sau care îi pândeste în mai mare măsură pe artiști decât pe cei care nu sunt atât de explicit deși creației. Este vorba de cheia în care este citită o persoană, privind un nivel social, unul psihologic și unul de profunzime. În cazul artiștilor acest nivel de mare adâncime, se complică prin faptul că această creație îi devorează. Tudor Vianu remarcase acest consum al artistului într-o formă paradoxală: dacă nu creează, moare, dacă creează, moare.*

Opera lui Jung reprezintă o peșteră a lui Ali Baba din care un intelectual al zilelor noastre poate să extragă noi și noi comori. Pentru că în analiza și terapia lui Jung omul se proiectează pe fundalul cosmosului, al infinitului și își găsește exponent în simboluri de tipul mandalei. Cuaternitatea este figurată prin cele patru elemente care există în orice structură psihică umană și pe care el le-a denumit: *animus, anima, persona și umbra. Înscrierea cercului în această cuaternitate este totuna cu continuitatea dinamică a sufletului. Și în cazul interpretării viselor regăsim fundalul cosmosului, a universului. Jung se inspiră din alchimie și merge către elemente, citind visele într-o cheie biologică. Putem spune că la Jung întâlnim o psihochimie a viselor. Fiecare element din vis corespunde unui element din natură. Tema expoziției: aer, apă, foc și pământ este adevărul adevărat în ceea ce privește structura noastră psihică sau fizică. Există întotdeauna o unitate între psyche și soma, există întotdeauna o unitate între natura exterioară și natura umană.*

Ioan Sbârciu a vorbit în numele unei experiențe artistice proprii mărturisind: *Nu credeam că mă mai poate impresiona ceva după ce am văzut expoziția video de la Karlsruhe sau marile muzee, cum e Guggenheim. Totuși am văzut o expoziție cutremurătoare de bio-artă care demonstrează că arta a evoluat alături de știință și că artistul trebuie să fie al timpului lui. Revenind la tema discuției, am să povestesc de ce am pictat eu pe tema Don Quijote. Odată, pentru că am avut un profesor de istorie care zicea că noi avem ceva comun cu Spania și Don Quijote care încearcă să schimbe lumea după propriile lui legi. Apoi, după '90, președintele UAP, pe atunci domnul Paul Eugen, insistă să fac o expoziție. Atunci am avut marea șansă să vină la expoziție cineva care era în trecere prin Cluj și care, impresionat de lucrări a spus că va cumpăra tot ce voi picta sub titlul „Don Quijote”. Așa am ajuns să fiu la un moment dat obligat să ptez pe această temă. Am făcut-o de foarte multe ori și în felul ăsta n-am pictat*

doar un om pe un cal, ci am încercat să dezbăt tema în fel și chip apropiindu-mă foarte mult de teme mitologice. Nu pot să mulțumesc îndeajuns momentului respectiv pentru șansa pe care am avut-o de a mă găsi până la urmă pe mine. Pentru că așa am ajuns să descopăr alte lucruri care m-au făcut să înțeleg până la urmă lumea...

Readucând discuția la tema comună a expoziției și mesei rotunde Ruxandra Cesereanu a lansat următoarea întrebare: *Tema discuției noastre este mitologie și psihanaliză, nuanțarea între erotism și sexualitate. În ce măsură există o intenționalitate în această expoziție prin oferirea unui paradox, pentru că pe de o parte atunci când spui psihanaliză sensul de raportare este la sexualitate în timp ce expoziția la care asistăm noi este axată pe erotism, adică pe sexualitate stilizată, estetizantă. În creștinism, diferența e foarte clară între eros și agape, agape-ul ca iubirea aproapelui, iubirea creștinescă. Diferența între sexualitate și erotism este destul de violent nuanțată în modernitate dar mai ales în postmodernitate. Există o intenționalitate de paradox în această expoziție atâta timp cât ea ne propune termenul de psihanaliză care se referă strict la sexualitate dar ceea ce vedem noi este legat de erotism?*

Adrian Popescu a remarcat importanța confesiunilor venite de la artiști. *Ele sunt foarte prețioase dincolo de această schiță teoretică necesară. Întinerul inconștientului e foarte misterios dar ne trebuie și câteva repere luminoase. Aceste confesiuni vin să aducă fără un program anume niște revelații în acest câmp al subconștientului în care lucrează artistul. Bachelard de pildă, fundamentează o poezică a elementelor, merge pe o poezică a spațiului, a focului, a apei ș.a.m.d., unde încearcă și reușește strălucit să încadreze niște tipuri, niște tipologii, niște structuri. Este operantă această analiză a subconștientului pornind de la o teorie generală a elementelor. Se poate analiza inconștientul cu care artistul lucrează în mod natural. El are simbolurile, are revelațiile, misterele acestea în sânge sau în culoare, în cerneală. Pentru că un artist autentic nu va lua dicționarul de simboluri să se uite acolo ci dimpotrivă, va verifica. Ceea ce alții teoretizează el face cu intuiția sa și e artist în măsura în care ajunge la marile simboluri.*

Îl admir pe Jung, care mi-a folosit pentru clarificarea unor raporturi de situație a unor personalități și de auto-clarificare datorită unui excelent volum, "Psihologie și alchimie". După părerea mea Jung urmărit prin câteva dintre conceptele sale este o lectură foarte utilă pentru un pictor, pentru un literat. Mult mai schematic este Freud. Psihanaliza nu trebuie redusă și cred că Jung nu o face, la pulsația sexuală, la pulsațiile erotice. Erosul și Thanatosul, se completează, se îngemănează și probabil că din acest cuvânt eros, putem să notăm foarte multe straturi: de la cel bazat exclusiv pe instinct până la cel ce se apropie de agape în viziunea creștină; întreaga filosofie creștină preia aceste pulsuni, imagini și acest subconștient care ne dă o față luminoasă, care ne spiritualizează. Zeii aceștia continuă să trăiască în noi însă fără forța lor, fără puterea lor. Pentru un creștin din zilele noastre nu mai au forță ci sunt doar umbre, dacă vreți, sunt umbra trandafirului care trădează mirosul trandafirului dar nu există carnalitatea, spini, humusul de dorințe mai mult sau mai puțin mărturisite. Eu cred că vechii zei au murit, că au ieșit din percepția noastră generală.

Aurel Codoban a propus o interpretare proprie a relației dintre tema expoziției și tema mesei rotunde observând că domnul Stegorean a pus două mitologii să se ciocnească între ele, una vizibilă pusă pe pereți, și alta oarecum în umbră, ascunsă, invizibilă, cea freudiană și, într-un fel, mai ales, cea jungiană. Artistul Călin Stegorean ne-a lăsat pe noi să intervenim în "happening" și să corolăm cele două mitologii. Adevărul adevărat este că psihanaliza lui Freud dar și cea a lui

Jung, este în clipa de față o mitologie postmodernă: mitologia sexualității și nașterii. Cel puțin într-o variantă de New Age cred că așa trebuie să o interpretăm. Mitologia greacă (tardivă, resuscitată) se ciocnește cu cea iudaică (interpretarea nesfârșită a psihanalizei, este o manieră iudaică de a proceda mitologic). Freud revine la mitologia greacă peste capul creștinimului, pe care în numele iudaismului, evident, nu îl acceptă. Jung revine de fapt la mitologie, el este efectiv un mitolog, un mitograf și esențialmente un șaman în ceea ce privește stilul lui de lucru.

Artistul își are de fapt naivitatea lui care îi permite să creeze. Îndată ce au trecut efectiv prin analiză, cei întinși pe divan multă vreme n-au mai putut crea. De ce trebuie să-și păstreze artistul naivitatea? Pentru că în cazul artistului ceea ce funcționează este eficiența simbolului. Pentru că simbolul reprezintă, după cum spune Eliade un fel de coincidentia oppositorum. Adevărul este că Freud, nedispunând de concepte adecvate, utilizează miturile și creațiile artistice pe post de concepte pentru analize existențiale. La rândul lui, artistul poate folosi ceea ce el creează pentru propria lui analiză existențială. Trebuie să ținem cont totodată și de faptul că numai în modernitate creația este nevrotică.

Pentru Freud erosul nu mai este o forță ontologică. De aceea erosul este sexualitatea, este numele singurului instinct a cărui manifestare poate fi făcută să difere. Toate celelalte instincte trebuie rezolvate în manieră imediată. Se întâmplă că imaginile se adresează inconștientului, discursul se adresează rațiunii. Discursul și maniera noastră de a folosi limbajul este ceea ce ține de formula digitală. Imaginile care sunt de fapt analogice vorbesc limbajul inconștientului.

Adriana Elian s-a disociat net de artistul Elian discursul ei situându-se pe poziția "interpretului": *Eu am discutat cu pictorița Elian și mi-a mărturisit că se ocupă de o temă foarte frumoasă: androginul și hermaphroditul ca ambiguitate și mister sau misterul din ambiguitatea acestor personaje. Pentru că în arta de astăzi se merge foarte mult sau cel puțin artistele merg pe un soi de feminism foarte agresiv. Eu l-am pus pe pictorul Elain să abordeze problema dar lui i-a plăcut mai mult combinația asta dintre bărbat și femeie ca personaj complex și poate ca personaj care să pună pe tapet această problemă a feminismului tocmai prin complexitatea lui.*

De cele mai multe ori în procesul creației intră în joc joaca. Joaca pentru cineva care a făcut istoria artei începe cu elemente din istoria artei. Pe urmă poate să Dumnezeu și artistul scapă de ele. Din păcate istoria artei este o ghiulea foarte grea la piciorul artistului.

Andor Kömives a încercat să explice felul în care imaginile mitice sălășluiesc în artist și cum poate el să le descopere: *Ele veneau cumva din mine, de aceea spun că ele au apărut și au evoluat în timp. De pildă femeia: primele Diane au apărut prin '86 și erau mult mai săngeroase și mai dure. După aceea le-am ironizat și spre sfârșit au devenit mai spiritualizate, mai docile. Mă interesa în zeile lunare acel mister din zona penumbrei, nu al umbrei, nici al luminii, ci al penumbrei unde totul este posibil și unde lumea se poate "dilatata". Pentru mine Sfinxul nu este deloc belicos cum este în mitologia greacă, pentru mine Sfinxul este destinul, fața lui e o oglindă în care eu mă uit și pot afla cine sunt, e un dialog cu mine însumi, e o sondare în propriul sine. Expoziția mea care a avut loc aici la Muzeul Național de Artă, "Ochiul inimii", s-a vrut a fi o sondare, nu atât sub aspectul artistic, ci mai degrabă luând forma unei anchete personale. Treceam printr-un anumit nod existențial și am simțit nevoia unor reluări ale motivelor, ca și la Jung, pentru a crea un anume ritual de reînnoire în zona ruptă, pentru a putea să trec prin acel nod. Acest tip de discurs l-am întâlnit mai târziu la Jung și m-am bucurat că am găsit confirmarea faptului că am procedat într-un fel normal: m-am întors din drum ca vād unde este rupt pentru a putea continua ...*

Gândaci, care cu boi, maci

■ Mihai Dragolea

La vreme de căldură mare, poate chiar prea mare la această vreme a anului, o îndeletmicire profesată la umbră, fie în casă, fie pe pașiști împrejmuite de copaci rămuroși, este cititul gazetelor de tot felul. Am citit și recitit informația conform căreia în vestul după a cărei bogăție tânjește tot românul cetățenii au adăugat la colecția lor atât de bogată de animale de companie gândacii. Nu e nici o glumă, ceea ce până acum era strivit, disprețuit cu greață efemeră, s-a înălțat cât cuprinde pe scara valorilor: gândacii sunt cocoloșiți cu tandrețe, îngrijiiți cu toată atenția, protejați neobosit; în altă parte am citit cum că ne-am pus pe exportat lipitori (până mai ieri-alaltăieri circula vorba cu exploatarea sinistră ai maselor populare, niște sinistră puși pe supt sângele bietului popor, cu

aviditate mai crudă se dovedesc lipitorile). Și uite cum se aranjează de frumos lucrurile: vinzi la export câteva lipitori și te-ai aranjat, poți crea cele mai bune condiții de viață pentru un grup masiv de gândaci frumoși și grași: ba, mai mult, rămân bani și pentru achiziționarea minunatelor care cu boi, unde atât atelajul cât și animalele conțin țuică sau vin; a nu se uita un tirbușon pricosit, se poartă marca Peugeot, se găsește la București, la prețul cinstit de un milion de lei (e de bănuț că, la așa preț, sublimul tirbușon desface orice, fără nici o problemă, nu știi pe unde o fi amplasat dopul la boii de la căruță, dar, bănuiesc, se rezolvă boul cu un Peugeot select).

Într-o asemenea veselie generalizată, cu urme clare de huzur și plăcere, cine mai are timp de

fragila floare numită *mac*; cândva, pe toate meleagurile înzestrate cu lanuri ale patriei, puteau fi întâlniți maci, cu inflorescențele lor săngerii, plâpânde la o vedere mai atentă. Ei bine, nu mai este așa, acum lanurile patriei sunt curate, spic lângă spic, miraculoasele ierbicide au făcut praf toate buruienile, dar și macii obișnuiți să trăiască pe-acolo. M-a surprins și mi-a plăcut felul în care vitalitatea fragilei a rezolvat problema: macii s-au refugiat pe terasamentul căilor ferate sau pe marginea șoselelor. Nu le este frică de trenuri, de limuzine, de gunoaiile din belșug aruncate de călători, e chiar emoționant să-i vezi cum rezistă printre sticle de plastic, punși lucioase de tot felul de gustări uscate, pachete goale de țigări și câte și mai câte. Așa este cu macii, dar nici nouă nu ne este mai bine, cât de curând ni se anunță un meniu fabulos, ceva de genul „Sos de Soso asezonat cu Mumu”. Poftă bună!

leledependența

Ninotchka „față cu reacțiunea” din est și din vest

■ Monica Gheț

Primul film în care “Greta Garbo râde” este *Ninotchka*, penultima ei apariție pe ecrane, film realizat de Ernst Lubitsch în 1939 – o satiră usturătoare la adresa comunismului în “haine” (de fapt, *uniforme*) sovietice. Rațiuni propagandistice, macarthyste, dar și succesul de public stimulează autorii să creeze un *remake* în 1957 cu mai puțin cunoscuta, dar excelenta dansatoare Cyd Charisse, avându-l partener pe superstarul Fred Astaire. Canalul TCM, fost TNT, specializat în difuzarea peliculelor notabile din istoria cinematografului (american), a scos de la “naftalină” câteva bijuterii pe celuloid – era și vremea, demult ce se prăfuiseră caruselul năuc al aceleiași repertoriu. Savoarea *remake*-ului intitulat: *Silk Stockings – Ciorapi de mătase* – urmărește mai mult decât originalul de la care s-a plecat: și anume *Ninotchka*, constă în experiența tensiunilor politice cumulate între SUA și URSS, de pândă reciproc concurențială a intereselor. Cine-și imaginează că americanii n-au înțeles nimic din zbuciumul “sufletului rusesc”, din demonic-alcoolic-lacrimogena frăție dostoevskiană, greșeste, iar filmul e aici o mărturie. Americanii au înțeles destul pentru a conclud că nu le pasă de misticoid-jupuitoarea durere a disconfortului ființei, inflamație a răului existențial intratabil, prin urmare, inutil de analizat, nici vorbă de consimț! Realizatorii filmului deopotrivă cu propaganda transoceanică au speculat conflictul dintre natura omului și veghea ideologică.

Nici un alt loc n-ar fi fost mai propice de demonstrării acestei insolubile contradicții, decât Parisul. Compozitorul rus aflat în turneu la Paris e urmărit pretutindeni de trei agenți KGB. Trei pentru unul! Misiunea lor e supravegherea, nu și influențarea deciziilor artistului. Dar, când toți patru (artist și agenți) zăbovesc prea mult în “decrepitul” Occident, e trimisă spre a-i chema la ordine un comisar femeie: Ninotchka, care, inevitabil, se îndrăgostește de un notoriu impre-

sar parizian. Procesul cedării ei este mai îndelungat, mai sofisticat decât ferecarea celor trei agenți, expeditiv soluționată cu bani, votcă și șampanie în vastele apartamente ale unui luxos hotel. Toată lumea e fericită, pînă ce compozitorul rus protestează la prelucrarea muzicii sale în jazz, iar Ninotchka are un puseu de gelozie. Astfel, se trezesc cu toții, femeia-comisar și agenții înapoi în mama Rusie (ei au mereu coșmarul Siberiei). Când se întâlnesc, în sordidele spații ale locuirii comune, beau votcă imaginându-și că ar fi șampanie, ea primește scrisori cenzurate, compozitorul serie numai jazz, toți plâng de dorul Parisului. Miraculos reîntorși în Orașul Lumină, agenții KGB ajung patronii unui select

bar de noapte, iar Ninotchka rămâne alături de bărbatul visurilor ei (secrete).

Ironia tratării relațiilor dintre parteneri, dintre bărbat și femeie în spațiul concentraționar al fostelor Soviete face apel la egalitate, deplină și radicală până la extirparea psihosocială a diferențelor, de s-ar fi putut, pînă și a intrupărilor! Dar nu se aseamănă această aspirație nivelatoare cu “religia” convențiilor de gen transgresabile, cu agresiunea egalitaristă din discursul unor grupuri de presiune în acțiune peste Ocean? În *Ninotchka* la fel în *Silk Stockings*, ca și azi în mediile de mare influență intelectuală ale corectitudinii politice, îndrăgostirea e considerată un sindrom perturbator, un biomagnetism aiurea, haotice reacții chimice dintre organisme, la rigoare extirpabile, fiindcă în urma cercetărilor recente, ele au putut fi localizate pe creier. Nu e decât o problemă de timp pentru ca asemenea lobotomii să se facă, la cerere ori la comandă socială. Dacă în filmul-comedie, rigiditatea doctrinară e depășită, în realitate și în perspectivele ei, *Brava lume nouă* se instalează confortabil, și culmea ironiei-



blocnotes

Alexandru Vlad: Beclean pe Someș • 2
Premiile revistei Tribuna • 2

Editorial

Ioan-Pavel Azap: Cinema Paradiso • 3

Cartea

Dorin Mureșan: Jocuri și jucării • 4

Aurel Prodan: Poetul și umbra • 5

Anca Irimie Docolin: Memoriile unui poet-ambasador • 5

Ion Cristofor: Memoria lui Mircea Gorun • 6

Felicia Schlezak: Dicționarul – „carte de înțelepciune” • 6

Marius Jucan: Walter Benjamin în trei impostaze • 7

Țeseu

Viorel Mureșan: Caragiale și dinastia, temeiul unei monografii • 8

Emanuela Tegla: Postmodernismul – necesitate și criză • 9

Poezia

Ioan Țepelea • 11

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE FILM TRANSILVANIA

Tudor Giurgiu • 12

Mihai Chirilov • 13

Valerian Sava • 14

Oana Pughineanu: La limita indigestului și plictiselii • 16

Iosif Felviuți: Coincidența vs. mica șandramă ideologică • 16

Țradii

Ioan-Pavel Azap: Muzeul Etnografic al Transilvaniei • 17

Interviu

Adrian Mihalache • 18

Teatru

Maria Vodă-Căpușan: Când imposibilul devine posibil • 21

Claudiu Groza: Teatrul în mai • 21

Arte

Mister și revelație • 22

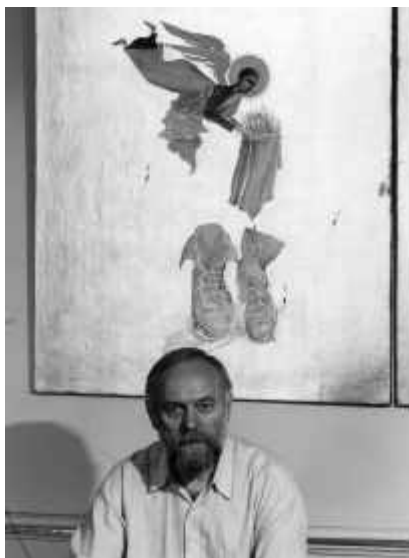
Kancsura István: „Cazul van Gogh nu este un caz încheiat...” • 24

Salonul defavorizatului

Mihai Dragolea: Gândaci, care cu boi, maci • 23

Țeledependența

Monica Gheț: Ninotchka „față cu reacțiunea” din est și din vest • 23



Kancsura

arte

Muzeul de Artă Cluj

„Cazul van Gogh nu este un caz încheiat...”

la 150 de ani de la nașterea lui Vincent van Gogh

■ Kancsura István

Anul acesta, în 30 martie, am sărbătorit 150 de ani de la nașterea omului, pictorului și inițiatorului VINCENT VAN GOGH.

La invitația d-nei Livia Dragoi, directoarea Muzeului Național de Artă Cluj, și a Centrului Cultural Francez Cluj, am răspuns cu o expoziție omagială de pictură „IN MEMORIAM VINCENT VAN GOGH” – cu șapte lucrări invocând duhul și memoria a trei ființe: a lui VINCENT și THEO VAN GOGH și a mamei mele, lucrări care se constituie într-o strădanie spirituală unitară, având ca piesă centrală tripticul.

Evident, pentru a sugera o dimensiune simbolică, nu puteam folosi decât aurul, care reprezintă lumina eternă a spiritului, spațiu pe care am proiectat replica pământescă a chipului lui VAN GOGH, pe o năframă – înălțat la ceruri de doi îngeri.

La fel și în cazul portretului mamei mele, din centrul unei suprafețe acoperite cu aur – privirea ei, ca o acupunctură sufletească, materializează nedespărțirea.

Numai un inițiat printr-o mare putere spirituală, ales pentru a fi un reper luminos, putea ieși purificat și învingător din infernul suferinței și al umilinței – VAN GOGH reușind să-și transforme sacrificiul într-o scrisoare de dragoste adresată semenilor – astfel el a trăit în conformitate cu Iisus Cristos, ca frate cu apostolul Pavel, a fost și a rămas un teolog prin artă...

Înainte de toate, el este mult mai mult decât un artist foarte mare, este un căutător de adevăr – cu teimeinica sa cultură, această ființă spirituală privește și vede NEMĂRGINIREA în chipul unor oameni simpli.

Am notat cu 30 de ani în urmă fraza „CAZUL VAN GOGH NU ESTE UN CAZ ÎNCHEIAT!”.

Nu este încheiat pentru că a fost printre noi și noi nu l-am văzut;

Ne-a vorbit și noi nu l-am auzit;

Ne-a iubit și noi nu l-am iubit.

Scrie undeva în scrisori: „Un om poartă un mare foc în suflet și nimeni nu vine nicicând să se încălzească la el”.

În acest amurg forțat, când falsul se ascunde în uniforma naturalului, când societatea se distanțează zilnic de noțiunea celor zece porunci, când o bună parte a artei contemporane ne oferă mai degrabă imaginea iadului, în această tristă dezorientare, lecția lui VAN GOGH ne ridică privirile spre un IDEAL și ne strigă, cu înflăcărare, prin VIAȚA, SCRISORILE ȘI OPERA SA, că mântuirea nu se obține gratuit! și că prin iubire totul este posibil...

O dovadă de înaltă luciditate reiese dintr-o altă scrisoare: „Cât de scurtă e viața și toate întrânsa sunt deșertăciuni, acesta nu-i motiv să disprețuiești pe cei care trăiesc, dimpotrivă. De aceea credem că e drept și cu cale să prindem dragoste mai degrabă de artiști decât de tablouri”.

„... dar fără să vreau îmi vine să cred întotdeauna că cel mai bun mijloc de a-L cunoaște pe



Dumnezeu e să iubești tare”. Ei, frații VAN GOGH, au iubit tare.

Uneori viața ne oferă semne ce poartă în ele o mare evidență, astfel am primit și eu un semn. În micul cimitir din AUVERS-SUR-OISE, nu departe de locul unde frații THEO și VINCENT se odihnesc împreună, în zidul de piatră înalt de doi metri, este tăiată o poartă prin care poți ieși spre întinsele lanuri de grâu – parcă această emoționantă metaforă este o solie sacră, care ne spune că din moarte există ieșire!

Această ieșire din moarte – mântuirea sufletului – a fost și a rămas marea întrebare a neamului omenesc. La asta se referă fragmentul următor dintr-o scrisoare a lui VAN GOGH, din 1888, septembrie: „pentru că nimic nu exclude posibilitatea să intuim că nenumăratele corpuri cerești nu dispun la fel de LINII - FORME - CULORI, astfel, cu seninătate ne putem pregăti pentru situația în care, într-o altă existență, vom putea picta în condiții superioare... – este probabil că generațiile viitoare și știința să ajunga la unele concluzii care vor fi în armonie cu afirmațiile lui Iisus Cristos, referitor la o altă dimensiune a existenței noastre.” Așa gândește, nădăjduiește acum 130 de ani o ființă binecuvântată de Dumnezeu. Uimitor cum toate sunt legate între ele: spre marea noastră bucurie, trăiește lângă noi un om fenomen, cu un dar ieșit din comun – doamna Garlea Valentina, o nevăzătoare înzestrată cu o mare putere a vederii spirituale. Valentina ne spune: „DIN CULORI ESTE TOTUL; ADEVĂRUL ADEVĂRAT ESTE ÎN CULORI, ESTE ÎN PREAJMA NOASTRĂ!”

Din culori se compune lumina. DUMNEZEU ESTE LUMINĂ. VINCENT ȘI VALENTINA – PRIN JERTFA LOR ÎNMULȚESC IUBIREA CU BLÂNDĂ PATIMĂ.

P.S. Acum am aflat că, azi, 16 iunie 2003, doamna Valentina este în Cluj și ține o conferință.

Cluj-Napoca, 16 iunie 2003