

TRIBUNA

66

REVISTĂ DE CULTURĂ • serie nouă • anul IV • 1-15 IUNIE 2005

15 000
1,50 lei

Supliment

TRIBUNA
CLAVIATURI

cenaclul
literar din Huedin

eveniment

Theo
Angelopoulos
în România

Virgil Stanciu

Despre umorul
japonez

masă rotundă

Istoria
literaturii
în dezbatere

ilustrația numărului:
Dumitru Ivan

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ,
CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII ȘI CULTELOR

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Călin Felezeu
Monica Gheș
Ion Mureșan
Mircea Muthu
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Pavel Pușcas
Ioan Sbârciu
Radu Puculescu
Alexandru Vlad

Redacția:

I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Atefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan

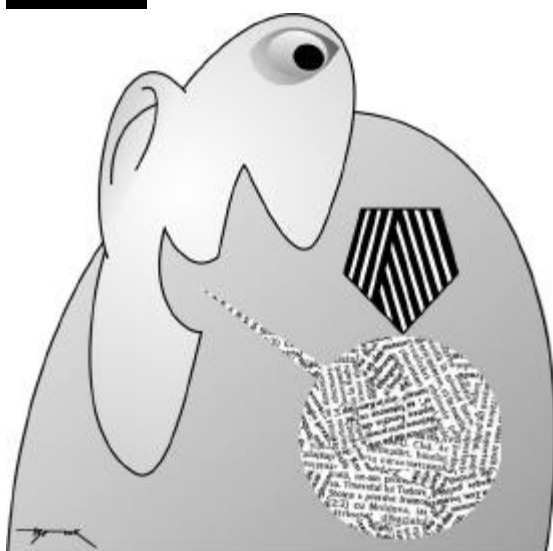
Tehnoredactare:
Mihai-Vlad Gușă

Redacția și administrația:
400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

bour



bloc-notes

World book despre România

Marian Barbu

O lucrare de referință în arealul culturii universale se intitulează *The World Book Encyclopedia*. În 1917 apărea prima ediție a acestei cărți în 8 volume, care a cunoscut anual adăugiri și îmbunătățiri informaționale, cerute de modificările survenite în țara respectivă în ultimul timp, pe toate planurile existenței.

Ediția din 2005 are 22 de volume, cu un număr de pagini variabil, între 450/500 și 1050. Formatul fiecărui volum este 19/25 cm.

În volumul 16 (litera Q - R), între paginile 416-426, se indexează despre România. Sunt incluse câteva imagini color, gen panoramă, din Transilvania, Brașov, Voroneș, Marea Neagră, de la un festival folcloric, o hartă a României în hotarele actuale, dar și o hartă a Europei, pentru a-i indica locul, geografia, în raport cu celelalte țări sororale.

Tot color sunt imprimate steagul și stema țării noastre.

Câteva grafice indică orașele și apele, 14 date importante despre istoria devenirii țării, trei micro-hărți, care specifică, *mutatis mutandis*, cum arăta spațiul României la 1350, 1861, 1939. Adică, pe vremea imperiilor otoman, habsburgic și înainte de începerea celui de al doilea război mondial.

O fotografie color, cu un tanc (247) în marș, pe care se aflau demonstranți anticeauști, în mișcarea revoluționară din Decembrie 1989.

Ca orice fișă de enciclopedie, cea de față are subcapitole privind istoria, geografia, resursele naturale, relieful, populația, cultura, sistemul politic, limba oficială ș.a.

Nu sunt trecute cu vederea regimurile politice care s-au succedat la putere, România modernă începând să se afirme european din vremea domnitorului Al.I. Cuza, a regilor Carol I, Ferdinand și Carol II. Sunt bine precizate momentele de influență și dominație ale fascismului și comunismului, de sorginte rusească.

În privința formării poporului, se precizează că 85 de procente din populația României provine din conviețuirea romanilor cu dacii "și a triburilor de goți, huni și slavi"; că romanii au stat în Dacia "între anii 100-200". Astăzi, printre minoritari, maghiarii reprezintă 8% din populație, germanii 2%. Alte grupuri etnice aparțin evreilor, romilor (*Gypsies*), turcilor și ucrainenilor. Fiecare dintre membrii etniilor, alături de limba oficială, româna, își folosește propria limbă în convorbirile neoficiale. 15% din populație are televizor, iar 2% automobile.

Din surse precare ori din impulsul unui dozaj de turist, când se vorbește de mâncarea și băutura românilor, se indică: mititeii, patricienii, mămăliga și șaica.

Imaginea restrictivă vine din rea credință sau dintr-o exacerbare a pitorescului rural? Unde este orașul, specificul acestuia, la nivelul arhitecturii, al construcțiilor de locuințe sau chiar a aspectului culinar, vestimentar etc.?

Sincope și mai gălăgioase întâlnim la capitolul *Education*. Copiii români merg la școală între 6 și 16 ani, urmând cursuri cu finalitate după clasa a 8-a. Până aici mai nimic de zis. Dar când se vorbește de universități, cititorul de bună intenție, ca mine, află că "România are 7 universități, cea mai mare fiind cea din București".

Discuții, discuții, discuții! Minimalizări, dezinformare ori necunoaștere?!

Religia este subcapitolul cel mai apropiat de adevăr. Adică, lângă ortodocșii, se află romano-catolici, iudaici, islamiști și variate forme de protestantism etc.

Nu intrăm în detalii privind împărțirea

României pe regiuni - Valahia, Dobrogea, Moldova, Bucovina, Transilvania, Banat - și nici nu dezvoltăm marginalii despre economie, industrie, agricultură, căi de comunicație. Precizăm doar că pentru fiecare secvență în parte se scrie tranșant - înainte de '89 și după. De fiecare dată, se invocă politicul pentru a se pune în evidență tendințele actuale de democratizare.

Atunci când se trece la prezentarea istoriei României, cărțile și referințele specialiștilor noștri se arată mai bine cercetate, direcția adevărului rămânând operantă, credibilă. Istoria modernă, începută în cea de a doua jumătate a secolului al 19-lea, a fost urmărită pas cu pas, cu detaliile necesare până la 1990. Cu toate acestea - despre mișcările revoluționare de la 1848 nu se scrie nimic, ca și când n-ar fi existat în țările noastre. De altfel, despre *Revoluția de la 1848*, în Europa (p. 269), nici nu se amintește numele țărilor Române. Dimpotrivă, se comentează implicarea Franței, Germaniei, a Imperiului Austriac care includea atunci o parte din Italia, Ungaria, Cehia. Câteva indicii despre cauzele Revoluției și despre felul desfășurării ei până a se instaura forme liberale de guvernământ.

Să nu fi fost noi atunci în Europa, cum lasă a se înțelege domnul Peter N. Stearns, cel care a redactat "fișa" Revoluției?

Dacă punem în corelație nota aceasta cu a lui Vladimir Tismăneanu despre România, vom zice că superficialitatea, nu neglijența "românului nostru american" a fost câine de pază.

Dar după aceea - adică până în 2005, încă nu s-a cristalizat nimic demn de a fi prezent în această importantă *Enciclopedie*? Cine mai e de vină? Cercetătorii americani sau cei români?

Un răspuns, deloc indirect, prin semnătura lui Vladimir Tismăneanu, îl aflăm la finalul articolului despre România. Deci, e unul "d'ai noștri", dar din USA, specializat pe politicele din Europa de Est.

Întrebările mele se rostogolesc în cascadă după ce sunt informat, mai jos, că Marea Carte conține și biografiile unor personalități românești precum: "Brâncuși Constantin, Carol I, Carol II, Ceaușescu Nicolae, Comaneci Nadia, Ionesco Eugène, Maurer Ion Gheorghe, Steinberg Saul".

Mi-e foarte greu, dacă nu imposibil, să comentez ce criterii au prezidat la alegerea acestor nume și în ce împrejurări "cei alții" au căzut la selecția operată? Dacă pentru majoritatea, cultura generală mi-a fost o bună călăuză, în privința lui Steinberg Saul am rămas corigent. Țtiu numele câtorva zeci de caricaturiști, graficieni și ilustratori de carte din România, dar despre acest foarte important român, sau invers, abia acum am aflat. El s-a născut la 15 iunie 1914 la Rm. Sărat, stabilindu-se la 28 de ani în USA, unde a trecut în eternitate, la 12 mai 1999. A ilustrat cu aplomb recunoscut "The New Yorker Magazine".

În fața unei asemenea situații, eram tentat, acolo în USA, să formulez nedumeriri și răspunsuri pentru câteva ministere din România, pentru reprezentanții lor (titrași) din străinătate. Adică, după 1989, pe aceștia nu i-a mai interesat de țară, de imaginea ei (scrisă!) în lume? Dar când am văzut numele lui Vladimir Tismăneanu, m-am liniștit și am tăcut. Să-i mulțumim când mai vine la București că tare bine și dezinteresat a mai scris despre cei rămași acasă.

Februarie-martie, 2005, Chicago

editorial

De 4 x TIFF

Ioan-Pavel Azap

Când, în urmă cu trei ani, am aflat vestea că la Cluj urmează să se desfășoare un festival internațional de film, am fost (în această ordine): încântat, derutat și, într-o clipă de luciditate, neîncrăzător. Un festival de film? Internațional? La Cluj? În România? Păi, noi nu am fost în stare să ne păstrăm festivalul național de la Costinești (e drept că, la un moment dat, nu mai aveam nici filme de lungmetraj care să-l susțină)! Unde mai pui faptul că în România filmul este privit de către oficialități, inclusiv cele culturale, ca un fenomen marginal, în cel mai fericit caz acultural, dacă nu de-a dreptul anticultural, un simplu divertisment pentru puțime, pentru adolescenți acneiți și pentru căpiva "rătăciți" mai vârstnici, "nostalgici" ai unor vremuri când, nepreavând ce face, omul mai citea, mai intra într-o sală de cinematograf (cel mai adesea fără să-l intereseze ce film rulează). Pentru cei cât de cât interesați de fenomen, oameni simpli, "din popor", fără puteri decizionale, organizarea cinematografului românesc de după '90 a fost o cruntă dezamăgire: de la o lege a cinematografului care a trenat ani de zile, și care nici astăzi nu e definitivată, până la gustul amar lăsat de marea majoritate a producțiilor românești și, mai ales, de modul în care acestea au fost realizate: o mână de regizori, "clasici" în viață, au luat în arendă - fără nici o obligație! - fostele case de filme și au scos pe piață, cu o nonșalanță uimitoare, propriile filme (cu foarte puține excepții), și acestea în proporție de 99 de procente sub nivelul celor realizate de aceiași regizori înainte de 1989, în condițiile unei dictaturi generalizate, ajunsă în faza de "metastază". Se pare că acestora nu le-a fost de nici un folos nici liberarea de creație, nici libertatea

organizatorică, managerială să-i zicem.

În aceste condiții, sumar expuse, pare o utopie candidă (dacă există așa ceva), de nu de-a dreptul o nebunie îndrăzneală de a te înhăma la organizarea unui festival de film. Și totuși, o mână de tineri au avut acest curaj ce pare sinucigaș. Am să-i aminetez aici doar pe doi dintre ei: Tudor Giurgiu, regizor, directorul Festivalului Internațional de Film Transilvania (TIFF), și Mihai Chirilov, critic de film, directorul artistic / selecționarul Festivalului. Cu siguranță că au avut și ei temerile, îndoielile lor. Dar au riscat, au reușit să învingă până și așa-zisa (sau poate nu?) comoditate, moleșală a românului - și au câștigat. Nu a fost vorba de un pariu, de o demonstrație de forță. Dacă ar fi fost așa, ar fi abandonat după primele două trei ediții, având suficiente motive să se justifice, să se plângă și să se lamenteze cum că "noi am vrut, am putut, am avut și unde dar... nu am avut cu cine!".

Când scriu aceste rânduri cea de a patra ediție a Festivalului Internațional de Film Transilvania nu a început încă, iar când ele vor apărea Festivalul va fi în plină desfășurare. Se așteaptă, și probabil că așa va fi, o afluență de public mai mare decât la edițiile anterioare. Oricum, TIFF-ul și-a format deja un public stabil, un public al său, avizat și, tocmai de aceea, exigent. Un public - mă refer la tineri, care reprezintă și la TIFF majoritatea spectatorilor - care și-a format cultura cinematografică din cărți, din reviste străine (în România nu există de ani buni nici o revistă de film!), din filme văzute la televizor, pe casete, pe DVD-uri, piratate de pe Internet - cu alte cuvinte, de orinunde, mai puțin din sala de cinematograf, unde majoritatea producțiilor sunt de

duzină. Un public care nu beneficiază de o cinematecă, de o minimă inițiere în arta filmului făcută în școală (cursuri opționale măcar în liceu), un public care riscă să creadă că istoria cinematografului începe cu *Pulp Fiction* (altfel un film bun, dar tributar atât altor filme și regizori care l-au precedat), sau, mai rău, că *Millionari de weekend* este un film foarte bun, reprezentativ pentru cinematografia românească (Am lecturat stupefiat asemenea opinii pe Internet. Că e reprezentativ pentru cinematografia noastră e adevărat, dar de aici până la a spune că e un film foarte bun e cale lungă.). Cu atât mai important e rolul TIFF-ului, care vine să suplimenteze o carență majoră, printre altele, a sistemului educațional românesc.

Se impune o întrebare: de ce Clujul? Sânt convins că nu doar pentru simplul fapt că, după București, este orașul din România cu cel mai mare număr de spectatori de cinema, și nici pentru că Tudor Giurgiu este clujean. E aici o nevoie mai adâncă de afirmare a provinciei (cu sau fără ghilimele), de conștientizare a faptului că București nu reprezintă în totalitate România, că, în cultură, pot exista mai multe capitale. De altfel, un precedent există: Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, ajuns acum la a treisprezecea ediție, grație căruia Sibiuul va fi în 2007 o capitală culturală europeană. Sânt convins că, într-un număr mai mare sau mai mic de ani, și Clujul va fi, grație și (sau în primul rând) Festivalului Internațional de Film Transilvania, o capitală culturală europeană.

eveniment

Theo Angelopoulos în România

Discursul regizorului Theo Angelopoulos la U.N.A.T.C. "I.L. Caragiale" București, cu ocazia deschiderii Săptămânii Filmului European (mai 2005)

Avorbi despre ideea unui film, despre cum se naște un film, este o chestiune oarecum delicată. Fellini a răspuns la întrebarea cum se naște ideea unui film cu un "nu știu". Când aceeași întrebare i s-a pus lui Antonioni vis-a-vis de filmul său *Strigătul* el ar fi răspuns că ideea filmului i-a venit privind un zid alb. Bineînțeles, mințea. Sau poate mințea doar parțial. Aceasta pentru că nimic nu vine din nimic. După cum știm cu toții, istoriile pe care le povestește cinematograful - dar, în aceeași măsură, și cărțile, muzica, pictura - sunt inspirate din ceea ce se întâmplă în noi înșine. Atunci când suntem deschiși, când avem această puțință, lăsăm deschisă spre lumea de dincolo de noi o ușă, o ușă prin care intră spre noi, în noi, tot ceea ce vedem, ce ne preocupă, tot ceea ce ne atinge sensibilitatea. Interiorul nostru, abisul nostru sufletească este asemenea unei camere obscure și tot ce intră aici doarme mai apoi. La un moment dat, într-un anume timp suspendat și privilegiat, vine din nou acel moment, moment unic și tainic, în care deschidem din nou ușă dar nu pentru a mai pătrunde ceva în noi ci pentru a ieși din noi înspre afară. Cu acest prilej tot ceea ce am citit, ce am trăit, ce am gândit, iese către lumea din afară, sub formă de gânduri structurate, sensibile, de multe ori intime, și acestea constituie materialul pentru un film. Pentru următorul film.

Am făcut un film care se numește *Pasul suspendat al berzei* cu Marcello Mastroianni și Jeane Moreau. La început nu aveam nici o idee precisă despre cum va arăta viitorul film. Și atunci m-am gândit să merg la o graniță, pentru că subiectul acestui film se petrece pe o frontieră. Un ofițer m-a condus la granița pe care se întâlnesc Grecia, Bulgaria și Turcia. Acest ofițer, față de ceea ce știam eu despre viața cazonă pe graniță, era un om cult, iubea cărțile, muzica, filmul. Era un personaj cam straniu, aproape un poet. Am ajuns la un pod iar sub noi se scurgea fluviul. În mijlocul podului erau desenate trei linii: una albastră care marca sfârșitul teritoriului Greciei, una albă care marca zona neutră și una roșie care marca începutul teritoriului Turciei. A pus piciorul pe linia albă și a spus: "Dacă mai fac un pas mă aflu altundeva sau poate mor...", deoarece în același moment soldații turci, aflați pe partea cealaltă a podului, luaseră poziție de tragere. Din acest incident s-a născut un film. Revenind din această călătorie, am văzut, la marginea țărmului, pe un stâlp de electricitate, un muncitor atârând de vârful acestuia, reparând rețeaua de fire electrice. Chiar în vârful stâlpului se afla un cuib de barză. Așa s-a născut titlul filmului: *Pasul suspendat al berzei*. În film exista o secvență pe care nu știam cum să o abordez, să o tratez. Secvența, ca locație, se desfășoară pe malul fluviului: un mal aparținând



Greciei iar celălalt Albaniei. Vroiam ca secvența să se concentreze asupra nunții în care cei doi miri erau fiecare pe câte un mal. Pe malul grecesc se afla mireasa iar pe cel albanez, mirele. Știam ce am de făcut dar încă nu găsisem cheia acestei secvențe. Prin urmare mă aflam, pentru prima oară în viața mea, la New York, împreună cu soția. În ciuda avertizărilor date de prietenii noștri ne-am încăpățânat și am luat un autobuz din Brooklin spre Bronx.



Pe măsura ce ne apropiam de destinație numărul călătorilor albi scădea în timp ce acela al oamenilor de culoare creștea. Astfel că, la un moment dat, eu și soția mea am rămas singurii albi din autobuz. Autobuzul avea o stație în Harlem. Atunci când autobuzul s-a oprit în acea stație am zărit o stradă cu imobile prăpădite. În acel moment, strada părand pustie, au apărut doi copii de culoare. Unul dintre ei stătea rezemat de un zid pe o parte a străzii iar celălalt stătea rezemat de un alt zid, de cealaltă parte. Primul copil a făcut o mișcare de dans iar celălalt i-a răspuns prin aceeași mișcare de dans. Atunci doar atât am văzut. Și iată, cheia secvenței nunții de pe graniță s-a născut. Astfel că în aceeași manieră m-am gândit să abordez și această secvență care îmi pune anumite probleme de rezolvare regizorală. Plecând de la experiența americană m-am gândit ca întreaga secvență din filmul despre care vă vorbesc să se petreacă într-o tăcere absolută. În acest context a venit pe o bicicletă și un popă. Iar întreaga nuntă s-a desfășurat într-o tăcere absolută, preotul făcând doar gesturile ritualice necesare într-o astfel de situație. Nimeni nu a vorbit, nimeni nu a spus nimic. Era o tăcere ruptă doar de zgomotul surd și monoton al curgerii apei. Ca să închei acest gând pot doar să vă spun că perioada care precede o filmare este o perioadă de umiditate, de deschidere, ca în așteptarea dragostei. Și atunci când acest moment vine, totul se transformă într-un material sensibil, profund poetic.

Al doilea gând despre care aș dori să vă vorbesc, tot în legătură cu modul de naștere al unui film, este activitatea de casting, adică alegerea actorilor. Pot să vă spun că în filmul *Privirea lui Ulise* am lucrat cu un actor american, cu unul suedez, cu unul român - este vorba de actrița Maia Morgenstern - și cu mulți actori greci. Am lucrat și cu un mare actor italian, Gian Maria Volonte care, din păcate, a murit pe perioada filmării fiind nevoit să fie înlocuit. Actorii de care vorbesc erau actori care proveneau din coli de actorie complet diferite. Harvey Keitel se formase la *Actors Studio*. Erland Josephson venea din coala lui Bergman. După cum se știe, există diferențe uriașe între aceste două coli de actorie. Marcello Mastroiani, un alt mare actor cu care am lucrat la filmul *Pasul suspendat al berzei*, care avea un dispreț total pentru coala americană de actorie, obișnuia să spună: "Sunt un copil, spune-mi o poveste, fă-mă să zbor și atunci o să înțeleg". De fapt așa s-a și întâmplat la prima mea întâlnire cu Marcello Mastroiani. Scrisesem deja cu Tonino Guerra - colaboratorul meu la mai multe scenarii - scenariul filmului *Apicultorul*. Și Tonino m-a întrebat cu ce actor doresc să lucrez. I-am răspuns că doresc să lucrez cu Gian Maria Volonte. Pe acest actor îl cunoscușem pe prilejul filmărilor la *Alexandru cel Mare* și, în acel moment, credeam, ca și Visconti, că acesta este cel mai mare actor european al momentului. Rareori mi-a fost dat să întâlnesc un asemenea artist care își trăia rolul din toată ființa sa. El nu juca ci pur și simplu trăia. Atunci Tonino Guerra mi-a răspuns că Gian Maria Volonte este bolnav și că ar trebui să încerc să am o întâlnire cu Mastroiani. I-am răspuns că Marcello Mastroiani este prea frumos, arată prea bine față de ceea ce credeam eu că trebuie să fie personajul apicultorului. Tonino m-a încurajat, mi-a spus să-l sunăm să vină să vorbească cu noi și apoi vom vedea ce va fi. Ceea ce însemna că Tonino știa mai bine posibilitățile, paleta de interpretare a lui Mastroiani. Marcello a venit și am început prin a-i spune povestea. Și asta fără a ști că de fapt abordarea unui film de către Mastroiani era chiar acest lucru: povestea spusă simplu de regizor. În timp ce îi spuneam povestea îi urmăream chipul și acesta începea să capete culoarea a ceea ce eu îmi imaginaam în poveste. Era de necrezut cum, pe măsură ce eu îi spuneam povestea, el deja interpreta, deja juca. El își trăia personajul. La sfârșitul povestirii mele apăruseră și lacrimile pe obraji lui Mastroiani

deoarece filmul se termină cu o sinucidere. Mi-am spus atunci: Fir-ar să fie! El este! Pe parcursul filmărilor nu a citit niciodată scenariul. De fiecare dată eu îi povesteam ceea ce el urma să joace. După aceea el mergea și vorbea cu colegii, cu prietenii ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat. Cu zece minute înainte de a începe turnarea scenei respective mergea în rulota lui unde petrecea singur în fața unei cești de cafea. După exact zece minute ieșea și filma. Întotdeauna prima filmare, prima dublă, era și cea mai bună. Știu că cea mai bună modalitate de a explica niște lucruri este să spunem o poveste și asta fac eu acum aici în prezența dumneavoastră. Există o secvență în filmul *Privirea lui Ulise* unde Erland trebuia să alerge pe un pod cu două canistre de apă și trebuia să fie foarte veridic, adică să fie pur și simplu obosit de efort. Și asta pentru că el, însoțit de Harvey, trebuia mai apoi, în secvența următoare, să intre, tot alergând, pe ușa cinematocului distruse din Atena. Continuitatea trebuia să fie, prin urmare, perfectă. Le-am descris celor doi actori secvența pe care trebuia să o turnăm iar Harvey Keitel mi-a cerut câteva secunde pentru a se pregăti. A plecat fugind iar Erland, nu fără uimire, m-a întrebat: "Unde se duce domnul Keitel?". "Vine din coala Actors Studio, i-am spus, prin urmare dacă a plecat va reveni..." Într-un final revine abia, mai trăgându-și suflul. Erland nu a făcut decât câștiga pași în urmă, a revenit și era gata obosit, adică pregătit pentru filmare. Și știți că dintre cei doi, Erland Josephson părea mai obosit, mai adevărat. I-a spus lui Harvey Keitel, nu fără un zâmbet ușor, "îmi place foarte mult metoda ta dar eu o prefer pe a mea..."

Să vă mai spun o altă poveste cu Harvey Keitel. Trebuia să turnăm finalul filmului. Era vorba de un monolog, un monolog lung, care conținea momentul întâlnirii dintre Ulise și Penelopa. Dar într-un fel ipotetic. El spune acolo: "Când voi reveni, voi reveni cu numele și hainele altuia". Pentru că ajunsesem aproape la finalul filmărilor Harvey era destul de neliniștit. Întreaga echipă era gata de filmare, totul era pregătit în cele mai mici amănunte când Harvey mi-a cerut să-i aduc să asculte o piesă de Frank Sinatra. Ne aflam nu în Atena ci undeva destul de departe de capitala Greciei, iar ca să găsim un disc cu Frank Sinatra trebuia să facem ceva eforturi. Am trimis mai multe mașini în căutarea piesei cu pricina. După un timp am reușit să facem rost de o casetă audio pe care i-am dat-o lui Harvey. S-a retras în rulota sa și a început să asculte. La un moment dat am auzit din rulotă niște strigăte: "Mother! Mother!..." El o chema pe mama lui. Melodia lui Frank Sinatra era melodia preferată a mamei lui care murise nu cu mulți ani în urmă. Avea nevoie de această trăire personală, puternică pentru a putea intra în pielea personajului. În acel moment eu m-am așteptat ca el să vină să-mi spună că este gata. Începem filmarea secvenței dar ceva nu mergea. Harvey era complet gol pe dinăuntru. Plânsese și acel plâns parcă îl golise de tot conținutul interiorului său și în el nu mai era nimic, erau doar niște contururi goale dincolo de care se întindea o zonă gri, neutră... Facem o a doua încercare dar se dovedește a fi un mai mare eșec decât prima dublă. Atunci am cerut să se golească platoul. Am cerut să plece toți, actori, tehnicieni, întreaga echipă... Secretarul lui Harvey a venit să mă întrebe dacă era cazul să plece și el, Harvey Keitel. Am răspuns da. Echipa personală a lui Harvey Keitel, cea cu care venise din America, era formată din patru personaje: secretarul, psihologul, profesorul de gimnastică și îndrumătorul de diție. Prin urmare atunci când i-am invitat pe toți să iasă afară din platou secretarul s-a uitat la mine cu o privire gata să măucidă. Dar, până la urmă, au ieșit cu toții iar eu am rămas singur în platou. Am pornit în difuzoarele locației muzica filmului. Muzica a depășit spațiul platoului astfel încât ea putea fi auzită inclusiv de către Harvey Keitel. Când piesa s-a terminat am invitat pe toată lumea să revină. Harvey era roșu de mânie. A venit la mine și mi-a

spus "f... y... do you think you are God!?!... f... y...!" Nu i-am răspuns nimic. Era atât de aprins și de pornit încât m-am gândit că este mai prudent să tac. A început să rostească tot felul de cuvinte grele până când a obosit și s-a golit din nou pe dinăuntru. Într-un târziu am ajuns să ne privim în ochi și atunci i-am spus: "you are ready now!" Iar el mi-a răspuns, săgetându-mă cu privirea: "Yes!" S-a retras pentru câteva momente în rulota sa, a revenit imediat și am filmat o singură dublă, cea pe care o puteți vedea în film. Există și o urmare. Când am terminat filmările l-am văzut pe Erland Josephson venind cu scenariul. Prin pregătirea sa - el având o formație austeră, riguroasă și foarte profundă - era atât de concentrat încât atunci când i-am spus în grecește "erla" - adică "vino", în limba greacă -, el a înțeles Erland și mi-a răspuns "dar eu sunt aici, am fost tot timpul aici!" Și spun prin urmare anecdota întâmplată cu Harvey. A început să zâmbească iar apoi brusc chipul său a împietrit: la doi metri, în spatele lui, se afla Harvey. Și am bănuțat că iar vom fi pe punctul de a sări unul la celălalt. Dar nu s-a întâmplat nimic din ceea ce credeam. Harvey râdea și el cu poftă de ceea ce se întâmplase mai adineaori. M-a îmbrățișat și mi-a spus: "You are great!"

V-am spus câteva anecdote conținute în experiența mea de cineast. Nu servește cu nimic să dai explicații logice actorilor. Trebuie găsite acele mijloace prin care putem deschide căile de colaborare cu fiecare actor, pentru că fiecare om este diferit și are propriul său fel, propria sa manieră de a reacționa. Trebuie să cunoaștem lucruri, întâmplări din viața actorilor pe care dorim să-i distribuim în filmele dumneavoastră pentru că numai așa veți descoperi acele puncte, acele date la care actorul este sensibil. Aceasta nu pentru a-i viola intimitatea ci pentru a-l ajuta să se exprime.

Îl văzusem pe Harvey în *Pianul* (film în regia lui Jane Champion) iar mai apoi în *Reservoir dogs* (filmul lui Tarantino) - singurul film al lui Tarantino care îmi place cu adevărat pentru că pe toate celelalte le consider minore - iar Harvey, la acel moment era deja specializat în roluri de gangster. Însă în filmul *Pianul* acesta dovedește o altă latură a sensibilității sale. Și în acest moment păstrez convingerea că alegerea lui Harvey în rolul respectiv a fost cea mai bună alături de o altă distribuție a sa, într-un film de Ridley Scott, *Dușii tăi*. Și acest film dovedea că Harvey avea o paletă interpretativă mai largă, mai profundă decât în rolurile de gangsteri în care se specializase până atunci. Și să vă mai spun un lucru. Mai știam că această călătorie a lui Harvey prin Balcani, prin România, trebuia să fie și o căutare, o manieră de conștientizare a rădăcinilor sale având în vedere că mama lui a fost româncă iar tatăl său a fost polonez. Revenirea acestuia în Europa, în Balcani - în România chiar a încercat să regăsească satul mamei sale - o văd ca pe o călătorie inițiată, întocmai ca filmul în care juca, de regăsire a rădăcinilor, a trecutului său.

Traducere și adaptare
Marius Țoptean

Filmografie Theo Angelopoulos

1998, *Eternity and a Day*, Palme d'Or, Premiul Juriului Ecumenic la Cannes; 1995, *Ulyse's Gaze*; 1991, *The Suspended Step of the Stork*; 1988, *Landscape in the Mist*, Premiul Filmului European, Paris, Premiul OCIC, Leul de Argint, Veneția; 1986, *The Beekeeper*; 1984, *Voyage to Cythera*, Premiul FIPRESCI, Premiul pentru scenariu, Cannes; 1980, *Alexander the Great*, Premiul FIPRESCI, Leul de Aur, Veneția; 1977, *The Hunters*; 1975, *The Travelling Players*, Premiul Interfilm Berlin, Premiul FIPRESCI, Cannes; 1972, *Day's of '36*, Premiul FIPRESCI, Berlin; 1970, *Reconstruction*, Premiul FIPRESCI, Mențiune specială, Berlin.

cartea

Trei instigări

Adrian Pion

MARIUS TUPAN
Preventoriul

București, Fundația Luceafărul, 2004

Marius Tupan lasă impresia că scrie teatru pentru a se destinde. Dacă subiectul avut în vedere nu se poate organiza în structura unei proze cu frază inspirat răsucită în interioritatea discursului narativ, începe, inevitabil, zborul dezinvolt al replicilor scurte și tăioase, caracterizat de obicei prin creșterea exponențială a nucleului, demers pătruns de verva dialogării spontane ce ia în stăpânire treptat forma unei piese de teatru. De altfel, prozatorul mărturisea în 1999, într-un substanțial interviu luat de Cassian Maria Spiridon într-un număr din *Convorbiri literare* că tentația teatrului este una paralelă, adiacentă: "Am scris și voi scrie teatru numai atunci când nu pot trata altfel un subiect, când simt că sunt inspirat. Și, de ce să nu recunosc, piesele rămân pentru mine un antrenament înaintea scrierii unui roman." Cine urmărește, cum spunem, în paralel scrierile dramatice de până acum ale autorului cu cele în proză constată nu numai fuziunea lor de substanță, cât și decriptarea diferitelor nivele de amplificare ficțională a temelor predilecte. O progresie semnificativă se poate observa dinspre teatru spre proză. Situându-ne exact în continuarea celor spuse de autor, dacă teatrul e pentru Marius Tupan "antrenament", exercițiu de atelier, proza e cu siguranță produs finit, solid încheșat în oglinda scrierilor cu caracter dramatic.

Recentul volum de teatru conține un număr de "3 instigări", după cum le numește însuși autorul lor, fiecare în două acte. Preocuparea lui Marius Tupan pentru reunirea conținuturilor în structuri triptice tinde să devină o permanență productivă pe palierul unității de ansamblu a proiectelor sale literare. E suficient să amintim trilogia "Coroana Izabelei" (1998), "Batalioane invizibile" (2001) și ultimul roman scos de sub tipar -- "Rizoma" (2004), toate elaborate sub semnul triadei simbolice suverane care dă coerență și adâncime vizionară întregului.

În cele trei piese ale volumului, spațiul investigației realului e unul cunoscut: dezordonata, arbitrară tranziție a societății românești, extrapolată în absurd și parodic, cu stridențele, tragediile și bruijalele ei comice. Imaginile care se desprind din aceste situații dramatizate sunt niște fotografii mișcate spre caricatură și deriziune, spre simbol și parabolă, instantanee realizate în necrupătoare vervă caustică și servite ca "instigări" la adevărate dezbateri morale.

Prima instigare e și cea mai convingătoare. Perimetrul închis între gardurile "Preventoriului" ținut sub control sever de medicul-șef Noru Rusalcă, de infirmiera devotată Geta Arbănaș, de paznic, brancardier și șofer, este tulburat de Dora Ferigan care vine într-o zi să-și ia acasă unul dintre cei doi copii ai săi, lăsat acolo din cauza lipsurilor materiale. Intrusa luptă pentru obținerea copilului și află astfel adevărul care se ascunde după paravanul grijii personalului pentru micii abandonaji. Grupul condus de Noru Rusalcă pune la cale o afacere incalificabilă: livrarea către Occident, pentru diferite organe, a copiilor "crescuți" și "educați" în preventoriu. Situația pusă în

ecuație dramaturgică este de un cinism criminal, înspăimântător. Problematika propriu-zisă se declanșează târziu, după un prim act tensionat, când dezvoltarea "afacerii preventoriului" este tratată ca o consecință a lipsei acute de fonduri și pentru ca instituția să se poată întreține din propriile resurse apare soluția livrării de organe. Replicile se încarcă de cruzimea și scârboșenia unor incredibile acte ce aparțin totuși speciei omenești: "... am stat într-o hazna"; "Se vor bate pe organele lui ca porcii pe lături!" "Preventoriul" este piesa cea mai ocană, dar și cea mai realizată a volumului.

"Sinucidere amănată" e un fel de replică tragică, forțată la modelul sorescian configurat prin "Matca". Eroina Adela Fărcășanu, fostă deținută, nu mai luptă cu stihile naturii dezlanțuite, ca Irina din piesa amintită, ci, după suferințele umilitoare la care a fost supusă, vrea să se răzbune pe satrapii ei, la fel de amenințatori. Îi lichidează pe rând ca și cum s-ar înălța deasupra dezastrului, ca și cum s-ar îndepărta de comarul trăit. Dar eliberarea de trecut nu-i poate aduce salvarea. Eroina lui Sorescu naște un copil care este un semn al victoriei vieții asupra calamităților naturale. Eroina lui Tupan naște un copil care "este fructul exemplar al acestei tranziții". De aceea decide să-l abandoneze. E adevărat, ea se ridică dintre cadavre, dar pare incapabilă să se considere învingătoare. Va claca, probabil, după coborârea cortinei.

"Sinucidere amănată" radiografiază lumea îmbogățită din perioada postrevoluționară, printre care mișună tot felul de otrepe. Limbajul personajelor trădează intenția de batjocură îngroșată a celor care formează "batalioanele" de oportuniști ridicate să pună mâna pe putere. Repetiția devenită principiu de autoapărare sună clar pentru toată această faună imundă: "În viață mă acopăr cu acte, în moarte cu pământ!" Lacul fost în proprietatea Gospodăriei de partid este un spațiu simbolic de malul căruia canalele reușesc pentru un timp să se agațe. Oglinda scriiturii deformează datele actualității în slujiri groșești: "Ducă Show"; "Vorba primarului general, iarna nu-i ca vara, dar nici sania ca cărușă"; "Hopa, tropa! Nu-i așa, am ajuns în Europa!"; "Se schimbă gârziile! Curățenie generală în țara asta: la pușcării și-n alte ordinării!" Pe seama rimei întâmplătoare sau prin atracție paronimică se construiesc, de altfel, multe din replicile de un comic lugubru.

În "Catedrala Mântuirii" discursul se diluează în favoarea unui comic de limbaj susținut la nivel anecdotic prin parafrizarea unor sintagme din vorbirea cotidiană. Limbajul viu, colorat, extras din repertoriul unor persoane intens mediatizate, alunecă pe nesimțite în persiflarea tezismului de tip naționalist. Însuși mitul ridicării bisericii intră într-un con de umbră, deși semnificația impasului e suficient de grăitoare. Jocul intereselor meschine, al suspiciunilor și al ranchiunelor de tip ovin îndepărtează pe cei ce vor să se implice într-un proiect grandios din calea idealului mântuirii.

Cronologic vorbind, ordinea pieselor volumului ar trebui să fie inversă. Valoric, este cea stabilită și discutată.

Întâlniri sub zodii interzise

Alexandru Jurcan

MARIA COGĂLNICEANU
Întâlniri irepetabile
Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2004

La Editura Limes a apărut o carte necesară, care restituie cititorilor întâlniri și scrisori unice de la mari cărturari. Maria Cogălniceanu realizează, după spusele lui Mircea Petean, editorul cărții, "o adevărată religie a întâlnirii". Spiritele tutelare ale autoarei sunt Alexandru Talex, N. Carandino, Anton Dumitriu, Edmond Nicolau, Geo Bogza, Constantin Noica, N. Steinhardt. În perioada umilințelor comuniste "a fi în legătură epistolară cu o persoană supraviețuită sau cu un străin era considerat fapt incriminatoriu", scrie autoarea. Numai că doar prin ei speranța a prins contur, întrucât "am învățat de la aceștia cât puteam învăța frecventând mai mulți ani Biblioteca Națională din Paris și Biblioteca Augusta" (p. 6).

Lui Alexandru Talex îi datorează autoarea debutul în Buletinul Asociației "Les amis de Panait Istrati". Din scrisorile lui Al. Talex răzbate feroarea întâlnirilor spirituale din Franța, ancorate în sfera operei lui Panait Istrati. De altfel scriitorul Roger Grenier (laureat al Academiei Franceze) l-a numit pe Talex "pelerin al inimii istratiene".

Cartea conține și manuscrise de N. Carandino din colecția Maria Cogălniceanu: "Despre femei și despre dragoste" și "Memoriile doctorului Petre Vancea".

Corespondența cu Edmond Nicolau a început în 1986. Profesor universitar, doctor docent, Edmond Nicolau a "coborât" în Brăila ca invitat de onoare la diferite manifestări de ordin local, cu profil cultural-științific. Urmează scrisorile de la filosoful și logicianul Anton Dumitriu, care "fascina cu privirea, cu gândirea, cu frumusețea clasică a modului său de exprimare". Geo Bogza îi trimite autoarei telegrame și scrisori. La telefon glasul lui este "curat, frumos și tânăr", în timp ce spune: "Nevastă-mea, rău cu tiroida, eu cu spondiloza, cu insomnia".

Autoarea coagulează stări diverse, realizează un puzzle emoționant din gânduri, scrisori, discuții. De la pagina 134 relatează zece întâlniri cu Constantin Noica, dar și înmormântarea acestuia, încheind cu "Moartea, în loc de a ni-l răpi, îl așază definitiv în adâncul sinei noastre". Prima întâlnire are loc în 1986, iar a zecea în 1987, înainte de moartea lui Constantin Noica. După ce Maria Cogălniceanu a citit "Jurnalul de la Păltini", a găsit acolo îndemnul de a străbate distanțele de toate felurile în încercarea de a sta de vorbă cu Constantin Noica, cu care dialoghează despre frumos, despre natura românească, unde există o logodnă între cer și pământ. La un moment dat, Noica spune: "Mi-e teamă de ce urmează. Ca și cu muzica lui Bach, și-e teamă că se termină".

Ultima parte a cărții e dedicată lui N. Steinhardt și mănăstirii Rohia. Autoarea l-a întâlnit întâia oară la Păltini, apoi i-a scris la Rohia. În 1988 Maria Cogălniceanu îl vizitează la Rohia. Acolo discută mult despre prietenii părintelui



Nicolae: Sergiu Al-George, Constantin Noica, Dinu Pillat. În 1992 autoarea poposește la mormântul lui Steinhardt (p. 252).

Ultima frază a cărții constituie o sinteză sentimentală, umană, emoționantă:

"Aleatorii, seducătoare, confortabile sau non-comfortabile, însuflețitoare sau mai puțin, în funcție de durata lor, întrerupte, amicale, sentimentale, totdeauna agreabile, emoționante, prodigioase, fundamentale, instructive, tangențiale sau nu, aceste întâlniri au fost predilecte, esențiale și predestinate" (p. 260). Ce s-ar mai putea adăuga în plus despre o carte necesară, despre aceste pagini trăite, inconfundabile?

Frumuseți de credință

Claudiu Komartin

CRISTIAN POPESCU
Caiet de citire și caligrafie
București, Ed. Vinea, 2003

Despre splendidul *Caiet de citire și de caligrafie (fragmente de jurnal)*, primul volum postum al lui Cristian Popescu (cuprinzând texte puțin cunoscute, publicate la începutul anilor '90 în *Lucefărul* și în *Adevărul literar și artistic*, ale poetului stins din viață acum exact 10 ani) s-a scris și vorbit, în cei doi ani scurți de la apariția sa la Editura Vinea, aproape sau chiar deloc, nici măcar în termenii politicos-măgulitori în care tot felul de comentatori de ocazie au năvălit, mai cu seamă după dispariția fizică a liderului "nouăzeciștii", la construirea unei legende mult prea asemănătoare în multe locuri cu istorii avându-i în centru pe alți copii teribili ai poeziei românești din trecut nu prea (nu destul de) îndepărtat (Nichita Stănescu și vajnica boemă a generației sale). Îmbălsămat mult prea curând, citit pe sărite, pomenit în discuții (insipide) de care poetul mai degrabă s-ar fi ferit (și ar fi meritat minima complezență - sau grațitudine - ca cei ce i-au supraviețuit să-l ferească), Cristian Popescu arată și prin aceste *fragmente de jurnal* că trebuie să i

se acorde o atenție sporită.

Se vede cât de importantă și de durabilă a fost înnoirea lirică adusă de Cristian Popescu la sfârșitul anilor '80 în influența majoră pe care o are astăzi în rândul unei părți semnificative a poeziei ultimei generații (Adela Greceanu sau Teodor Dună îi datorează enorm, poate și Aglaja Veteranyi, faimoasa prozatoare-poetă de limbă germană, trecută și ea foarte devreme în neființă), pentru care, aproape fără excepție, "opera" lui Popescu e comparabilă s-ar zice, ca întindere, greutate și influență postumă, celei a lui Virgil Mazilescu. Mazilescu a publicat în timpul vieții patru volume, pe când Cristian Popescu - trei, astăzi imposibil de găsit (e firesc să ne întrebăm, întrebare care e de ani buni pe buzele multora dintre admiratorii poeziei lui Cristian Popescu, de ce nu a putut apărea într-un întreg deceniu nici un volum cu opera poetică integrală a acestui scriitor excepțional, apariție care i-ar consolida, cu siguranță, prestigiul și valoarea deja confirmată și ar face posibilă o privire unitară asupra înnoirii mai sus-pomenite aduse de poet în "panorama" atât de diversă a literaturii române postbelice, la 18 ani de la apariția legendarei *Familia Popescu*).

Impresionantă este, în acest context deja precizat, miza foarte înaltă a *Caietului...*, care ni-l prezintă pe Cristian Popescu, încă de la pagina cu care jurnalul se deschide, ca pe un credincios ("Toate cărțile tind să se topească, să fie cuprinse în Biblie"), dacă nu chiar ca pe un mistic pătruns de misterul revelației, într-o continuă tensiune cu sine și cu lumea, pentru care scrisul reprezintă mai mult decât terapie, exorcizare sau exercițiu de seducție: un mod de a trăi întru credință, de unde și încercările sale stăruitoare de *"teologia literaturii"*, căci "(...) literatura este frumusețe-și-adevăr-și-învățătură-de-credință. (...) Teologia și mistica sunt adevăratele prilejuri pentru poezie de a-și depăși condiția. Adică, așa cum se întâmplă de obicei, numai când și-o depășește ea devine poezie mare" (pag. 15-16). Așa se face că însemnările acestui poet scriitor, chiar atunci când nu se ocupă în mod direct (sau faptic) de *teologia literaturii* sau de relația sa cu divinitatea (despre "Dumnezeu privit de jos, dinspre lume", după cum scrie într-un loc), precum în rugăciunile transcrise în momentele cruciale, în care Popescu pare transfigurat de credință, sunt străbătute de o ade-

vărată năzuință spre înduhovnicire. Fie că face un portret superb lui Toulouse Lautrec (poate cel mai expresiv și mai adânc făcut de cineva pictorului francez *în cuvinte*): "Un cap enorm, brunet, o față morbidă, suptă, suferindă, dar foarte colorată, cu pielea grasă, uleioasă și înnegrită de barba zburliată; o gură tăind figura de la un obraz la celălalt, având aspectul unei răni deschise, cu buze formidabile, turtite și flecăite, buze a căror pielică violet-trandafirie ține deschizătura înspăimântătoare, aproape obscenă", pentru ca de aici să pornească într-o aventură de descoperire a propriei "conștiințe a trupului": "Conștiința trupului este conștiința încercării la care este supusă ființa în cadrul devenirii lumești. Conștiința trupului este că el însuși e o bucată de pământ ce poate fi salvată" (pag. 57-61), fie că are viziuni sumbre, încărcate de o covârșitoare tensiune spasmatică, iar condiția celui ce notează este evident traumatică, de *încercare* extremă: "Un turn de cruci puse una peste alta, potrivite perfect ca și cărțile în pahetul de cărți de joacă, ca și foile cărții așezate una peste alta. Îmi iau crucea în cărcă și fac turism: sus-jos, jos-sus (...) Ajute Dumnezeu cel Mare, cel Bun și cel Sfânt" (pag. 82) sau ca în fragmentul răscumpărător din "Zile" (Sâmbătă, pag. 109): "Noapte: puș de petrol arzând și eu înecat în foc negru. O piatră de moară azvârlită peste gura cu dinți a fântânii cu antracit clo-cotind. O piatră strivindu-mi limba și mâinile. Satana este obligat să-și caute într-una Antihristul. Iartă-mă Dumnezeule Mare și Sfânt, dar în noaptea asta a vrut să-și găsească în mine", fie că vorbește în "limba cărciumii" - prilej pentru însemnări de o extraordinară poezie: "Îmi imaginez gustul a cincizeci-de-vodcă făcută din grâu care va crește pe propriul meu mormânt" (în "Crăme", pag. 43-53), Cristian Popescu este același poet inconfundabil, de o finețe cuceritoare a observației, inegalabil în joaca și jocurile funambulești, în care se întâlnesc, după cum s-a mai spus, Bacovia, Urmuz și Caragiale, și pentru care amorurile ("Femeia doar ca pretext de iubire. Infirmitate") și Dragostea credinciosului plin de smerenie ("Criza, boala, nebunia nu pot fi decât prilej de smerenie") sunt într-o curioasă "întrecere": "Amantele, concubinele, marile amoruri, femeile cu care am trăit ar putea fi măștile noastre mortuare, adică măștile de gaz pe care le poartă îngerii atunci când, uneori, ne vizitează" (pag. 90).

O carte superbă, din care se poate cita copios și la întâmplare, fără spaima că ai putea nimeri vreo scădere în extraordinarul flux al conștiinței poetice, o carte de o curățenie și o expresie a credinței întru totul exemplare, transcriind căderile și înălțările unui poet despre care de-abia acum putem afirma cu încredere că este un mare poet. Un caiet de însemnări față de care notațiile zeloase și îngâmfate din jurnalele publicate de scriitori astăzi la modă par niște mizilicuri vorbărețe și plicticoase. Și ce alt final ar fi mai potrivit decât un citat din pledoaria lui Cristian Popescu pentru jurnal, pentru mărturisire și "nebulie": "Jurnalul este un fel de *nuntă continuă*"; "Deci, așa cum nu există diferență între jurnal și creație, nu există diferență nici între om pe de-o parte și nebun pe de alta. Orice literatură, fie ea jurnal, teatru, pamflet sau roman este una a unui *biet nebun*".



comentarii

Yves Namur și poezia interogativă

Ion Cristofor

YVES NAMUR

Cartea celor apte porți

București, Editura Fundației Culturale Libra, 2004

Născut în 1952, la Namur, în Belgia, Yves Namur este autorul a numeroase volume de poezie, dintre care amintim:

Fragments de l'inachevée (1972), *Le voyage en amont de vide* (1990), *Une parole dans les failles* (1997), *Figures du très obscur* (2000), *La petite cuisine bleue* (2002). Tradusă și publicată în numeroase limbi (germană, spaniolă, portugheză, chineză, maghiară, arabă, ebraică etc.), creația sa a fost încununată cu numeroase premii literare de prestigiu, cum ar fi Premiul Academiei Regale din Belgia (1974), Charles Plisnier, Jean Malrieu, Maurice Carême. Împreună cu reputata Liliane Wouters a alcătuit în 2000 o antologie intitulată *Un siècle de femmes*, iar recent a publicat, în colaborare cu poetul canadian Jean Royer, volumul *Demeures du silence* (2003).

Ca o recunoaștere a valorii sale, poetul a fost ales pe 8 decembrie 2001 ca membru al Academiei Regale de Limbă și Literatură Franceză din țara sa, iar din octombrie 2002 este membru al Academiei Europene de Poezie. Nu e deloc întâmplător că recent una din cele mai importante cărți ale sale a apărut în traducere românească. Volumul intitulat *Cartea celor apte porți* apare în traducerea distinsului poet și traducător Valeriu Stanciu, într-o versiune de o mare frumusețe și eleganță a expresiei.

Volumul lui Yves Namur ni se dezvăluie ca un fruct al lucidității și rigorii, care permite cititorului să descopere modul interogativ în care poetul își concepe sintaxa imaginarului său, prin care discursul poetic se instituie ca o expresie a devenirii permanente a universului. Parcurgând această sintaxă a cărei coerență este strâns legată de tema limitei, a trecerii, a celuiilalt, a obstacolelor, a morții, a tăcerii și abisului, străbatem un univers oarecum circular, un "cerc nelinițit", în care schimburile de imagini și răsfrațgeri sugerează mereu o armonizare a contrariilor, un transfer neîncetat de energii, menite să comunice "nelinițea tuturor cercurilor". Conștient, ca și Gottfried Benn, că eul modern este iremediabil marcat de sentimentul golului și al stigmei ("numai două lucruri dăinuie: golul / și Eul stigmatizat"), poetul e un spirit hamletian, preocupat să afle mereu partea ascunsă a lucrurilor, să surprindă esența realului, să descifreze enigma aceluși dinamism care, în opinia lui Hegel, se creează și se actualizează în istorie.

Poezia lui Yves Namur rostește ceva esențial, enigmatic despre dinamismul vieții spiritului, al unei realități ce tinde spre claritatea de cristal a ideii. Lirica sa întemeiază o dialectică particulară în care spiritul reține coexistența contrariilor ce acționează în real. Vocea poetului afirmă și neagă în aceeași măsură, fără încetare. Ea instituie o veghe a spiritului dubitativ, cartezian, a cărui pendulare între contrarii poate fi asociată unei hegeliene "munci a negativului". Dacă "adevărul este întregul", cum afirmă autorul *Fenomenologiei spiritului*, poetul belgian se confundă, cu umilință și nobilă simplitate, cu un ucenic a nedesăvârșirii, al fragmentului, al acelei "simple fărâme de timp", ca autor al unei "schilbe palide a timpului infinit" (p. 91). În fond, Yves Namur este conștient că scrierea rămâne o provocare a hazardului, a

tăcerii, a vidului și absenței, ca în poemul de la pagina 93, din ciclul celei de-a șasea porți: "Nimic nu rămâne / și nu-mi rămâne de acum înainte nimic, / Nimic de spus, nimic de scris. // Nici urma unui pas, / Nici măcar tergerea unui pas, // Nici timpul unui pas, / Nici măcar numele unui pas. // Ar rămâne doar / Abia deslușită / Urma nimicului".

Cartea celor apte porți permite să sesizăm modul în care poetul utilizează contrariile privite nu ca opoziții ireductibile, ci ca momente ale unui proces dinamic, ca secvențe ale unei țesături de realități plurale, de adevăruri parțiale ce se confruntă adeseori cu fantome și iluzii. Nu e întâmplător că poetul își pune întregul demers sub simbolistica limitei. Poarta e un loc al trecerii între două lumi, între cunoscut și necunoscut, între lumină și umbră, între sacru și profan. Ea e promisiune a unui mister, a unei revelații. Simbolul are, indiscutabil, o dimensiune dinamică și psihologică, căci poarta indică nu numai posibilitatea trecerii, ci și pe cea a descoperirii. A traversa o poartă înseamnă a păși spre un alt nivel ontologic. Semnificația escatologică a porții e prezentă mai ales în mediile de cultură în care poarta e considerată ca un loc de trecere și de sosire. În acest sens e văzută, în imaginarul creștin, cea de-a doua venire a lui Isus Cristos, personaj descris ca un călător care bate la poartă. În paginile *Genezei* se vorbește de poarta cerurilor pe care Divinitatea le-ar deschide pentru a se manifesta. Dar simbolistica extrem de bogată în sugestia a creștinismului desemnează în poartă ideea de transcendență, accesibilă sau interzisă. Ca imagine ecumenică a imanenței vieții, cea a porții deschise sau închise marchează locul de trecere într-un plan al inițierii, ca în ritualurile francmasonice, în care poarta este pragul dintre o lume profană și una sacră. Poetul belgian își concepe volumul ca pe un act inițiativ, de traversare a diverse etape ale cunoașterii. Nu e deloc întâmplătoare nici ordinea de parcurgere a celor apte capitole / porți: *Poarta Morții, Poarta Traversării, Poarta Celuiilalt, Poarta Cuvintelor și a Nerostirii, Poarta Imposibilului, Poarta tergerii, Poarta Luminii*. Sunt apte trepte inițiatice, cifra ce desemna la vechii egipteni simbolul vieții eterne, un ciclu complet, o perfecțiune dinamică. Număr magic în diverse doctrine, cele apte capitole sunt totodată trepte ale inițierii într-o gnoologie poetică.

Poezia sa recurge la o textură elementară, esențializată, refuzând arabescurile manieriste sau proza uzată a limbajului comun. Yves Namur mizează pe sensul pur și pe densitatea funciară a cuvintelor. Strania ambiguitate a poemelor sale tănește adeseori dintr-o goliciune literală ce ni se oferă deopotrivă cu strălucirea și profunzimea sa. Cuvintele par legate direct de palpitul vieții, fără cordoanele ombilicale ale trucerilor poetice.

Ca și în cazul lui Arthur Rimbaud, hoinarul ce afirma "Je est un autre", Yves Namur vorbește despre sine ca despre un "alt eu", surprins într-un efort de obiectivare, de meditație care "se întoarce fără încetare înspre moarte / și înspre cuvântul morții". În ipostaza scribului ce încearcă să definească "limita și necuprinsul", poetul se dovedește un tenace explorator al propriilor limite, incertitudinii și obscurității. Universul acestor poeme se configurează în măsura în care afirmarea unei prezențe a ființei face posibilă și o rostire a absenței sale, a lucrurilor și a preajmei, a negativității. Yves Namur încearcă să accedă spre

taina lucrurilor și a ființei printr-un discurs care evită incontinența verbală și își aliază un mod de expresie mai apropiat de tăcere decât de trancăneala cotidiană. Interogație asupra limitelor și efemerității, poezia sa constituie în același timp o meditație gravă asupra cuvântului, văzut ca un instrument atins de o anume precaritate, ce relevă discontinuități și rupturi, care impune sentimentul unei distanțe dintre semnul lingvistic și obiectul concret. Mai ales secțiunea a patra a volumului, intitulată *Poarta Cuvântului și a Nerostirii*, se constituie ca o mărturie asupra impactului pe care îl are în conștiința poetică identitatea sau nonidentitatea semnului și obiectului. Această mărturie a distanței dintre semn și obiect, pe care un Gaston Bachelard o indică drept fundament al oricărei rostiri poetice, primește la Yves Namur o expresie de o mare densitate ideatică, iradiantă, ca în poemul ce deschide cea de-a patra poartă a cărții: "Cuvântul măsoară distanța // Între / Ceea ce zic eu că ar fi o piatră / și ceea ce zice piatra, // Între / Ceea ce zic eu că ar fi un arbore / și ceea ce zice arborele. // Cuvântul măsoară distanța exactă, // Cea / Care încă desparte întunericul și transparența unei pietre, // Cea care încă desparte umbra / și lumina unui arbore." Mănuitor al unor instrumente verbale precare, cuvintele, poetul înregistrează semnale nu mai puțin efemere, cum ar fi "vocile albinei", "vocile tăcerii în albină", vocile alterității pierdute în imensitatea timpului. Cuvântul însuși, calificat a fi "atât de sărac", pare a fi structurat din "goluri", din viduri și absențe. Ca un constructor de "punți între cuvinte", poetul nu își arogă virtuți demiurgice, ci doar postura de modest colaborator al absenței și nerostirii, ipostaza celui ce încearcă, cu franciscană umilință, să adopte o etică a purității, să aprofundeze o "lecție (a) zăpezii". Poetul e conștient că glasul ființei poate fi aproximat numai prin recursul la tăcere, la un discurs dialogal în care cuvântul e echilibrat de nerostire. Accesul la esența lucrurilor e mediat de tăcere, după cum drumul spre "adevărul Ființei" (spre a folosi expresia lui Martin Heidegger), spre tumultul vieții, spre lumina finală, trece prin porțile morții. Întregul periplu al volumului desenează un traseu în care descoperim un demers orfic, de coborâre în subterană, într-un infern al lucrurilor concrete sau într-o zonă a umbrei (cu acea rilkeeană evocare "a unei umbre în pragul pragurilor") și de urcuș spre sursele aurorale ale luminii, din ciclul final, al celei de-a șaptea porți.

Convins că limbajul poetic are o capacitate specifică de ontologizare, Orfeul modern e un obstinat căutător al desăvârșirii, al imposibilului, ca singură cale de acces spre esența Ființei și cântecului: "Numai imposibilul // El e singur / și e singurul care întemeiază Ființa, // și de asemenea întemeiază cântul / și numele infinite ale Ființei."

Cultivând o lirică a antinomiilor, a conștiinței dureroase a limitelor, Yves Namur sesizează că înfruntarea, interogarea și periplul sunt atitudini de depășire a antinomiilor, de înaintare spre o direcție în care omul și lumea își redescoperă originală și inepuizabila lor unitate, ca și promisiunea unui sens, cel al unei totalități a ființei.

Poezia devine aici o cale exploratorie, o "încercare de a numi ceea ce se află dincolo de exprimabil", după cum bine remarca un comentator al poeziei sale. Recentul volum apărut în românește ne permite să descoperim postură orfică a unui mare poet european, situat mereu dincolo de mode și timp, preocupat de enigma, de magia fundamentală a existenței. ■

La paradisul nevrozelor

Ovidiu Pecican

Pe când mă pregăteam să devin student, frecventând într-o marți seara - la opt - cenaclul clujean *Tribuna*, condus de Titel Zărnescu, am asistat la debutul unei poetese delicate, din categoria liceencelor, care urma să-mi fie colegă, doi-trei ani mai târziu, în cenaclul studențesc al *Echinoului*. De-acum autoarea versurilor scria și eseuri labirintice, care îmbinau ludicul cu esotericul și ascundeau mai mult decât desfășurau. N-aș fi crezut pe atunci, prin anii 80, că poeta și eseista culturală se va afirma, din anii 90 încoace, și ca o analistă a fenomenului concentraționar comunist ori ca prozatoare. Dar deja debutul ei romanesc - cu microromanul *Călătorie prin oglinzi* (1989) - a atras atenția asupra filonului pe care încerca debutanta să îl exploateze. Caracterizat drept oniric și asumat ca atare și într-un manifest (de complicitatea cu care nici Corin Braga și nici subsemnatul nu suntem străini), zăcămintul a continuat să fertilizeze o operă ce se anunță amplu desfășurată în timp și spațiu, ale cărei contururi abia încep să se precizeze în ultimii ani. Ea a fost urmată, mai decantat și mai apăsător, în volumul de povestiri *Purgatoriile* (București, Ed. Albatros, 1997, 250 p.), în romanul *Tricephalos* (Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2002, 282 p.) și, acum, prin noua culegere de proze scurte intitulată *Nebulon* (Iași, Ed. Polirom, 2005, 326 p.).

O anume ezitare a criticii în situarea toposului literar cultivat de Ruxandra Cesereanu se datorează posibilității ca acesta să fie revendicat de mai multe zări: reverie scăpată de sub controlul rațiunii, limb suprarealist, formulă de coagulare a unui tărâm rupt din continentul realismului magic, zonă crepusculară a ficțiunii de tip fantastic, parcelă experimentală din zona literaturii psi-

hanalitice, cultivare a reprezentărilor infantile din nișa basmului fantastic, caricatură de lume spânzurată între Ensor și Til Buhoglindă... Toate acestea, puse în conexiune de o rețea de acces subterană, într-o textură prozastică saturată de lirism grotesc și sarcasm evanescent, care validează, însă doar parțial, lasând-o cu gustul neîmplinirii, orice aproximare venită din partea comentatorilor. Așa se explică în ce fel proza Ruxandrei Cesereanu o situează mereu pe autoare într-o galerie ultrapopulată de creatori dintre cei mai diverși și într-o sferă de creație foarte pestriță, parcă imposibil de decantat, unde Alice Botez, Mircea Cărtărescu, Emil Botta, Ștefan Agopian, Ștefan Bănuțescu, A.E. Baconsky, Vintilă Ivănceanu, Ion Creangă, Petre Ispirescu, Dimitrie Cantemir coexistă fără probleme, într-o unitate submersă evidentului curcubeu. Într-o altă sală a acestei expoziții imagine - să zicem că vorbim de una populată cu chipuri notorii ale universalității dar și de reprezentanți ai unor domenii diferite -, René Magritte stă alături de James Ensor, de Salvador Dalí, de Sigmund Freud și de Carl Gustav Jung, de Wilfred Bion prozatorul, dar și de François Rabelais și Cyrano de Bergerac, de Novalis și E.T.A. Hoffman, de Thomas Mallory ori Chrétien de Troyes. Ce vreau să spun este că, ancorată între atâtea nuanțe și tendințe, veșnic sub semnul defulării autentice, mediate de identități recutate din depozitele vaste ale culturii autohtone și internaționale, această proză reprezintă gesticulația ferventă a autoarei rătăcită printre cuferele din pod, într-o alertă a schimbării măștilor și vestimentației.

De fapt, Ruxandra Cesereanu scrie proză dintr-o nevroză egocentrică ce îi hrănește, printr-o bogată și fastuoasă imagerie, și poezia. Leacul

pare să fie continua generare de lumi și reprezentări, dintre cele mai diverse, în care - precum în Wonderlandul lui Lewis Carroll - Alisa își însușește propriile capcane și răzbateri la suprafață. (De altfel, Alisa ocupă o secțiune copioasă din *Tricephalos*). După cum avertiza însă autoarea pe coperta a IV-a a *Purgatoriilor* - iată că ea nu frecventează paradisiacul, rămânând în zona interludiilor ori, alte dați, direct în cea a catacombelor - "Există lumi suspendate; lumi diafane sau porcești [sic!], văzute de sus sau văzute de jos, lumi între [subl. R.C.]". Este, totuși, o diferență majoră între aceste catacombe, produse de o imaginație debordantă, saturată cultural - și cele livrate de realul imediat. Pe acestea din urmă, Ruxandra Cesereanu le-a disecat cu un bisturiu meticolos în cărțile despre Gulagul românesc și tortura secolului al XX-lea, coborând în bolgii în care, mărturisesc, nu am avut întotdeauna tăria să o urmez. Comparația între cele două tipuri de infernuri se poate dovedi o cheie de înțelegere a demersului prozatoarei. Copleșită de spectacolul inuman și jos al realului, autoarea pare să genereze din propria sensibilitate lumi alternative, dacă nu mai puțin întunecate, cel puțin mai suportabile. În acest sens ele funcționează ca adevarate purgatorii între cenușul terifiant și inumanul chip al lumii în care trăim, pe de o parte, și imposibilul paradisiac al reveriei romantice la care ar avea dreptul, dar care rămâne interzisă. Interdicția impusă sensibilității artistice nu este doar cea pe care o presupune oprirea politică îndelungată (am avut parte de aceasta, din plin, toți cei care ne-am născut, am copilărit și ne-am trăit tinerețea înainte de 1989). În calea ei stă, orice s-ar crede, și o întregă evoluție culturală. Avangardele artistice de acum un veac, fascismul cultural și proletcultismul, apoi caracterul imperios al textualismului și postmodernismului o împiedică pe Ruxandra Cesereanu - și pe câți alții - să și transpună în pagină sensibilitatea genuină, fără îndoială, de sorginte romantică. Preferând riscul aglomerărilor în pagină, al aglutinării mai multor modele culturale, deghizându-se în diverse *personae*, vocea auctorială traversează genurile și speciile literare, având drept adjuvant o inteligență remarcabilă și o capacitatea de muncă redutabilă. Asezonat cu o metodologie științifică adecvată, gustul pentru sinistru, macabru și intolerabil devine astfel o armă în descifrarea trecutului recent și a actualității în cărțile despre universul concentraționar, tortură și imaginarul violent românesc. Exprimat cu mijloacele unui lirism expresionist și suprarealist, într-o retorică violentă și senzuală, eul poetic al autoarei găsește drumul spre public într-o formă lirică omologată de multiple volume. În fine, agonisind reminiscențe din sfera basmului, a mitologiilor infantile și adolescentine, exploatănd la maximum achizițiile culturale teoretice (de factura psihanalizei), cele din patrimoniul vizual (Dalí, Chagall, Magdalena Rădulescu) și, desigur, locuri centrale ale literaturii universale și autohtone, Ruxandra Cesereanu le alătură în proză pentru a drapa narațiuni în care nu doar preferința pentru oniric, exotic și medieval sunt de sorginte romantică. Este un mod de a gestiona un set de afinități culturale care, în absența explorărilor formale, s-ar înfățișa în stare nudă, și poate, de o aparență desuetă, deși, altminteri, pe deplin convingătoare în autenticitatea lor. De aici nevroza noului, a experimentului literar, a unicității vocii și a strălucirii mereu înnoitoare a veșmântului, despre care vorbesc și prozele din volumul *Nebulon*.



agenda pignastyl

A reprezenta imprezentabilul

Partea I: Câteva considerații despre reprezentare

Ioan Pop-Cur^oeu

Problema reprezentării mi s-a părut întotdeauna capitală în arte, și mai ales în literatură.

Sigur că obiectele reprezentate pot fi multiple, de la cele simple, banale, univoce, pe care artele vizuale sunt în stare, de pildă, să le "copieze": îmi închipui un pictor în fața ovaletului, pe care să picteze o natură moartă. Efortul, dacă simplificăm nepermis lucrurile, nu este enorm: pictorul nostru nu trebuie decât să fie atent la forme, să reproducă fidel culoarea bostanului, a nucilor, a strugurilor și a merelor, să dea iluzia tridimensionalității, și întreaga spinoasă problemă a reprezentării "perfecte" este rapid rezolvată. Dacă îmi închipui acum un scriitor așezat în fața acelorași obiecte ca și pictorul, nu îmi trebuie mult să-mi dau seama că are cu mult mai multe dificultăți să dea cititorilor iluzia că vede o legumă sau că mănâncă un fruct. Cuvintele sunt aproximative, fluide, și trezesc în mintea cititorului ecouri pe care scriitorul nu are cum să le controleze. Un pasaj descriptiv rămâne mult mai vag decât reprezentarea picturală imaginată mai sus: "Pe masa veche de lemn, printre nuci proaspete cu coaja aproape umedă, între mere de un roșu aprins, flancat de doi ciorchini de struguri violacei, trona un bostan uriaș, de un verde-sombru striat cu galben. Pe coaja netedă puteai distinge cu ușurință mai multe proeminențe asemănătoare unor negi, ceea ce îl făcea să semene cu un chip de bătrân mai mult sau mai puțin înțelept."

Ce se întâmplă dacă de la obiecte trecem la senzații, sentimente și stări sufletești? Ce se întâmplă când un artist vrea să reprezinte dragostea, ura, mânia, prietenia, renunțarea, melancolia, exasperarea, plăcerea, enervarea, contemplarea, seninătatea? Artele plastice au iarăși aici avantajul unui impact imediat asupra receptorului, mai ales când pun în practică procedee de tip expresionist. Mă

gândesc automat, fără să caut în adâncurile memoriei, la tablourile lui Edvard Munch. Nimic nu traduce mai bine, vizual vorbind, frica decât tabloul intitulat *Pipățul*: expresia personajului este redusă la esențial, la o gură neverosimil deschisă, și la ochii căsași spre o apariție în mod sigur terifiantă, deși nefigurată. De asemenea, toate liniile bizare din restul tabloului contribuie la exacerbarea sentimentului de spaimă al personajului. La fel, în *Angoasa*, oamenii strâni într-altul, culoarea pământie a fețelor, colțurile buzelor lăsate în jos, ochii ceșiși, un cap de pod abia sugerat și același tip de fond făcut din diferite nuanțe de roșu, galben și violet exprimă cu mult mai bine neliniștea decât orice savante expuneri în cuvinte, chiar semnate de Kierkegaard sau Heidegger. În sfârșit, un ultim exemplu: când Edvard Munch, în *Despărțirea*, pictează un bărbat care își smulge inima și o siluetă feminină care se îndepărtează, reușește să creeze una dintre cele mai pregnante imagini ale disperării din întreaga pictură occidentală.

Am acum în fața ochilor un scriitor care se străduiește să reprezinte cam aceleași sentimente ca și Munch, dar care este lipsit de resursa esențială a simbolismului vizual. "Nefericirea neprevăzută cu care mă găseam confruntat mi se părea (la fel ca prietenia lui Albertine cu două Lesbieni) că o trăisem deja, fiindcă o citisem în atâtea semne în care (în ciuda afirmațiilor contrare ale rațiunii mele, sprijinite pe spusele lui Albertine însăși) discerneam saturația, oroarea pe care o avea să trăiască astfel în sclavie, semne parcă trasate cu cerneală invizibilă în interiorul pupilelor ei triste și supuse, pe obraji ei brusc înflăcărași de o inexplicabilă roșeață, în zgomotul ferestrei care se deschisese dintr-odată." Jocul lui Proust în această simplă frază din *Albertine disparue* este

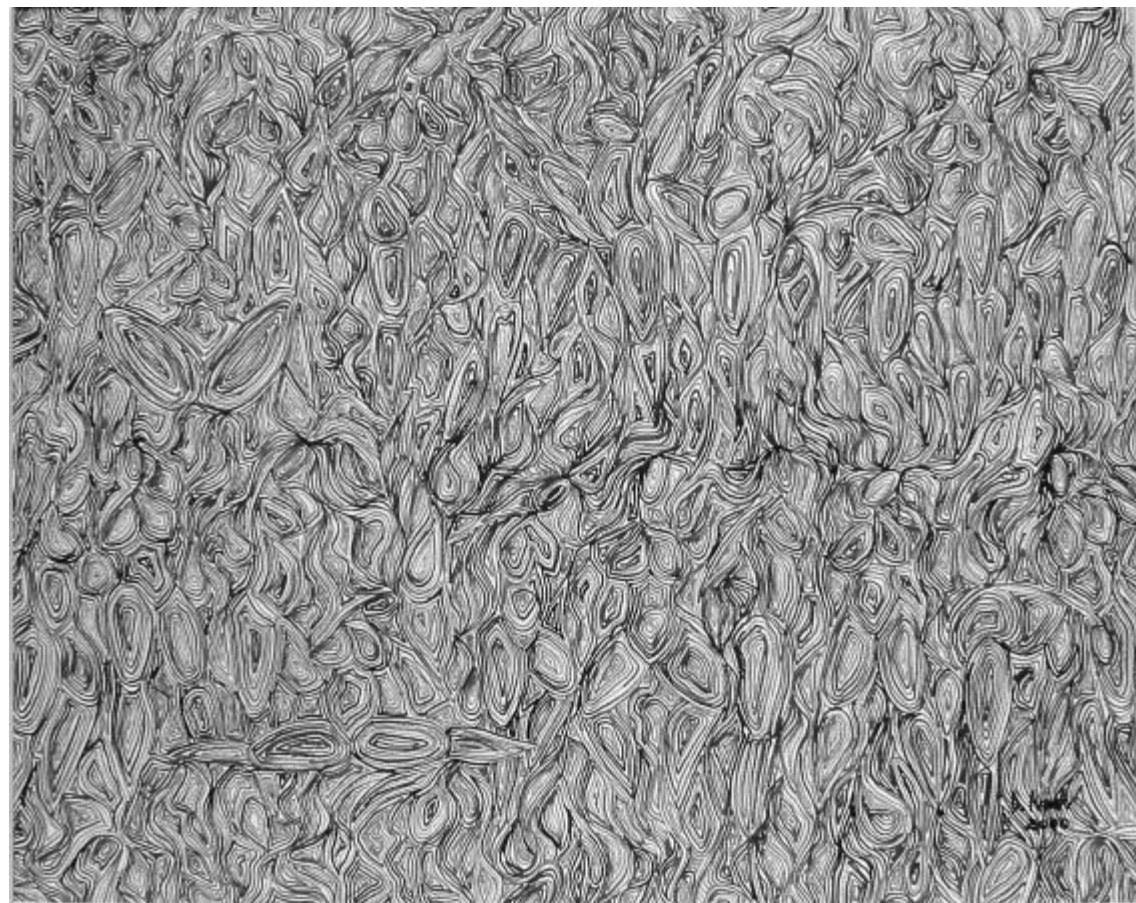


extrem de complex: în primul rând, naratorul își enunșă nefericirea prezentă - aceasta este așadar starea de suflet care trebuie circumscrisă, reprezentată - dar nu o descrie la modul liniar, explicativ, ci o pune în raport cu nefericirea trecută a lui Albertine, cu nefericirea femeii de a fi captiva unui bărbat care nu o înțelege și este îngrozitor de gelos, cu oroarea închiderii într-o dragoste tiranică fără perspective. Semnele nefericirii lui Albertine devin în acest mod semne ale nefericirii naratorului, și cele două sentimente se elucidează unul prin celălalt. Literatura, spre deosebire de artele plastice, nu produce poate un impact la fel de imediat: nefericirea personajelor lui Munch este atât de evidentă, de esențializată, încât nu putem decât să ne concentrăm asupra ei, să o absorbim prin toți porii, în timp ce nefericirea personajelor proustiene parcurge un drum complicat și sinuos înainte de a se fixa în conștiința receptorului.

Dar senzațiile, sentimentele și stările sufletești, la fel ca obiectele, țin de sfera posibilității de reprezentare. Situația se complică însă când un artist - fie acesta pictor sau scriitor - are ambiția să lucreze la limita extremă a reprezentabilului, acolo unde nu mai există obiecte și sentimente, ci numai nimicul, vidul, neantul și... Dumnezeu. În afară de Dumnezeu, toate celelalte trei concepte sunt negative, de o negativitate radicală, ireductibilă. În nimic și neant, nu putem discerne nici un referent: aceste cuvinte sunt forme pure, vocabule libere de orice constrângere, puncte în care tensiunea limbajului - artistic sau nu - este egală cu zero.

Atunci, cum pot fi oare reprezentate, în pictură, în sculptură, într-un text literar sau într-o operă cinematografică, nimicul, vidul, neantul și... Dumnezeu?

Vor urma: *Partea II: Neantul în textele religioase, Partea III: Vid, nimic, neant în literatura modernă, Partea IV: Despre o poetică a vidului în Andrei Rubliov de Tarkovski.*



Unde a dus "visul" angajării

Gheorghe Grigurcu

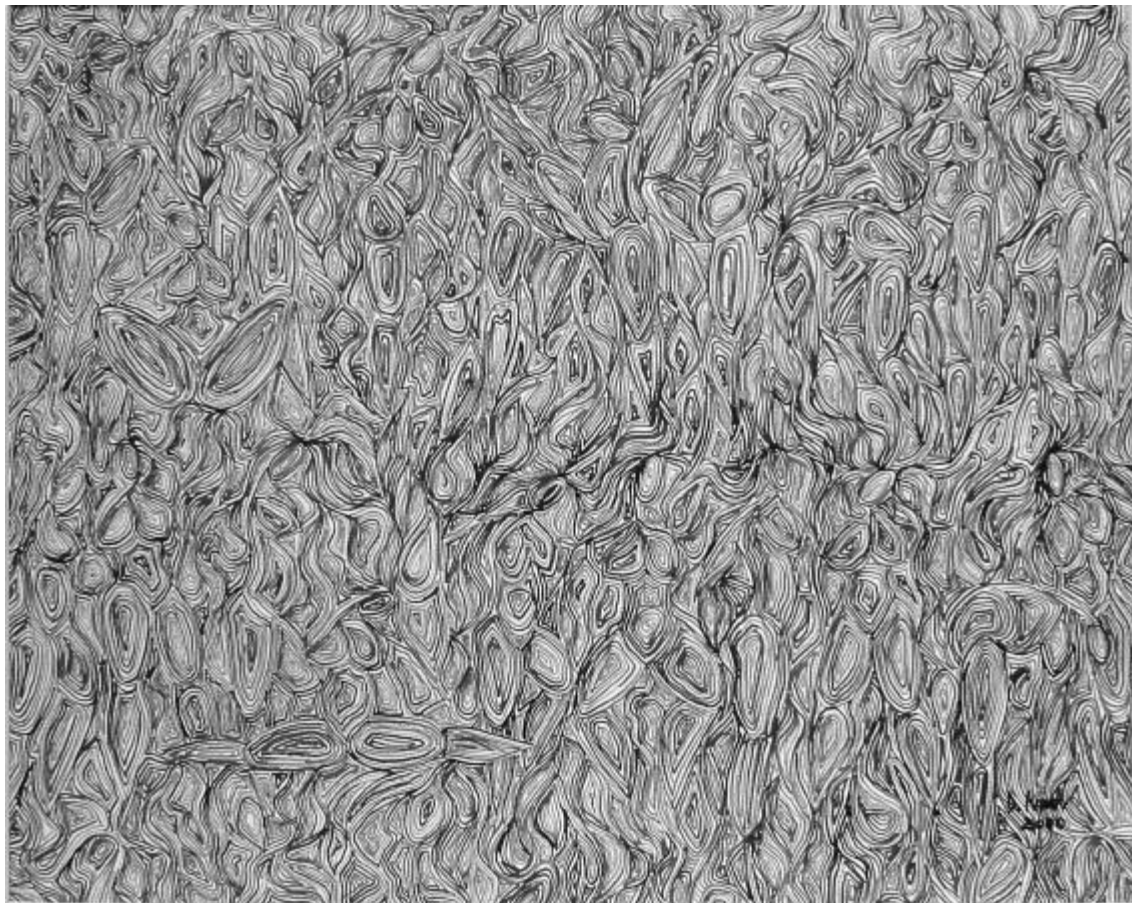
Adevărul literar și artistic (nr. 757/2005) publică *Stenograma întâlnirii tovarăului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, cu unii scriitori, în ziua de 26 august 1980*, precedată de un comentariu al lui C. Stănescu, intitulat *Visul lui Bulgakov*. Celebrul prozator rus i-a adresat o scrisoare temutului Stalin, la 30 mai 1931, în care declară: "În să vă spun, Iosif Vissarionovici, că visul meu de scriitor e să fiu convocat la dumneavoastră". Iluzie vană, tertip sau... ironie? În orice caz, motivul "visului" e reluat de unul din participanții la întâlnirea cu Geniul Carpaților, Dan Zamfirescu, care cuvântează astfel: "Nu am avut niciodată ocazia să fiu în fața dumneavoastră decât în vise. De multe ori mi s-au părut realități, dar nu au fost și acum, când ni s-a spus de această întâlnire, am rugat pe Paul Anghel să-mi dea un pumn ca să-mi dau seama dacă este vis sau realitate". Nu știm dacă Paul Anghel i-a dat pumnul solicitat, dar "visul" în chestiune nu e, vai, decât un episod de adulare josnică, de prosternare în stil oriental în fața cărmaciului comunist indigen, mezin al dictatorului sovietic. E un coșmar incapabil a te recunoaște. Pierzând orice simț nu doar al realității, ci și al ridicolului, istoricul Dan Zamfirescu "polemizează" astfel cu Europa Liberă: "Virgil Ierunca mă declară ajuns la culmea delirului fiindcă am scris recent că istoria noastră antică, medievală și modernă este simbolizată de trei personalități sinteză: Burebista, Ștefan cel Mare și Nicolae Ceaușescu. Ceea ce afirm și acum". În treacăt fie zis, cu câpiva ani mai târziu, numitul Dan Zamfirescu a mai adăugat și o patra "personalitate sinteză": papa Stoica, inițiatorul Caritas-ului... Iar prozatorul Paul Anghel (vă amintiți că a fost asemuit cu Tolstoi?) se vâicărește fără nici o jenă: "Stimate tovarăe secretar general, aș dori să vă spun că pentru noi reprezentăți un sens de existență. Ce ne-am face noi dacă nu ați fi dumneavoastră?". Evident, plevuca sărută și ea papucul padișahului roșu, prin mijlocirea tov. Dumitru Bălăeș: "am căutat să servesc cu toate puterile ființei mele politica partidului nostru, luminoasele și înțeleptele dumneavoastră indicații în câmpul dezvoltării plene a literaturii noastre contemporane". Greșoasele encomii reprezintă sosul care agrementează atitudinile celor 22 de scriitori ce s-au prezentat în fața Ceaușescului ca-n fața "omului providențial", apt a le satisface doleanțele. Doleanțe a căror factură e astfel maculată din capul locului, stigmatizată de gestul obedienței celei mai umilitoare, al lingușirii celei mai compromițătoare. Indiferent de ceea ce a urmat, o asemenea introducere nu putea decât a invalida moralmente orice demers. E drept că Romul Munteanu se plânge, punctual și pare-se justificat de faptul că aș-a-zisa "nouă metodologie" de stabilire a tirajelor are un caracter birocratic oneros, prevăzând aprobarea lor în trepte, de la Centrala Editurii la Consiliul Culturii și chiar la Consiliul de Miniștri, acesta din urmă intervenind grijuliu când e vorba de mai mult de 50.000 de mii de exemplare pentru romanul tradus. De asemenea regretă că o seamă de scriitori români din străinătate nu apar, întrucât figurează pe anumite "liste" (exemple oferite: Uscătescu, Ciorănescu). și deploră contactele noastre cu străinătatea, "din ce în ce mai reduse", care ne pun în stare de inferioritate la "tărgurile internaționale" (cu prudență

sunt citate ca termeni de referință doar standurile RDG, Cehoslovaciei, URSS). Însă nu acestea sunt motivele principale ale "întâlnirii", căci în prim-plan se impun două chestiuni nespuse de plăcute urechilor ideologice, menite a le da satisfacția unui "atașament", a unui "angajament" partinic din partea personalului domestic cu ecuson literar. Cea dintâi este denunțarea Europei Libere, cea de-a doua confruntarea "lupilor tineri" cu "lupii bătrâni" din sânul breslei, primii dorind a-și proba un plus de fidelitate și eficiență.

Europa Liberă apare "demascată" cu toată virulența, dată fiind audiența sa pe scară națională, marea autoritate de care se bucura. Veritabil centru de putere al democrației pe plan extern, postul de radio de la München e suspectat de relații cu surse informative din cadrul Uniunii Scriitorilor, surse ce ar funcționa sistematic și cu promptitudine. Încudarea vătafilor partidului e pe măsură: "Totul se petrece ca și când un fir direct leagă conducerea Uniunii de respectivul post de radio, informațiile circulând aș-a de repede încât s-a putut afla la numai o săptămână ce a discutat între patru ochi primarul Capitalei cu președintele Uniunii pe seama restaurantului scriitorilor, după moartea lui Marin Preda", pretinde infatigabilul clevetitor Dan Zamfirescu. Iar un alt autor cu vechi state de slugărie față de oficialitate, Al. Andrișoiu, îi ține isonul, referindu-se specific la Monica Lovinescu și Virgil Ierunca: "Această pereche de bătrâni, Monica Lovinescu și Ierunca, mai ales, oamenii răi, când le aud glasul își tremură timpanul, au avut materiale pentru canalele lor, a existat această comunicare foarte strânsă și au existat unele cazuri pentru această oficiină de propagandă care nu poate fi admisă de noi în viața Uniunii Scriitorilor". Așadar, culmea, Europa Liberă ar trebui să capete o aprobare de existență din partea Uniunii Scriitorilor din România! Postul de radio s-ar corela cu un centru de putere al gândirii liberale din țară și anume cu *România literară*, care nu doar că e insuficient de

combativă, dar ar urmări și "lichidarea sistematică" a creatorilor devotați partidului, bunăoară a celor ce semnează "poezie patriotică" sau a scriitorului Eugen Barbu, "luându-se ca pretext un pretins (sic!) plagiat" (din nou vorbele lui Dan Zamfirescu, care se vrea vioara întâi a intransigenței). Mai departe, tov. Zamfirescu se arată scandalizat că menționata "colaborare" s-ar efectua "pas cu pas", aș-a încât pentru a te informa asupra a ceea ce s-a discutat într-o ședință de Consiliu a Uniunii sau chiar într-una de partid e suficient să ascuți emisiunile culturale de vineri ale Europei libere. În mentalitatea cu iz bolșevic a istoricului înămolit în clișee propagandistice ar avea loc o "conspirație" a postului de radio de peste hotare și a hebdomadurului de la București, astfel încât pe de o parte primul e alimentat cu date de către cel de-al doilea, iar ultimul urmează "linia" trasată de către cuplul criticilor stabiliți la Paris. Nimic despre coincidențele unor opinii realiste! Nimic despre apropierea unor reacții de bun-simț! Nimic despre necesitatea comună a scriitorilor de bună conștiință de a se împotrivi dirijismului ideologic și cenzurii! Umorele strepezite al acestei tendințiozități supralicite prin necurmte intrigi și firitiseli fanariote în atribuirea racilelor ideologizării forțate tocmai mișcării de liberalizare ce se manifestă anevoios, asimilată, aceasta, intoleranței, sistemului interdictiv. O frază a perfect uitatului bard Teodor Balș (i se spunea Teodor Falș!) poate stârni zâmbete: "Putem afirma, din păcate, fără să greșim, că viața organizațiilor de partid de la Uniunea Scriitorilor este practic inexistentă, în ciuda unor agitații sporadice, îmbăcșite de formalism. Astăzi nu mai sunt posibile nici confruntarea de opinii, nici lupta de idei, nici simplul dialog, aplicându-se sancțiuni chiar și administrative pentru delictul de opinie, pentru nealinierea la acțiunile dirijate ale celor interesați, totul făcându-se în numele unei democrații des invocată, sub masca căreia se ascund de fapt: intoleranța, spiritul inchișitorial, exclusivismul, manifestările huliganice". Gura păcătoșului!

(continuare în numărul următor)



Vorbind despre Dante

Laszlo Alexandru în dialog cu Mircea Petean

Mircea Petean: -- *De unde această fascinație la tine pentru un mare spirit, un mare literat precum Dante Alighieri?*

Laszlo Alexandru: -- Dante este o personalitate copleșitoare. E cel mai important poet italian, asta este indiscutabil. Vorba lui Eugenio Montale: "*Dante ha fatto il pieno, e per gli altri è rimasta poca benzina*" (Dante și-a făcut plinul, iar pentru ceilalți n-a mai lăsat benzină).

-- *și nu se supără italienii la această afirmație?*

-- Nu se supără. Adevărul e că ar fi și cam greu să-i găsească un concurent. În cultura română se vorbește mai mult despre Eminescu...

-- *La noi e contestat Eminescu...*

-- ...dar se amintește și de Blaga, este apropiat Arghezi sau este catapultat pe podium Nichita Stănescu. La noi clasamentul nu e atât de tranșant. În cultura italiană însă Dante domină copios. El este o personalitate sintetică. Și-a prefigurată epocile. S-a vorbit abia începând cu Renașterea despre *uomo universale*, iar Evul Mediu era îndeobște considerat ca o perioadă de întuneric, mizerie, dogmatism și fanatism. Însă Dante a fost un asemenea *uomo universale*! În zilele noastre, e cam greu să stăpânești cu hotărâre mai multe domenii ale intelectului, ale vieții sociale. Te specializezi. Dacă ești literat, te ocupi doar cu literatura, nu ești și inginer, și meteorolog sau geograf. Dar mai mult: nu ești specialist pe tot ce există, ci doar pe secolul XX, sau pe secolul XIX...

-- *Sau pe un singur autor.*

-- Da. Mergi pe o specializare precisă. Această exigență a spiritului nu funcționa însă pe vremea lui Dante. Pe atunci era o perioadă "virgină" din punctul de vedere al prejudecăților privind specializarea restrictivă. Dante apare chiar în momentul creării limbii italiene. Avem în Duecento un punct de intersecție între limba latină și limba italiană. Există casta intelectualilor, destul de redusă, era preponderent casta ecleziastică, a preoților, a feșelor bisericești, care se slujeau de limba latină în scris, la liturghie sau în relațiile epistolare. Pe de altă parte, exista marea majoritate a poporului (a vulgului), care vorbea deja altceva. Italiana era vorbită, dar era încă prea puțin scrisă, nu avea o tradiție de prestigiu, era net dezavantajată în comparație cu latina. Dante este cel care simte cu acuitate nevoia consacării acestei noi limbi. El vrea să "coboare" cumva cultura, cunoașterea, lumina, "*il ben dell'intelletto*", printre cei de jos. Nu este firesc să existe un grupuleț de oameni luminați, care să continue să scrie între ei în latină și, pe de altă parte, mulțimea care să vorbească acest grai tot mai alterat și neglijent, care va deveni italiana. Dante este un important lingvist, care proclamă necesitatea instituirii culturale a noii limbi vorbite. El ne propune tratatul *De vulgari eloquentia* (adică *Despre vorbirea vulgară*), care se referă la limba

populară, extinsă printre oamenii de rând. Ce face aici autorul? Se întoarce, limba latină folosind-o, către savanții lumii sale și le explică, le atrage atenția asupra importanței italienei: de ce n-ai folosi-o și voi? Ba mai mult, este primul dialectolog important. El face o analiză foarte scrupuloasă și detaliată a numeroaselor dialecte care existau în Italia medievală.

Dar Dante este și un mare politolog, poate unul dintre cei mai importanți de atunci. El scrie un alt tratat, tot în latină, ca să-l priceapă savanții vremii, intitulat *De Monarchia* (*Despre Monarhie*). Care era problema politică a Evului Mediu italian? Există o confruntare acută între două mari grupări. De o parte era Papa, cu sediul la Roma (ulterior mutat la Avignon), de cealaltă parte era Împăratul german, care își extinsese controlul spre nordul și centrul Italiei, până la Statul Papal. În funcție de acești doi poli de putere se creaseră două partide importante: guelfii și ghibelinii. Guelfii erau de partea Papei. Ghibelinii erau de partea Împăratului. Se produceau lupte sângeroase, uneori chiar în cadrul aceleiași familii, frați care optau pentru partide diferite, se înrolau în armate diverse și se ucideau. Se petreceau lucruri înspăimântătoare, numai pentru că unii erau pentru supremația Papei, alții pentru supremația Împăratului. Nu se găsea o soluție la acest impas.

Dante a găsit soluția. Din păcate n-a fost ascultat. Ceea ce a explicat Dante abia acum descoperim cât de important a putut fi. În zilele noastre se vorbește mereu despre "separarea puterilor în stat", deși cu o accepțiune ușor diferită. Dar Dante a exprimat esența acestui concept încă de atunci. El s-a întrebat: de ce trebuie să asistăm la o relație "sau-sau"? De ce trebuie să se elimine cele două puteri, când ele ar trebui să fie complementare? Conflictul apare datorită faptului că ambele își atribuie același câmp de interese, același competențe. În mod normal, aceste puteri ar trebui să coexiste armonios, pentru că Împăratul ar fi dator să stăpânească peste trupurile noastre, iar Papa să stăpânească peste sufletele noastre. Împăratul să aibă grijă de lumea de acum, iar Papa să ne călăuzească armonios către lumea de apoi. Cele două puteri ar trebui să colaboreze și toată lumea să progreseze în mod pașnic. Ceea ce acum ni se pare o soluție ușor acceptabilă, rezonabilă și a fost consfințită de lumea modernă, de înaintarea gândirii, de progresul existenței umane, pe vremea lui Dante, adică la 1300, a fost considerat o erezie, un sacrilegiu.

-- *A și pățimit din acest motiv. A fost exilat!*

-- Nu numai din acest motiv, dar și de asta. Cartea lui a fost arsă pe rug, în public! După moartea lui Dante, zece de ani mai târziu, *De Monarchia* figura încă pe indexul cărților prohibite de Biserică. Erau niște teze care nu conveneau ambițiilor expansioniste și foarte mundane ale papilor. Reamintesc: papii aveau armată, plecau la bătălie, nu se sfiau să omoare, să debarce regii de pe tronuri, aveau pretenția arogantă să le vină regii la picioare și să li se închine, pentru a fi



acceptați ca suverani. Erau alte vremuri, iar Dante în acel context atât de tulbure a venit cu un concept care azi ni se pare la fel de natural ca aerul pe care îl respirăm. Dante a fost un mare politolog, pe lângă faptul că a fost un mare lingvist și dialectolog!

Însă Dante a fost și un interesant estetician. Are o altă lucrare importantă, *Convivio* (*Ospățul*) - un titlu ca o replică intertextuală la *Banchetul* lui Platon. Autorul comentează aici câteva poezii ale sale, ne indică felul în care pot fi ele înțelese. S-a gândit să le dea el însuși un exemplu criticilor literari și esteticienilor. Pe urmele lui Toma d'Aquino, scriitorul italian recunoaște și analizează patru nivele diferite de înțelegere a *Bibliiei*. Ne vorbește despre nivelul literal, alegoric, moral și anagogic. Citind unul și același text, putem să-l înțelegem în cel puțin patru feluri diferite. De fapt Dante ne vorbește despre polisemie, polisemantism, polivalența semnului lingvistic, concepte care abia în secolul XX, cu semiotica și celelalte discipline conexe, au ajuns în mare vogă. Dar Dante le-a exprimat deja la 1300!

Ca să nu mai spun că a avut ambiții în direcția fizicii și a chimiei, ba chiar și a astronomiei. A scris un tratat, *Questio de aqua et terra* (care s-a tradus ca *Întrebare despre apă și pământ*), preluând și dezvoltând modelul ptolomeic, atât de apreciat în contextul acela medieval.

Dar fiind un important estetician, Dante a fost și cel mai mare poet al culturii italiene! Pentru că - nemulțumit pesemne să tot expună teoretic cum să se aplice lingvistica, estetica, politologia, dialectologia, doctrina ecleziastică, astronomia etc. -, le-a luat pe toate și a făcut din ele *Divina Comedie*, una din operele capitale ale omenirii!

(continuare în numărul următor)

incidențe

“Invenția” autorului și Georges de la Tour

Simona Furdui

JEAN ROUAUD

L'Invention de l'auteur

Paris, Editura Gallimard, 2004, 323 p.

Jean Rouaud este un scriitor francez care a obținut premiul Goncourt în 1990 cu prima sa carte publicată, *Les Champs d'honneur* (Câmpiile onoarei), ceea ce nu era tocmai obișnuit. La fel de neobișnuit era să încerci să te împui ca scriitor cu o carte autobiografică. Publicului român îi sunt cunoscute, în traducerea lui Yvonne și Mircea Goga, cartea pe care tocmai am citat-o și cea publicată în 1993, *Des Hommes illustres* (Oameni iluștri). Între timp, Jean Rouaud a continuat să scoată la lumină alte “bucăți” ale existenței sale: *Le Monde à peu près* (1996), *Pour vos cadeaux* (1998), *Sur la scène comme au ciel* (1999). Se vede că scriitura autobiografică nu are punct final, fiindcă, deși în 1999 Jean Rouaud își lua la revedere de la părinți și de la autobiografie, *L'Invention de l'auteur* reprezintă o nouă încercare de a explica cum eul devine scriitor, în ce raport se găsește arta și viața pentru el.

Când vine vorba despre o autobiografie nu se poate să nu aduci în discuție cartea de căpătâi a egoscriiturii, *Le Pacte autobiographique* (Pactul autobiografic), unde Philippe Lejeune stabilește ca definitorie pentru o autobiografie existența triplei identități (nominale) între Autor-Narator-Personaj.

Dar ne întrebăm în ce se transforma acest raport în momentul în care egalitățile se multiplică?

Să explicăm: într-unul din capitole, Jean Rouaud devine critic de artă pentru a descrie tabloul *Sfântul Iosif în atelierul său* (în alte variante *Sfântul Iosif dulgher*, *Sfântul Iosif tâmplar*), realizat prin anii 1640 de pictorul francez Georges de la Tour: “Astfel un tablou al unui pictor din vremea lui Ludovic al XIII-lea mi-a permis să-l revăd pe tata așa cum nici o amintire și nici o fotografie nu au făcut-o de aproape patruzeci de ani.” (p. 215-216).

Această “lectură de imagine” nu este gratuită pentru scriitor: Jean Rouaud se vede pe el în ipostaza lui Iisus, iar pe tatăl său în cea a sfântului Iosif. Reluând formula lui Philippe Lejeune avem următoarea situație: Autor = Narator = Personaj 1 (Jean Rouaud) = Personaj 2 (Iisus). Această multiplicare pară să rupă relația triplă strictă și lasă să se întrevadă posibilitatea continuării acestei multiplicări (poate cu figura Cititorului). Identitatea se stabilește de o manieră subtilă: tatăl lui Jean Rouaud se numește Joseph, iar aceasta e varianta în franceză a numelui lui Iosif; în plus, inițiala prenumelui lui Jean Rouaud este identică cu cea a lui Iesus (Iisus). Altfel spus, pentru autor, a vorbi despre sfântul Iosif nu e decât o altă modalitate de a vorbi despre tatăl său, de a-l încadra într-o familie mult mai mare, spirituală. Așa cum pictorul se remarcă prin

modul de a cumula umilul cu divinul, tot așa scriitorul este capabil să facă dintr-un anonim sortit uitării un “om ilustru”, după cum o spune titlul unei alte cărți semnate de Jean Rouaud.

Dar să vedem cum se construiește o imagine nouă a identității grație acestui procedeu de *mise en abyme*. În tabloul lui de la Tour, o nocturnă, Iisus copil se află în atelierul de dulgher al lui Iosif care lucrează; este deci motivul copilului și bătrânului, pereche ce trimite la tatăl și fiul care se regăsesc în orice scriitură a eului, dar, pe de altă parte, și la distanța ce separă cele două generații. Copilul îl privește pe Iosif și ține în mână o lumânare a cărei lumină pune în valoare anumite obiecte (unelte, o bucată de lemn) și gesturi (fețele, mâinile protagoniștilor), Georges de la Tour arătând că este un cunoscător al secretelor luminii artificiale. Cele două figuri ies din întunericul ce le inconjoară, potrivit tehnicii baroce a clar-obscurului, în care privitorul e invitat să descopere partea ascunsă a lucrurilor, sensurile fiind voalate: “Cu fășiile sale mari de umbră care invadează tabloul și inconjoară unica sursă de lumină, Georges de la Tour pictează un univers. Nu numai cel al copilăriei sale la Vic-sur-Seille vazut dinspre proprietatea sa cea mare în apropiere de Lunéville [...], ci cel care ne inconjoară de peste tot, care ne asediază, Universul cel nemăsurat, cu măriile sale mari de găuri negre, cu spațiile sale infinite, cu lipsa lui de masă și cu liniștea sa terifiantă” (p. 213), spune Rouaud, dar parcă îl auzim pe Pascal. Personajele par să facă un pas înainte din haosul negru care le-a conținut, *post tenebras lux*, asemenea unei renașteri prin intermediul autobiografiei, din întunericul inconștientului autorului. Și dacă obscurul anticipează, pentru scriitor, pierderea tatălui: “În maniera sa nocturnă, care egalează în precizie luneta lui Galilei și legile lui Kepler, el ne anunșă peste puțin timp, o eclipsă totală.” (p. 213), umplerea acestor “găuri negre”, clarul, ar echivala mai întâi cu “invenția autorului”, și mai apoi, cu “invenția cititorului”, necesară chiar și în cazul unui text autobiografic.

Iosif aplecat peste o bucată de lemn, pare să schișeze gestul ingenuncherii în fața lui Iisus. Potrivit simbolisticii teologice, forma acestui lemn este o prolepsă, o anticipare a crucii pe care Fiul va fi răstignit. Aceasta suferință pe care tatăl o produce fiului are o rezonanță aparte pentru scriitor, ne-am permite să vedem aici o referință la unul din biografiemele definitive în cazul lui Jean Rouaud: orfan de tată la 11 ani. Revenind la paralelismul inițiat, menționăm că sfântul Iosif este considerat de tradiția teologică drept un sevitör tăcut, iar numele său ar însemna “cel care ajută să crească, veghează asupra creșterii”, exact rolul pe care îl are pentru Mântuitor (și rolul oricărui tată). Este umilul dulgher devenit “umbra” Tatălui în virtutea misiunii sale în misterul Întrupării. E de remarcat că Evangheliile încetează să-i evoce prezența atunci când încep miracolele lui Hristos (la nunta din Cana, Iisus e singur cu mama lui). Toate acestea se suprapun exact situației familiale a lui Jean Rouaud, facilitând identificarea dintre sfântul creștin și tatăl său, și arată efortul scriitorului de a face din acest “sfânt al uitării” un “om ilustru” grație textului scris.

Scriitorul va încerca să sublimeze suferința produsă de moartea tatălui, să o transforme în literatură, în speranța că intensitatea durerii se va diminua. De unde gustul dulce-acrișor lăsat de frazele lui Rouaud într-o “citire” personalizată a tabloului: “Cu o clipire anume adresată nouă, el [Georges de la Tour] pune ironic în mâinile



nefericitului, într-o uoară anticipare a calvarului, acel burghiu în formă de cruce care străpunge lemnul, de care, cu cuie, va fi suspendat chiar acest copil devenit adult. Încă un pic și Georges de la Tour ne-ar lăsa să înțelegem că Iosif pregătește găurile pentru a le facilita sarcina legionarilor. "(p. 215)

Privirea lui Iosif este mai degrabă interiorizată și ține să o întâlnească pe cea a copilului care vine spre el "aducându-i lumină". Rouaud o descrie astfel: "Iosif întreabă cu o privire pe dedesubt, insistentă, apăsătoare, puțin prietenoasă, aproape amenințătoare, chipul cristic al copilului." (p. 214). Iosif poartă același tip de sandale ca și "tatăl", poate pentru a sugera mai bine această latură omenească a lui Iosif. Chipul său e extrem de alb - iluminat - iar privitorul este fascinat de modul în care Georges de la Tour a ales să picteze mâna copilului: degetele care protejează flacăra sunt translucide, lumina le traversează, ceea ce pune în valoare o schimbare a gestului binecuvântării. Flacăra este astfel ascunsă privirii, din "taina ei" se pot împărtași doar copilul și bătrânul, cel care s-ar afla într-un spațiu exterior tabloului nu e considerat capabil să suporte revelația directă, intensitatea luminii divine, privitorul putând avea acces doar la reflecție.

Lumina are astfel o încărcătură expresivă bogată, variată, Georges de la Tour fiind un discipol original al maestrului clar-obscurului italian, pictorul baroc Caravaggio. Focul a fost dintotdeauna considerat ca o sursă a creației, iar mâna care îl ascunde indică faptul că doar cel care creează îl poate "vedea" și înțelege. El consumă materia brută (evenimentele trăite, am spune noi), pentru a le da o nouă formă, "spiritualizată" (literară, în cazul nostru) într-o alchimie a purificării și sublimării. Nu trebuie să neglijăm faptul că în estetica barocă, flacăra este simbolul sufletului, dar și al condiției umane efemere, caracterizate de o devenire (transformare) ineluctabilă: arderea trăirii - viața - e urmată de stingere - moartea. Lumânarea este, în acest sens, un obiect funerar, și ea reamintește lumânarea aprinsă de fiu (Jean) la moartea tatălui său. Fiul, într-un gest prometeic îi împărtășește secretul focului, iar dintr-o perspectivă demiurgică, proclamă acel *fiat lux*, care declanșează actul creator.

Un alt detaliu care ni se pare revelator este că Iosif are gura întredeschisă, ca și cum ar vorbi "tatălui". Respectând logica relațiilor umane, ar trebui ca tatăl să fie cel care vorbește fiului, care îl învață, îl inițiază. Aici raportul e inversat, și tatăl e cel care rămâne mut și ascultă. Sau, în



ipoteza că Iosif întreabă, tatăl fie nu vrea, fie nu știe să răspundă.

Deși tabloul conține în titlu numele sfântului Iosif, accentul e deplasat de la tată spre Fiul, spre Iosif, datorită luminii, tot astfel cum, inconștient, un text autobiografic care vorbește despre părinte, o face în fapt pentru a vorbi indirect despre fiul-autor. Copilul îl privește pe tată nu ca să îl vadă lucrând și să îi învețe meseria, ci din dorința, neimplinită, de a stabili un contact vizual cu el. Privirea "tatălui" nu se ridică la "nivelul" privirii copilului; ea rămâne pe drumul întâlnirii și pare a face etapă în direcția flăcării, privire în gol, dacă nu interioară, și intuind un anume secret sumbru. În toate cărțile, scriitorul mărturisește cât de greu a suportat pierderea tatălui, iar sentimentul de abandon are pentru el același dramatism ca strigătul lui Iosif adresat Tatălui: "Doamne, de ce m-ai abandonat?" Este poate aceasta întrebarea pe care Jean Rouaud ar vedea că Iosif din tabloul lui de la Tour o adresează "tatălui", și care nu are răspuns pentru el fiindcă Joseph Rouaud face parte acum din altă "lume", cu care muritorul nu are mijloc de comunicare. Moartea tatălui a dus cu sine pentru autobiograful Jean Rouaud, secretul vieții celui alt și secretul morții. Distanța privitorilor pictate oglindește distanța între tatăl Rouaud și fiul Rouaud, fixată de primul și asumată de al doilea până a face din ea o marcă a personalității și stilului său. Unul aparține stratului ontologic, celălalt stratului estetic.

Interesantă rămâne însă modalitatea prin care Jean Rouaud trece de la artă (pictură) la realitate și înapoi la artă (literatură), fiindcă de astă dată este descris atelierul lui Joseph Rouaud: "Eram amândoi în atelierul lui [...]. Care era scâldat într-o blândă lumină roșatică în tonalitățile tabloului, dar mai puțin sumbră, mai aurită, partea centrală luminată aruncând în penumbră uneltele și celălalte obiecte." (p. 216). În acest decor, pe jumătate pictat, pe jumătate visat, și face apariția tatălui Jean Rouaud, un pasionat în arta bricolajului; autorul îl rememorează în acest spațiu limitat, unde, copil, îi plăcea să-l privească lucrând.

Antiteza apare în tabloul lui de la Tour și în îndeletnicirile celor doi: tatăl lucrează cu obiectul brut, pentru a-l face obiect util; copilul "luminează" doar munca tatălui, o face să fie vizibilă, să capete sens. Însă calitățile umane pe care această muncă le cere: respectul umilinței, răbdarea, rezistența la efort, sunt lucrurile pe care tatăl le transmite Fiului. Tatălui îi aparține astfel viața simplă, dar înțelegerea sa e minimă în ce privește misiunea copilului pe Pământ. Cel care are o vedere retrospectivă este fiul-autor, el și-a descoperit puterea de a "învia din morți" pe cei dispăruți în familia lui.

Întrebarea pe care Jean Rouaud și-o pune în rezonanță cu titlul cărții (sau pe care i-o putem atribui în interpretarea noastră copilului din tablou) ar putea fi: în cazul unei scrieri autobiografice, cine pe cine "inventează"? Căci a inventa, din perspectiva tatălui, înseamnă a da naștere biologică copilului, a pro-crea, precum Joseph Rouaud; iar pentru un scriitor, a inventa înseamnă a da naștere literară, a crea. Mutația se produce atunci când moartea tatălui rămâne un simplu declanșator al actului creator, dar, mai apoi, textul creează, "inventează" autorul. Încă din tablou primul pare să intre "în umbră": Iosif nu e tatăl "natural". Pe jumătate amuzat, Jean Rouaud imaginează un monolog interior al lui Iosif care se întreabă în legătură cu Iosif: "ce-i cu povestea asta? cine mai e și asta? din mine? nu din mine? chiar e adevărat ce se spune? cine să înghită asemenea lucru? ce o să aducă asta? gloria? Hmm, necazuri, mai ales. De ce nu ar continua pur și simplu meseria pe care-l învăț? Nu-i pentru



el lemnul? Ce vrea? Să se facă interesant? și cu mine ce o să se întâmple? Ce se așteaptă de la mine?" (p. 214)

La aceasta am putea adăuga faptul că pe coperta cărții se găsește mențiunea "roman", poate pentru că Jean Rouaud își cere și el dreptul auctorial la "invenție". Este ceea ce poate sugera titlul, care în franceză, *L'Invention de l'auteur*, se pretează la interesante ambiguități: "inventarea autorului" (autorul este inventat de către părinți, de viață, de textul care îi conferă o anumită personalitate ca scriitor) sau "invenția autorului" (autorul care inventează). Această dublă lectură ne trimite la complexitatea actului autobiografic în sine, la dezbaterile critice despre imposibila sinceritate a autobiografului, despre stilul său care este o per-formare a realității trăite, despre privirea retrospectivă niciodată inocentă aruncată în momentul scrierii asupra trecutului, și care e cu totul alta față de cea avută în momentul trăirii evenimentului, despre modul, mai mult sau mai puțin conștient, în care autorul "blochează", modifică, estetizează amintirile, ca să nu mai vorbim de rolul cititorului care face lectura textului prin prisma propriilor sale biografeme. Astfel, invenția și romanul, ficțiunea și interpretarea personală, se justifică.

Scriitura autobiografică la Jean Rouaud se aseamăna cu efortul corpurilor din tabloul lui Georges de la Tour de a prinde contur grație luminii proiectate de lumânare. Cu această sursă, în parte ascunsă, "lucrează" scriitorul, iar mâna care ține lumânarea e mâna care ține "pana". Ideea e că totul este voalat, iar sensurile nu se revelează oricum și oricui; ele poartă întotdeauna marca acestui clar-obscur ce intrigă privitorul/cititorul. În text, privitorul devine "cititor": el nu are acces decât la varianta reflectată, la sensul acelor lucruri și evenimente asupra cărora autorul decide să focalizeze lumina pentru a le scoate în evidență. Această sursă a luminii voalate sugerează cititorului că se așteaptă de la el o putere de "divinație" (de iluminare), care să îl plaseze în apropierea sensurilor ermetice. Aceasta ar putea fi, la urma urmei, invenția cititorului. ■

Despre umorul japonez

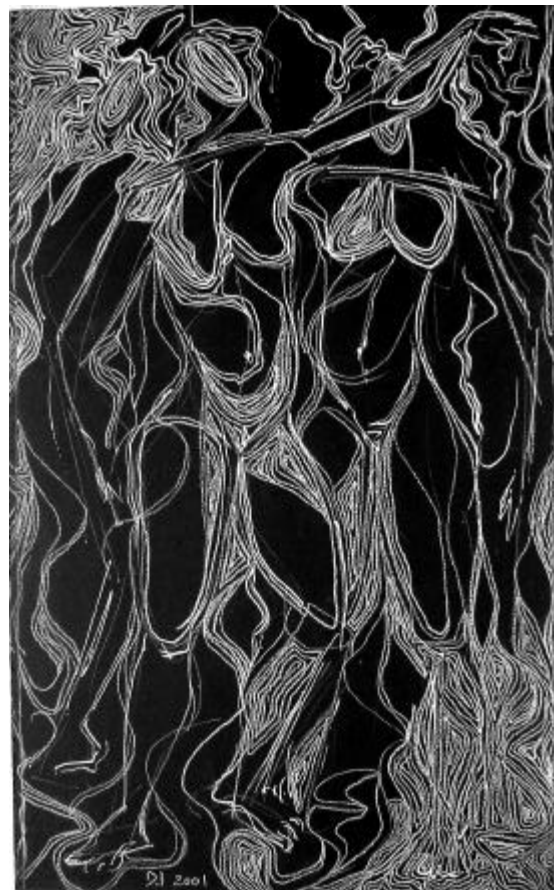
Virgil Stanciu

Nu încapă îndoială că una dintre ideile preconcepute pe care le avem despre japonezi este că ar fi o națiune cu un simț al umorului atrofiat. Mizând, atât în viața privată, cât și în cea publică, pe rigurozitate, demnitate și un simț exacerbat al onoarei, pe care o așază mai presus decât viața, excelând în disciplină, rigurozitate și etica muncii, s-ar crede că acest popor nu are timp de așază, sau că glumele doar grosier, așa cum am văzut că se întâmplă cu unele personaje filmice interpretate de Toshiro Mifune. O națiune de kamikaze, de samurai crescuți în spiritul codului Bushido, de oameni care-l consideră pe Mikado a fi de descendență divină și care se supun fără crâcnală legilor pământești, recurgând la sacrificiul suprem când onoarea le este tirbită, nu poate fi decât extrem de serioasă. Această idee reducionistă a fost în mod repetat confirmată și de mulți dintre scriitorii japonezi cunoscuți la noi, de la teribilul Mishima la Kawabata sau Oe. Sau de filmele lui Shindo și Kurosawa. Iată însă că un roman japonez de un autor din câte o tim netradus până acum în românește, *Un idiot minunat*, al lui Shusaku Endo, tipărit la Editura Polirom, în traducerea informată a Angelei Hondu, vine să umbrească oarecum fermitatea judecărilor. Romanul este delicios, propunând o viziune de jos, de la firul ierbii, a vieții trepidante din capitala niponă și din provincii. Nu un exotism de carte poștală, ci o retragere a vălului de pe fațetele ascunse și mai puțin plăcute ale realității de zi cu zi și ale caracterului japonez. Un umor jovial, bazat mai mult pe ideea ocolului cultural, cu tot cortegiul de neînțelegeri și uluieli (lingvistice, comportamentale, psihologice) pe care le implică, se împletește armonios în proza lui Endo cu notația realistă exactă, cu talentul evocării, în puține cuvinte, a atmosferei urbane și a peisajului de stampă, riguros caligrafiat, precum și cu un lirism subteran, abia perceput, care le injectează umanitate până și personajelor celor mai abjecte. Shusaku Endo - aflăm din prezentarea de o pagină care, din fericiție, însoțește în mod obligatoriu toate volumele elegantei Bibliotecii Polirom - a trăit între 1923 și 1996, iar romanele sale au fost apreciate nu numai în Japonia, unde și-au adjudecat diverse premii naționale, ci și în țările europene în care au fost traduse. *Un idiot minunat* a fost al doilea roman publicat de el; așadar, nu descriem o carte foarte recentă, cum poate părea a fi la prima lectură, ci una din 1957. Luând în considerare anul apariției, se poate risca presupunerea că acest roman exprimă, cu mijloacele ficțiunii, atitudinea nouă, ceva mai puțin inhibată, mai puțin xenofobă, pe care au început să-o aibă japonezii față de europeni la un deceniu după zdrobitoarea înfrângere a Imperiului Soarelui, când, vrând, nevrând, Japonia era atrasă în hora mondializării.

O pildă folosită de autor în introducerea la un ghid turistic al Japoniei ne poate da o idee despre teza de bază a romanului: "Se spune că un student la antropologie a încuiat un cimpanzeu într-o cameră, ca să-l observe comportarea. Când studentul s-a uitat pe gaura cheii, tot ce a putut vedea a fost ochiul curios al cimpanzeului privindu-l fix de dincolo de ușă. Lăsând la o parte componenta umană și pe cea animală, noi cei din Est și din Vest suntem ca cele două ființe care se

examinau prin aceeași gaură de cheie. Fiecare este foarte curios să știe cum trăiește celălalt, dar, deși ne privim de multă vreme, încă n-am reușit să dobândim o înțelegere deplină a celuilalt. Într-un fel, Orientul și Occidentul par mai distanțate decât Soarele de Lună."

Romanul lui Endo este construit după o rețetă simplă; un european, produs al unei civilizații total diferite, ajunge în Japonia, nu accidental, precum protagonistul romanului lui Clavell *ogun*, cu care s-ar putea stabili o relație intertextuală, nici mânat de interese ignobile, ci împins de demonul curiozității și de avântul unui misionarism păgubos. Gaston Bonaparte, descendent îndepărtat al lui Napoleon ("Cine a fost Napoleon ăsta? Primul fascist, nu?", întreabă unul dintre frații japonezi), adăpostește în trupul lui caraghios și (mai ales în ochii omuleților din arhipelag) diform toate calitățile umane care devin pînă batjocurii celor ce se cred duri și superiori: blândețe, generozitate, sensibilitate la suferințele altora, spirit de sacrificiu, precum și o foame simplă de cunoaștere, care-l va face să bată Japonia în lung și-n lat. Un fel de Gulliver binevoitor într-un Lilliput al secolului XX. Iată cum este caracterizat eroul de către unul dintre personajele care-l observă, admirativ și amuzat: "La fel cum stelele se străduiau să lumineze noaptea, tot așa și acest străin își dădea toată silința să aducă lumină oamenilor cu inima lui curată. (...) Se spune că prințesa Kaguya a coborât pe Pământ de pe Lună. N-o fi venit și Gaston din stele? Nu se va întoarce printre ele într-o bună zi?" După ce studiază, aproximativ, limba japoneză în Franța, Gaston, sedus de poveștile unui unchi care petrecuse doi ani în Orientul extrem, hotărăște să călătorească în Japonia, devenind oaspetele prietenului său prin corespondență, Takamori, și al surorii acestuia, Tomoe. Cei doi - temperamente opuse, în continuu conflict, fapt care generează o mare parte a umorului poveștii - îl primesc cu un respect datorat unui coborâtor dintr-o mare personalitate a istoriei, dar respectul le va fi alterat pe parcurs de comportarea imprevizibilă a oaspetelui francez. Cu toată bonomia sa funciară, Gaston se dovedește a fi un spirit independent, care nu se lasă dirijat nici măcar de bunele intenții ale gazdelor sale, care se străduiesc, cam *contre coeur*, să facă cinste tradiționalei ospitalități japoneze. Fistichiu îmbrăcat, neținând cont de confortul personal, capabil să suporte cu stoicism și voioșie cele mai aspre și degradante condiții de trai, Gaston dispare zile întregi de sub supravegherea prietenilor japonezi, explorând singur cartierele rău famate ale capitalei, împrietenindu-se cu străini dubioși, adoptând un câine comunitar a cărui moarte va constitui pentru el primul șoc. Japonia interlopă este prezentată în roman cu exemplară concretețe și naturalețe. Există, firește, și o criză de comunicare, produsă de cunoașterea insuficientă a respectivelor limbi și tradiții culturale, comicul de limbaj fiind o sursă importantă a umorului cărții. Romancierul adoptă o tehnică de prezentare contrapunctică, Gaston fiind când subiectul, când obiectul observațiilor, astfel încât, treptat, se conturează un fel de prezentare contrastivă a două conținuturi identitare diferite și a două moduri deosebite de înțelegere a realității. Din momentul când frații călătoresc până la



Yokohama, pentru a-l întâmpina pe Gaston la coborârea lui de pe vapor și, în loc să asiste la o sosire triumfală, demnă de un urmaș al lui Bonaparte, află că prietenul lor călătorește în cala vaporului, laolaltă cu hamalii și coolie chinezi, și până la palpitantul episod final de la "Mlaștina Neagră" din împrejurimile orașului Yamagata, când Gaston, după ce se interpoaze între doi gangsteri care se răfuiesc, dispare pentru totdeauna, intriga romanului ia întorsături dintre cele mai neașteptate, iar ceea ce ar trebui să fie o înțelegere logică a evenimentelor, conform unei psihologii convenționale, devine un șir de rușii, reflectând gândirea aparent haotică a protagonistului. Spre sfârșit, comedia ia accente din ce în ce mai sumbre, iar intriga se precipită, devenind un fel de scenariu de film de serie B, alături pe realitățile unei Japonii a delincvenței și crimei.

Memorabil rămâne protagonistul francez, distribuit în rolul unui Crist cam tântălău, care nu știe exact ce caută în țara asta exotică. "Am picat de trei ori la examenul de admitere de la Seminar. Nu voi putea deveni preot misionar. Totuși, trebuie să merg în Japonia", deslușesc frații și polișitul unicele rânduri din jurnalul lui Gaston, descoperit după dispariția sa. Înțelegem că a fost mânat de un zel misionar. Dar tot Gaston se întreabă dacă dorința lui de a fi de folos oamenilor nu a produs mai mult rău decât bine: "Da, a venit în cele din urmă, dar până acum nu a făcut decât să stingherească lumea și să hoinărească ca un câine vagabond. (...) Nu-i era de nici un folos nimănui. Constată cu mâhnire că dacă avea să moară pe munte nimeni n-avea să-l jelească." Lovit în mod repetat de cazmaua lui Kobayashi, Gaston e de negăsit în timpul investigațiilor ulterioare. L-a înghițit oare "Mlaștina Neagră" sau, asemenea modelului său creștin, s-a înălțat la ceruri, sub forma unei egrete?

Un roman savuros, cu profunzimi ce se cer explorate prin relectură și care poate nunașea imaginea noastră despre proza japoneză. Vom fi atenți la viitoarele apariții pe piață ale operelor lui Shusaku Endo.

interview

Spectacolul nostru merge spre teatru

De vorbă cu Attila Gergely

Pal Frenak este unul dintre coregrafii europeni importanți care a dezvoltat în ultimele două decenii un limbaj coregrafic personal, inspirat de gesturile surdo-mușilor de care îl apropie elemente autobiografice. Născut din părinți surdo-muși, el a folosit acest vocabular ca sursă de inspirație, l-a păstrat ca bază a limbajului său coregrafic, integrându-l în mișcarea întregului corp. Compania Pal Frenak, cu sediu atât la Paris cât și la Budapesta, urmărește dezvoltarea și prezentarea limbajului său coregrafic în evoluția lui de-a lungul anilor. Conceptul dansului organic este rezultatul teoretic al efortului său creator, ilustrat din plin de spectacolele companiei.

Compania de dans contemporan Pal Frenak a prezentat la Cluj, la finele lui februarie, un spectacol intitulat Fiuk (Les hommes caches). Fiuk este prima parte dintr-o "trilogie", o serie de trei spectacole de dans dedicate universului masculin, celui feminin și respectiv cuplului masculin-feminin. Attila Gergely, dansator în Compania Pal Frenak, unul dintre cei patru protagoniști ai spectacolului, a acceptat să discutăm despre spectacolele companiei Pal Frenak și în special despre Fiuk.

Attila Gergely: -- La început am avut o concepție globală, nu am avut presiunea de a crea un spectacol de dans. Pal Frenak a dorit să folosească frânghiile, le-a văzut la circ sau în alte tipuri de spectacole și și-a spus că poate ar fi interesant să facă un spectacol cu ele. Acesta a fost începutul. Apoi lucrurile au venit de la sine, a fost o căutare în care s-au adunat mii de idei, pe unele a ajuns să le folosească. Așa s-a născut Fiuk.

Oana Cristea Grigorescu: -- *Ce fel de lume descrie spectacolul?*

-- *Fiuk, Les hommes caches*, e gândit pentru patru dansatori, fără femei. E o lume a bărbaților care încearcă să se definească pe sine, încearcă să găsească posibilitatea de a afla mai bine cine sunt prin intermediul mișcării proiectate în spațiul vertical al frânghiilor. Sunt atâtea simboluri posibile: urcarea pe frânghie pentru a scăpa de ceva, sau a ajunge la ceva, sau pentru a stabili o relație. Poate e suferință, sau te poate ucide o ascensiune, dar e mai ales căutare. Și toți acești bărbați se caută pe sine prin intermediul dansului.

-- *Ce e caracteristic pentru lumea bărbaților, așa cum apare ea în spectacolul vostru?*

-- Poate e nevoia de a ieși din sine, de a porni, de a începe... Întrebarea fundamentală privește energia masculină. Fără ea nu putem face nimic, avem nevoie de ea pentru a putea începe o acțiune, chiar și femeile au nevoie de componeneta energetică masculină în interiorul lor iar în spectacol toate aceste energii exprimă începutul a ceva.

-- *Poate a acționa este verbul care definește energia masculină.*

-- Exact. Apoi urmează o pauză, e asaltul acțiunii apoi pauza. Acțiune, pauză, acțiune. Energia masculină este activă, dar în același timp e important să găsești și calea prin care să alternezi acțiunea cu pasivitatea. Acesta e jocul. Acestea sunt cele două posibilități: e de o parte pasivitatea feminină, de cealaltă parte activul masculin, reunite în aceeași persoană. Chiar dacă în spectacol avem doar dansatori (bărbați) sunt multe gesturi și atitudini apropiate de lumea feminină. Dar definitorie pentru bărbat rămâne inițiativa, acțiunea și în același timp nevoia de a se întregi prin energia feminină.

-- *Care este expresia estetică a acestei idei? Fiuk nu e un spectacol de dans pur. Care e stilul propus de Pal Frenak?*

-- Dans organic. E greu de explicat, e mai bine să vezi...

-- *E un concept împrumutat din arhitectură?*

-- Da, soția lui Pal Frenak e arhitect și ea i-a oferit o sumedenie de ocazii de a face legături între arhitectură și coregrafie, pe care Pal le-a folosit în spectacolele sale. Dacă pornești mișcarea dintr-un punct trebuie să înțelegi natura mișcării pentru a o duce la bun sfârșit, păstrându-i firescul. Nu poți rețea mișcarea: mâna, genunchiul au o traiectorie de care trebuie să ții seama pentru a păstra frumusețea gestului natural. Aceasta e calea dansului contemporan. Fiecare individ are gesturi personale care îl caracterizează, de care trebuie să ții seama în dansul contemporan. Mișcarea e mult mai individualizată ca în balet, unde există un set rigid de mișcări în limitele cărora trebuie să rămâi. Ești un bun balerin când mișcările rămân strict în acele limite. În dansul contemporan există mult mai multe posibilități care au și o componentă estetică. Fiecare se caută pe sine în dansul contemporan, calea unică de a se exprima pe sine într-un mod totodată expresiv și estetic. Mișcarea e o problemă individuală în dansul contemporan.

-- *Care e relația ta cu dansul clasic?*

-- Eu am învățat patru ani la Academia de Dans din Budapesta unde am studiat baletul. Toți dansatorii au această experiență profesională, e bine să o ai, dar nu este atât de importantă în dansul contemporan.

-- *Cum se delimitează Pal Frenak de această experiență a dansului clasic? În ce măsură se poate citi această detoare în coreografiile sale?*

-- Pentru el e foarte important să ai tehnica pe care și-o dă dansul clasic dar imediat după aceea e la fel de important să uiți total de tehnică atunci când dansezi, pentru că a depinde de ceva te limitează, îți îngreuează libertatea. Libertatea e ceea ce caută Pal Frenak în dans. Cum poți fi liber pentru a te exprima pe tine însuși? Coregraful îți dă doar direcția de căutare: dacă nu te exprimă o mișcare e OK, nu o poți face, faci alta... Dar căutarea depinde de tine și vei găsi mișcarea dorită în măsura în care reușești să te eliberezi. De exemplu coregraful îți cere să te plimbi. Dacă mișcarea nu e naturală îți cere să încerci să găsești mișcarea firească. Acesta e cel mai important lucru. Cum să folosești individualitățile pentru a face un spectacol fără a le anula libertatea, respectându-le în același timp. Munca noastră la spectacol a însemnat multă căutare individuală. Fiecare a propus o serie de mișcări, Pal a venit, a văzut, a selectat ce rămâne, a eliminat ce nu poate fi păstrat, dar fiecare a căutat pentru sine.

-- *E importantă improvizația în dans?*

-- Da, totul vine din improvizație, dar miza stă

în felul în care poți ajunge la toate aceste gesturi sondând inconștientul. Ce găsești în inconștientul meu improvizând, cum pot apoi să îți amintesc ce am găsit acolo dar în același timp să uit rutina, pentru că rutina e începutul morții? Scopul căutării e să aflu ce pot găsi în inconștientul meu improvizând și totodată să îți amintesc ce am găsit acolo iar în spectacol să evit rutina.

-- *Să revenim la conceptul dansului organic.*

Au fost în spectacol momente deosebite de expresivitate când folosind doar mușchi, părți ale corpului, ați atins forme noi de expresivitate. Să luăm spre exemplu scena celor trei scaune...

-- Acolo mișcarea se produce în spate, nu e vizibilă pentru spectator și pare că două mâini mângâie (explorează) corpul dansatorilor așezați pe scaune. Pal a plecat de la această imagine: cineva încearcă să te atingă sau poate ești chiar tu cel ce se caută prin corp. Să luăm exemplul unui cuplu unde oglindirea în partener e o cale de cunoaștere. Iar imaginea aceasta din spectacol reflectă un astfel de gând. În ultimii ani Pal a fost interesat de teatru. Dansul e frumos dar cumva trebuie să pășești dincolo de el, să găsești un nou context, să găsești alte căi de expresie. A fost un moment când ajunseserăm la un preaplin de dans în creație: găsisem câteva soluții în mișcare dar obosisem, era prea mult. Apoi am redescoperit plăcerea de a mă juca. Cu aceste frânghii de exemplu, care au venit cumva de la sine, din nevoia de a găsi un element caracteristic lumii masculine. Fiecare mișcare e dans în fapt, dar nu e numai atât. Spectacolul nostru merge spre teatru.

-- *Sunt energii pe care dansul le împrumută din alte arte?*

-- Da, e destul să vezi un chip pe stradă și poți fi inspirat. Poți fi inspirat de orice. Mergi la muzeu să vezi o expoziție de sculptură și ea îți poate schimba viața. Niciodată nu îți e episod al existenței îți oferă motive pentru o nouă creație.

-- *Care e acum direcția voastră de căutare în dansul contemporan?*

-- Cum e posibil să intri în dialog cu publicul. Cum se pot schimba energiile între dansator și public astfel încât să intre împreună în rol. Lucrul acesta se întâmplă întotdeauna în teatrul de calitate, publicul se identifică cu personajul, dar cum e posibil să o faci în dans în mod conștient, să o provoci prin acțiune? Scena e mult mai interesantă ca cinema-ul pentru că totul se petrece neintermediat, sub ochii spectatorului, e o călătorie pe care ne dorim să o facem împreună, care la rândul ei ne poate inspira, poate declanșa creativitatea.

-- *Care e nevoia de creativitate a dansatorului? E de ajuns coregraful care vine și modelează o idee?*

-- Nu, eu îți găsesc singur mișcările, uneori nici nu țin cont de ceea ce îți cere coregraful pentru că eu știu mai bine cine sunt. El îți poate oferi o mișcare care nu mă caracterizează, e pentru el... Expresia propriei mele personalități, aceasta e problema dansatorului în dansul contemporan.

Interviu realizat de
Oana Cristea Grigorescu

Dracul din gâtlej

Carmen Boto^oaru

Nu mai îmi trebuie nimic, decât lini^ote. Al^oceva nu mai vreau, zău.

Întinericul s-a lăsat de vreun ceas. Aritina e supărată foc, are sufletul negru, nu ^otie ce să mai facă. Nu îndrăzne^ote să intre în casă, se plimbă întruna de la colțul casei până la poartă ^oi înapoi, cu inima strânsă ^oi grea, tot frângându-^oi mâinile de nelini^ote ^oi de necaz.

Cucă s-a-mbătut iar. E făcut turtă, dar nu se lasă culcat cu nici un chip. Are poftă de scandal, zbiară cât îl ține gura, trănțe^ote u^oi, amenință ^oi ocără^ote - chiar i-a tras un picior zdravăn pisicii, de-a aruncat-o cât colo, gata-gata s-o izbească de zid ^oi s-o lase lată - ^oi, de frică, Aritina simte cum i se zburle^ote părul pe mâini ^oi pe ceafă ^oi i se zbate inima ca la un pui neajutorat. Femeia stă de vreun sfert de ceas în fața casei, ar vrea să treacă tiptil prin dreptul geamurilor ^oi să fugă să se ascundă în vie sau în fundul grădinii, dar nu ^otie deloc cum să facă, să n-o simtă Cucă.

-- Nu mai ^otiu ce să mai mă fac, vecină, povestea mai zilele trecute, când tot a^oa, Cucă, făcut praf ^oi pulbere, înjura în gura mare, de se-auzea din stradă, ^oi ea, de spaimă, se ascunse la capătul viei, iar vecina o zărise acolo, stând pe ciuci, ^oi-o-ntrebase de vorbă. Poate doar vreo minune cerească să-l mai îndrepte pă calea bună. Al^ofeel... Cât of îmi pune el la inimă... Io l-am făcut, da' dacă ^otiam că nu s-alege nimic din el, mai bine...

-- Nu mai zice, Aritino, că-i păcat! Dumnezeu Milostiv^o e deasupra... O să-^oi ia el Cucă pedeapsa pentru câte te face să pătime^oti.

Aritina e ^otiută în sat pentru toate câte le îndură de la fiu-său, înjurături, îmbrânceli, bătăi în cap, în spinare, în coaste, unde se nimere^ote. O dată a fost ^oi internată în spital, mai bine de-o săptămână, că i-a sucit Cucă mâna, de i-a scos-o din umăr.

-- Da, da' mai 'nainte mă bagă pă mine-n pământ, tare mai mă chinuie. Când să-mbată, zbiară la mine că de ce l-am adus pă lume, că el n-are pic dă noroc. Auzi la el, alcolistu! Că nu-i el dă vină că bea! Cică are un drac în gâtlej ^oi, până nu să satură ăla dă ara^opincă, el nu poa' să să oprească din băut. ăla-i cere să bea, să toarne-n el până să face din om neom! L-am luat cu bini^ooru' ^oi i-am zis: Bine, mă, e^oti bărbat tânăr, în putere! Să te țin io din pensia mea? ^oi tu să te plimbi pă bătătură cu jumatea-n mână? N-am avut nici un spor, mai bine tăceam, că mi-a dat un brânci de-am intrat cu capu-n colțu' dă la sobă. Pușin a lipsit să nu rămân fără suflare, acolo, întinsă pă podea, ^oi dă el ce s-ar fi ales? L-ar fi-ntins căinii. Sau ar fi-nfundat pu^ocăria. Pân' la urmă mi-am luat inima-n dinți ^oi i-am zis să să ducă la un doctor, să să caute. Sunt precisă că are vreo boală la cap, al^ofel nu să explică... Păi nu-i zi dă la Dumnezeu să nu bea până nu mai ^otie dă el! Asta nu-i viață! Ducă-se!

Toată lumea din sat îl ^otie pe Cucă, de la copii ^oi până la bătrâni, toți oamenii îl cunosc ca pe-un cal breaz. Vorbesc femeile la poartă, căinând-o pe biata Aritina:

-- Cucă nu-i băiat rău. E rău pământu', că-l ține!

-- Să bea, dă-l dracu dă scrântit, să bea! Nu

zice nimeni să nu bea! Da' pă urmă, când ți-a luat creierii foc ^oi simți că te-ai încins dă la alcool, du-te, nene, ^oi te culcă lini^otit! Păi tu te-apuci ^oi dai în mă-ta? O bați ca pă hoții dă cai? Un nenorocit! Auzi ce-a scornit, să te tăvălești dă răs, nu alta: cică-l are pă dracu-n gâtlej ^oi că ăla-i cere bătură...

-- Dacă-i a^oa să să ducă la baba Neaga să-i ungă gâtleaja cu untură dă porc negru ^oi să-l descântice! Că nu să mai poate! Nu s-a pomenit beșiv mai nenorocit în sat. Mai era Tase Groparu', Dumnezeu să-l hodinească p-acolo, pă unde i-or umbla tâlpile-acuma. ăsta, tot a^oa, bea până cădea-n cap.

-- O fi avut ^oi el vreun drac în gâtlej. Na, că i-a trecut! Sau te pomene^oti că o fi bând ^oi-acuma, în ceruri?

-- Ete, na! Care ceruri? În iad!

-- Da' de ce în iad? Ce? N-or fi alții cu păcate mai mari ca ale lui??? ^oi unde mai pui că cică a apucat să să spovedească ^oi i-a dat Părintele Nicolae iertarea.

-- Ha! Păi că doar n-ar fi-n rai acuma!!!! Cu iertarea lui cu tot! Tu ^otii ce vorbe^oti acoalea? Sau ai adormit ^oi vorbe^oti 'alucinajii?

-- Pin minte... parcă ieri trăia, săracu! Cerea treij' dă lei de-o groapă - ieftin, zău! ăsta de-acu', Milușă Bărbosu' a lu' Zăbălosu', cere o grămadă dă bani! Bine, e drept, acu', după revoluție, are altă valoare banu'... adică... nu mai are nici una, ca s-o spu'i p-ai-a dreaptă! - a^oa ^oi, cum spuneam, după ce termina Tase lucru' - săpa o groapă-adâncă... dă nu i să mai zărea nici vârfu' dă la bască, numa' nișel capăt dă la lopată mai vedeai, când o ridica-n sus să arunce pământu' pă mor-manu' dă la buza gropii - direct la mat să ducea, al dracu! Bea acolo până să-mbăta cui, dă nu mai ^otia nici cum îl cheamă, aproape că mergea în patru labe, ^oi-ncepea scandalu'. Gică Tejghetaru' îl dădea afară, da' Tase, înainte să iasă, i^oi mai lua ni^ote drojdie să aibă ^oi pă drum. Făcea un ocol p-acasă ca să-i bată pă copii - avea ^oi ăsta vreo patru...

-- N-avea patruuu... fugi de-acil!

-- E, n-avea! Ce? Io nu ^otiu ce vorbesc? Sau ai impresia că vorbesc să mă aflu-n treabă? Păi hai să-i numărăm: era Gherghina, aia mare, chioampă, a doua era Frusinica, ^ochioapă - p-astea două cre' că le-a făcut la bătură de-au ie^oit ele-a^oa strâmbe, vai dă capu' lor! -, pă urmă venea Leana, cea mai zdravănă la cap dintre toți, care-i acu' la ora^o, cică ajuns bine dă tot, e cocoană mare, ^oi aia mică... nu mai ^otiu cum o chema, o poreclise satu' Băpălancă, ^oi aia cică-i tot pă la ora^o, nu ^otiu pă unde, da' cică nu-i chiar a^oa dă bine-ajunsă, ca astălanta, ca Leana. A^oa... ^oi ziceam dă Tase. O bătea măr ^oi pă biată Mândica, nevastă-sa, îi învineșea câte-un ochi ^oi pă urmă, după asemenea vitejie, să ducea-n cimitir, zicea că acolo-i casa lui, acolo să simte el cel mai bine. Vorbea dă unu' singur - legându-se pă picioare sau târându-se printre cruci, când era făcut mangă - zicea că vorbe^ote cu ciorile, că ^otie limba lor. Să te-nchini, nu alta! Cu mâinile-amândouă! Câteodată să dezbrăca-n pielea goală, că zicea c-a^oa ne-a făcut Dumnezeu, nu cu trențe pă noi ^oi, după ce găl-găia ultima picătură dă bătură, adormea lat pă vreun mormânt, pă care să nimerea. Dimineața îl găsea câte-o babă, sculată cu noaptea-n cap să tămăieze mormintele, răsturnat p-acolo, sforăind,

în curu' gol. Doamneee...

-- ău, păi ăsta nu-l mai avea p-alde scaraoșchi-n gât! El era scaraoșchi! Gol-goluș!!!

-- Daaa... D-ai-a zic: Cucă nu să compară cu Tase. Cucă e tânăr, păcat dă el. Ar putea să-^oi revină, nu să-^oi îngroape viața-n bătură...

-- ^oi e băiat cu ^ocoală. A făcut ^oi el nișică carte, pare-mi-se că are zece clase ^oi că p-ormă a făcut ^oi profesionala...

-- Nș! N-a apucat să termene profesionala, că s-a-nsurat.

-- Da' io nu ^otiu dă ce nu-l dă Aritina pă mâna lu' polișaiu'. I-ar prinde bine o bătaie soră cu moartea, să vezi atunci gonetă pă dracu' din gâtleju' lui, dă-i sfârâie călcăiele... ^oi ce băiat dă treabă să face el, Cucă p-ormă... N-ai să-l mai recuno^oti!

-- E! Crezi că nu s-o fi gândit ea Aritina ^oi la polișaiu'? Da' cine ^otie ce-o ține-n loc?

Aritina ^otie ea foarte bine cum era treaba cu polișaiul. Nu-i mai trebuia! Pentru că, o dată, a^oa a făcut: s-a speriat rău de Cucă ^oi-a fugit la ^oeful de post:

-- Haideși, dom'le milișian...

-- Nu mai există, bre, milișie. Acum e democrație ^oi îi zice polișie.

-- E, polișie, ori ce-șii hi acolo! Hai de potoli-și-l, vă rog frumos, că mă omoară. Speriași-l nișel, poate-^oi mai bagă mișile-n cap.

Când a ajuns ^oeful de post la fața locului, Cucă era vânat de furie, spărsese toate geamurile de la veranda din fața casei ^oi tocmai începuse să tragă cu picioarele în câine, care schelălăia de durere. De potolit, s-a potolit de cum a dat cu ochii de ^oeful de post, a început s-o înjure pe Aritina ^oi, înghiontit de la spate, până la urmă s-a dus ^oi s-a culcat. S-a trântit de-a latul patului ^oi-a adormit pe dată, îmbrăcat cum era, cu pufoaica pe el, ^oi-ncălțat, cu cizmele de cauciuc. ^oeful de post a scris procesul-verbal de constatare, pe care l-a semnat mai întâi el, mare ^oi apăsător, plin de importanță, apoi Aritina, care-a tras mai mult un băș, că vedea ca prin ceață fără ochelari, ^oi doi vecini ca martori, după care s-a apucat să scrie o chitanță, în timp ce îi spunea Aritinii:

-- ^oi-acu' adă matale ^oapte sute de mii de lei, amenda!

-- Ce amendă, dom'le milișian? spusese Aritina cu voce pierită.

-- Pentru tulburarea ordinii publice!

-- Păi io n-am tulburat nimica, maică!

-- Nu matale! Cucă! Da' ar fi bine să-i plăte^oti matale acuma amenda, al^ofel, în două^opat' de ore se dublează suma!

-- Doamne fere^ote, păi io am bani dă amendă? Am o pensie amărâtă, din care-l țiiu ^oi pă el. ăla-mi cere bani dă bătură, să-mbată dă nu mai judecă, bate la mine ca la fasole, ^oi la urmă trebuie să plătesc amendă un sac dă bani! Asta-i drept? Io v-am chemat în ajutor ^oi dumneavoastră... trăăă...

-- Bre, asta-i legea! N-am cum s-o-ncalc. Eu sunt organu' de ordine aici, deci nu pot să-nchid ochii ^oi să trec cu vederea, mai ales că am scris ^oi procesul-verbal!

-- Bine, da'...

-- Plăte^oti acu' sau nu? Hai, că n-am timp de discușii.

Aritina, de spaimă că amenda avea să crească peste noapte ^oi a doua zi are să fie de două ori mai mare, a dat fuga în odaia bună, din fața, a scos din bufet, din spatele teancului de farfurii pe

care le ținea și ea de bune, o batistă legată strâns, i-a desfăcut nodul cu dinții și, cu ochii înotând în lacrimi, din sulul de bancnote adunate cu grijă ca să ia lemne de iarnă, a numărat câte sute de mii de lei și-a plătit amenda.

De-atunci, s-a năvălat minte, stă și rabdă, strânge din dinți, își duce crucea fără să mai cârtească, singură, plânge doar în sufletul ei, că totie că altfel, pe lângă injurături și-nghionțeli, mai încasează și amendă.

După toată tărâșenia cu șeful de post, Cucă a stat ceva mai cuminte vreo trei zile, deși avea o uitătură urâtă de câte ori dădea cu ochii de maicăsa, a băut mai puțin parcă, și a făcut chiar și câte ceva treabă prin curte. Aritina a chemat meșterul să pună geamurile și-a mai plătit și pentru treaba asta o grămadă de bani, tot din ce strânsese pentru lemnele de iarnă.

-- Bine c-am avut banii-ăștia puși deoparte. Ce să fac? Pentru lemne, oi mai vedea io... Măcar să șă potolească nebunu-ăsta, să ne-nșelegem ca oamenii... Fi-i-ar dracu' din gâtlej al dracu!

Cucă face patruzeci și cinci de ani acum, pe șaisprezece octombrie. Tot acum se împlinesc șapte ani de când nu mai muncește. Când îi trebuie bani, doar strigă la maicăsa și întinde mâna, încruntându-se strășnic, a ameninșare. Nevastă-sa, Liliana, l-a lăsat și-a plecat cu copiii la oraș. Aritina ș-ar lipsi și ea bucuroasă de el, dar nu știe cum să facă. Nu mai are curaj să-i zică nici dă-te mai încolo.

-- Ce băiat dă ispravă era el când nu șă luase dă băutură... Șă-l pui la rană, nu alta. Nici nu-mi cerea dă mâncare. Când vedea că n-am gătit, nici eu, nici nevastă-sa - că ne luam câteodată cu treaba la câmp sau pă bățură - își prăjea singur bucățele sau ceva... cartofi, ouă, ce-aveam și noi, își făcea și-o salată și punea burta la cale. Șă ducea la moară, șă ducea la brutărie, șă ducea la târg, șă ducea peste tot. E, mai mișcă-l acuma undeva dăcă poși. Primăvara tocmea tractor, ara și grăpa, semăna și răsădea, stropea grădina mereu...

Acu' ne-au năpădit buruienile! și-unde mai pui că făcea și naveta la combinat, lucra-n schimburi, când ziua, când noaptea. Ce mai servici avea! El a-nceput să șă schimbe după ce l-a dat afară dă la combinat. și s-a nimerit și rău: chiar dă ziua lui! Atunci i-a apărut lui dracu' în gâtlej și-a-nceput să-i ceară dă băut! Dă oftică!

-- Da, dă' nu l-a dat numai pă el afară. Uite, și-ăla lu' Rădișă, tot așă, și-al lu' Zaharia tot așă, și căpi?

-- Da... multă lume dă p-aicea șă nenorocit după revolușia asta. și lume tânără, în putere... Zău dăcă nu era mai bine-nainte, pă vremea lu' împușcatu'... Avea fiecare unde șă muncească și n-o mai lua cu băutura dă cum răsărea soarele pă cer!

-- și dăcă l-a dat afară, trebuia șă fi mers șă-și caute ceva șă muncească.

-- Păi io nu i-am zis de-atătea ori? Ce crezi? Numa' o dată i-am zis? Cică n-are un' șă șă ducă, ba că nu-l mai primește nimeni că-i prea bătrân, ba că mai știu io ce. Cată motive intruna... barem acu' nici nu mai am curaj să-i cer șocoteală... Îl las în plata Domnului. Tac și pătinesc. și mă tot închin și io la icoană.

-- Da' de ce nu pleacă după Liliana, la oraș? Poate-acolo șă-ndreaptă, și-o găsi și el ceva dă lucru.

-- Păi ce? Liliana e proastă șă-l mai primească? Am auzit că și-a găsit și ea pă unu p-acolo. Ce șă facă cu nebunu-ăsta? A răbdat destul. Acu' e rândul meu șă stau și șă-l rabd. Are șă-mi dea una-ntr-o zi, de-are șă mă bage-n mormânt și gata! N-am ce face... Încotro ș-o iau? Zi și tu, vecină! Am ce șă fac? Ce-ai face în locu' meu?

-- Io știu? Nu știu deloc ce șă zic...

-- Că doar n-oi pleca io d-acasă. Cum șă-mi las casa? și dăc-aș pleca, un' șă mă duc?

Se face tot mai târziu și Aritina nu îndrăznește nici șă se-apropie de casă, darămite șă mai și între. O ia ușurel pe lângă zidul zgrunșuros, de parc-ar fi un hoș ieșit la furat, și,

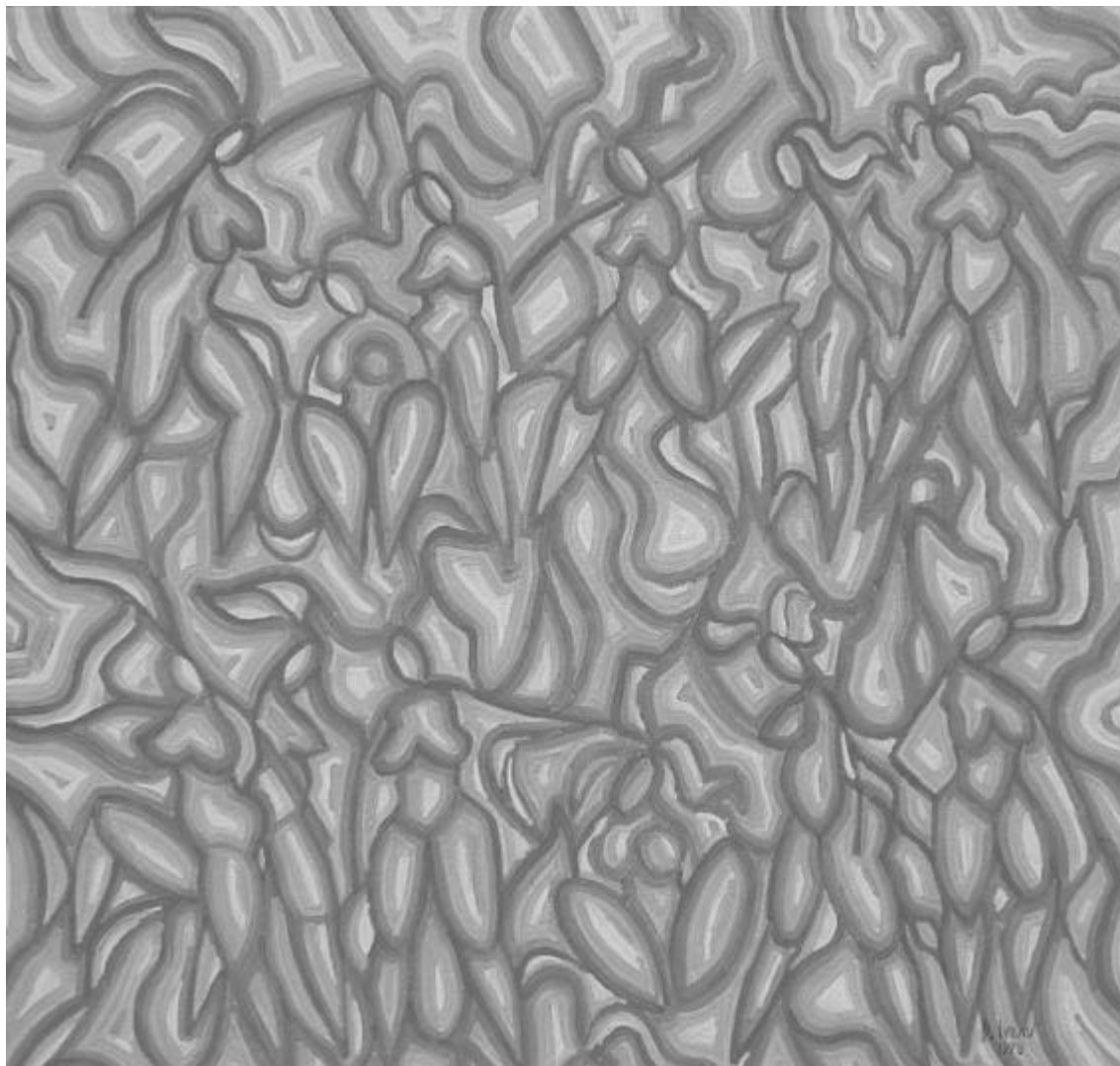
după ce ajunge la colșul casei, o zbughește pe lângă curtea de păsări, trece de closet și se tupilează lângă coșar. Dar deodată îi vine în cap gândul că dăcă iese Cucă și aprinde lumina de-afară - e un bec care bate drept spre closet - taman bine o zărește și pe ea. Așă că se repede spre întunericul din spatele coșarului, unde începe via, și se așează între rânduri, chiar în capăt, pe vine, cum șă așezat de-atătea ori în vara asta și-n alte veri, ba chiar și iarna câteodată, dar iarna nu prea rezista în ger, așă că lăsa rușinea la o parte - ce era șă facă? - își făcea curaj și mai fugea șă-nnopteze pe la rudele din sat sau pe la vreo vecină. Doar că acum via, când frunzele ș-au cam trecut, parcă n-o mai apără chiar așă de bine. Nădăjduiește șă se culce Cucă mai repede, e-nvăpată șă stea ascunsă și șă-ștepte, ca-n alte rânduri, nenumărate, dar Cucă n-are gânduri de culcare, încă se mai aude cum horbocăie prin odăi, injurând și trântind ușile de zornăie și geamurile. O fi mai cătând băutură, zice c-am ascuns io arașpinca, șă nu mai bea! Bea-l-ar dracii-ăia marii! Ce șă pășesc io la bătrâneșe... Barem șă nu spargă iar vreun geam, șă am pă ce dă banii iar... bolborosește femeia, de una singură, stând încă pe vine, deși are picioarele amorșite și-n tălpi simte furnicături și junghiuri. Altă noapte petrecută pă bățură... Ce blestem... Io fi făcut careva farmice? Șă nu șă mai înșoare, șă nu mai muncească și șă cadă-n cap dă băutură? Șă șă ducă dracu șă-i discântice pașă Floarea, șă scoată ghiavolii din gâtlejului lui, nenorocitu! Alfel mă omoară cu zile! Toată viașă n-am luat o palmă sau o-mbrăncitură dă la Petrică și-am ajuns șă mă bată nemernicu-ăsta și șă fiu dă răsul satului...

Aritina își face cruci peste cruci, dar simte că nimic n-o mai ajută. Ce șă mai fac șă m-auză și pă mine Dumnezeu? Se roagă și dimineașă, și seara, și peste zi, de câte ori poate; duminica merge la biserică, ține posturile, și pe-al Crăciunului, și pe-al Paștelui, ține toate sârbătorile; la Petrică, la cimitir, tot așă, se duce aproape în fiecare duminică, după slujbă, tămăiază, aprinde lumânări, smulge buruienile și udă florile și bradul de la căpătăi, de lângă cruce, mătură alea îngustă, care duce la mormânt; după ce termină, se-așează pe vine și îi povestește lui Petrică tot oful ei.

Șă cam făcut și răcoare. Măcar dac-apucam șă iau flăneru-ăla grosu' din cui. Era bun acuma, șă-l fi pus pă spinare. Sau măcar bunda aia veche dăc-aș putea ș-o iau. E rămasă-n magazie, c-am zis că prea e zdreanșă făcută, ș-o dau la țigani când or trece cu țigiri pă ulișă. Împinsă de frig, Aritina se scoală greu în picioare și se-ncumetă șă meargă la magazie. Ușă scârșăie prelung și femeia tresare. Aoleu, vai dă capu' meu, șă nu m-auză nebunu! Rămâne-n loc, împietrită, ciulind urechea. Dar e liniște. O fi adormit? Bine-ar fi șă-l ia somnu'... Întinde mâna prin beznă, spre locul în care știe că trebuie șă fie aruncată bunda. O simte cu palma și-o ia repede, o pune pe umeri și dă șă se-ntoarcă șă iasă, când simte o lovitură crâncenă care parcă îi spintecă spinarea-n două.

-- Te omor, bre, fir-ai a dracu, dăcă mai pitești băutura dă mine! În magazie te-ai gândit ș-o dosești,ăș? Cristoșii și Dumnezeii mă-ti dă babornișă! Credeai că-ș prost și nu te prind?

Apucă șă mai audă vorbele lui Cucă, totul îi pare un vis urât - frigul, injurătura, izbitura năprasnică, vârtejul, negura din fașă ochilor -- după care se prăvălește cu o bușitură surdă și scurtă pe pământul rece, cu ochii larg deschiși, chinându-se parcă șă înghită beznă, ș-o mistuie, dornică șă dea mai repede de lumina tămăduitoare.



poezia

Andrei Dobo°

Andrei Dobo° este student al Facultății de Litere a Universității "Babe°-Bolyai" din Cluj, la profilul etnologie. Publică în *Echinox* și www.clublitar.com. A obținut Premiul revistei *Tribuna* la Festivalul de Poezie "Armonii de primă-vară", Vi°eu, 2005.

Două poeme

~
a° vrea să te mănînc, să °tii, zice
cînd ne-am întîlnit odată
total întîmplător, pe stradă.
sau nu vezi cum °tiu să-mi deschid lasciv
°i disperat gura ca un pe°te aruncat pe pãrm

nu vezi cum imaginea coapselor mele
te învăluie °i te strive°te încetul cu încetul

foarte bine, am spus -
era prima dată cînd o vedeam °i la drept vorbind
mi-era °i mie foame

~
apoi au urmat nopțile lungi care veneau la mine
cu miros de sugar
ca un lichid cald pe pëveile subțiri ale realității

eram ca un grumaz tăiat revãrsîndu-mã spre tine

spuneam atunci adevãrat zic moartea este cel mai
mare fleac

spuneam atunci adevãrat zic eu însumi sunt cel
mai mi°to dintre fleacuri

°i într-adevãr nu mîncasem nimic în ziua aceea
dar nu-mi pãsa cãci tu erai acolo încolãcitã ca o
mîpã cafenie
privind cum plin de speranță îmi aprind țigara

În care ochilã vorbe°te:

zice ochilã: darul meu de la dumnezeu a venit
tîrziu, dar cînd a venit
l-am luat pe individ de guler °i i-am tras vreo

douã palme zdravene
chiar în piața mără°ti în vãzul tuturor, a°a, să se
sature de fãcut daruri.

nu °tiu ce-a fãcut pe urmã °i nici nu mă interesează
cert e cã eu am intrat în prima cri°mã să mă
calmez
cu votcã cu votcã cu votcã
°i cu pușinã apã

apoi îmi amintesc cã am grãit lucrurilor

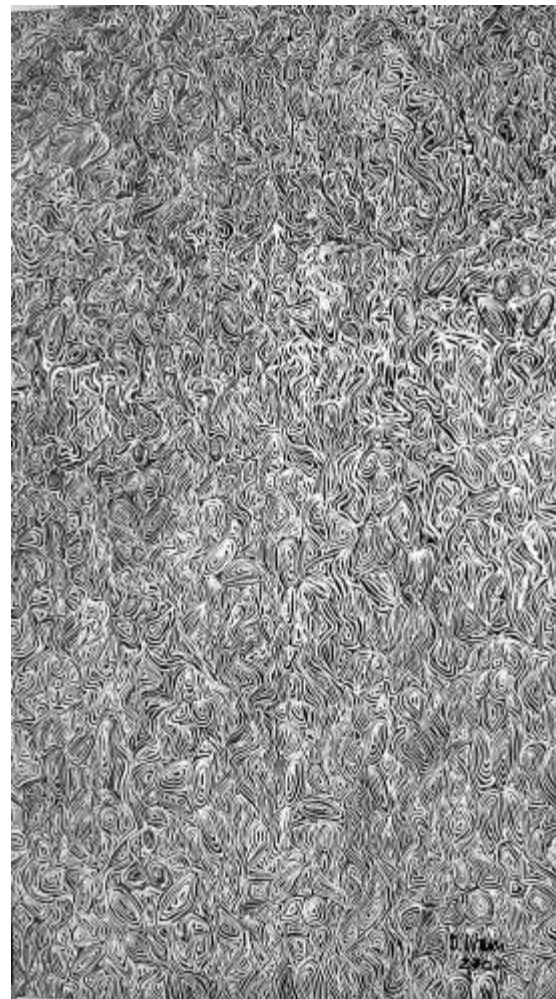
stați dracului, zic, nu mai treceți vijîind pe lîngã
mine, zic,
doar nu sunteți la curse
stați pușin locului, să trec eu pe lîngã voi

°i lucrurile au stat.

atunci copiii m-au poreclit pentru prima dată
ochilã furiosul.

bãieții din fața blocului mă strigã domnul sarea pãmîntului
cînd ies gale° de pe scarã cu țigareta pe jumate
fumatã în colțul gurii -
ei mã cred un om trist, asta din pricinã cã
ascult chopin de fiecare dată înainte să ies undeva

bãieții din fața blocului se uitã dupã mine cu
admirație
î°i pîn respirația întotdeauna cînd calc betonul cu
pantofii mei vechi
expirã numai cînd piciorul meu stîng este de tot
în aer
°i jubilează de la cel mai mic la cel mai mare
cînd îmi ridic gulerul paltonului ca să-mi acopãr

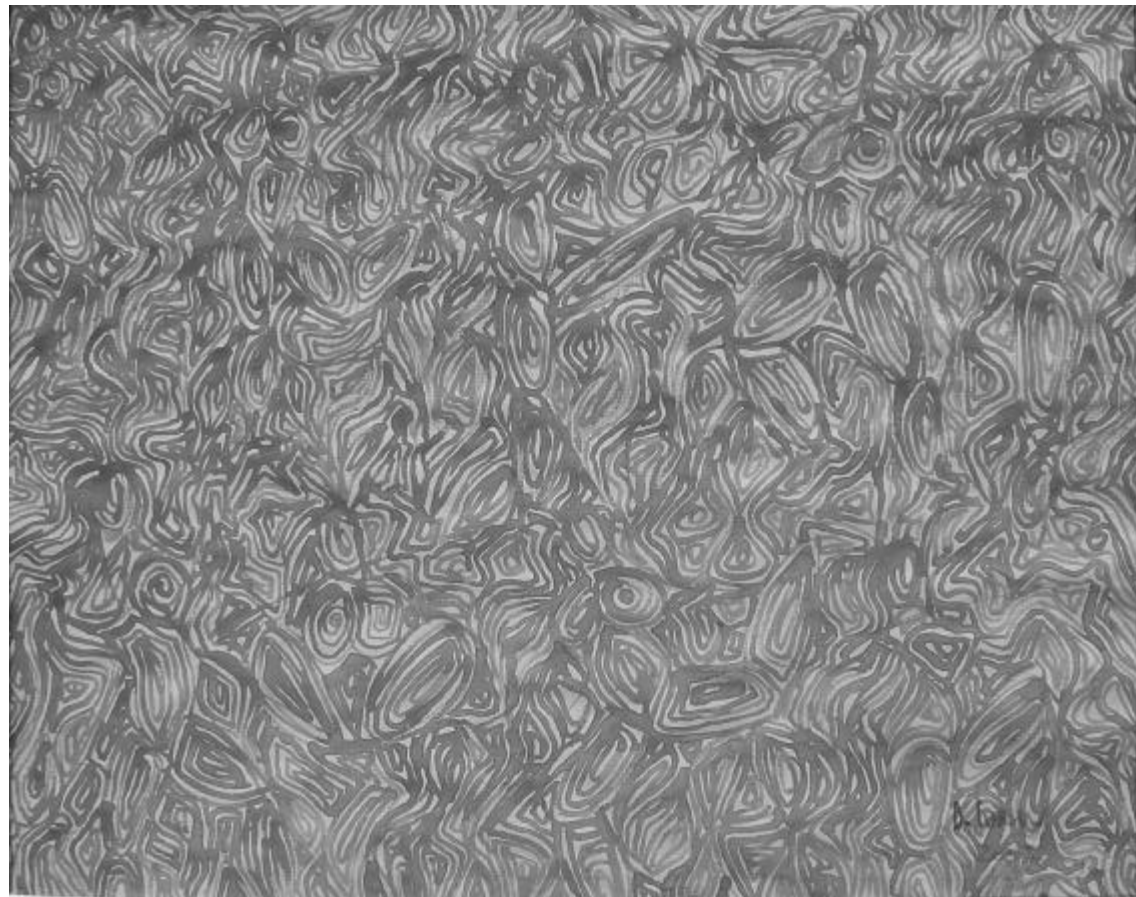


urechile aproape înghețate

la bãieții din fața blocului a venit într-un an toamna

și-a° vorbi despre moarte, prietene
mai degrabã decît să-și povestesc vechiul basm cu
°obolanul din canalizare -
cred cã este vorba despre voluptatea rostirii pe
care și-o dã seara
cu aerul purtînd miresme dulcele de pubelã
°i manelele oamenilor cu °apcã, strîn°i dupã o zi
grea de muncã
în gangul de vizavi să-°i depene amintirile.

°tii, bãiete, gustul bun al biscuiților
mîncãși în noiembrie pe stomacul gol la amiazã
ce bine era °i eu își vorbeam ca acum
despre moarte
stãteam tolãniși în camerã întreaga zi ca pisicile la
soare
nu era urmã de gînd urmã de întristare
°i eu își vorbeam despre moarte
ronțãiam cîte un biscuite digestiv °i ce bine era
stomacului, bãiete, a° încerca uneori să-și dau un
nume
da chiar a°a mã
și-a° da un nume nervos ca-ntr-un vis din care ai
senzația cã nu poți ie°i
a°a te-a° numi
°i și-a° vorbi despre moarte °i poate
dacã ai fi bãiat cuminte
și-a° da un biscuite



puncte de vedere

Protestul oamenilor muncii de la revista "Echinox"

Ion Simuș

În revista "Echinox", nr. 1-4 din 2005, p. 26, Horea Poenar, directorul publicației, în articolul *Mediocritate sau partizanat?* răspunde nervos unei cronici la volumul *Dicționar Echinox, A-Z. Perspectivă analitică* (Ed. Tritonic, 2004), cronică pe care am publicat-o în revista "România literară", nr. 5 din 9-15 februarie 2005, p. 13, sub titlul *Dicționar de sentimente echinoxiste*. Cer iertare firilor mai sensibile că, în răspunsul meu iritat, vrând să scriu un articol polemic, a ieșit pe alocuri un pamflet, dar explicația e simplă: Horea Poenar nu are idei, are numai umori. Iar la umori nu poți reacționa decât pamfletar. Sunt cazuri (ca acesta) care nu merită decât un pamflet, polemică le-ar onora nemeritat. Precizez că atitudinea mea extrem de severă, pentru că aș putea pune situația, nu are drept cauză articolul despre mine din dicționar, articol căruia nu am nimic să-i reproșez nici ca dimensiuni, nici ca valorizare. Din păcate, căpiva echinoxii s-au lăsat păcăliți (e dreptul lor) de articolul favorabil despre ei, fără să citească restul dicționarului și fără să vadă marile defecte de concepție, s-au implicat într-o promovare și o susținere de principiu, fără un minim spirit critic. A tolera sfidările gratuite ale unui ageamiu (indecent de ageamiu!), numai de dragul pitorescului, nu e filosofia mea.

Se vede bine că Horea Poenar nu suportă observațiile critice la adresa dicționarului, pe care l-a coordonat, fără a-i acorda o minimă supraveghere, fără a-i exercita marile sale competențe. Și-a pus cu îngâmfare semnătura pe un volum de 464 de pagini, în care însă contribuția sa e de numai câteva file de prefață, probabil din dorința cunoscută a filologilor sterili care se laudă cu faptul eroic că au tutelat contribuțiile altora. Coordonatorul este necinstit încă de pe coperta unei cărți pe care o semnează fără să aibă vreo participare semnificativă (nu a redactat nici un articol din dicționar). În replica sa amuzantă, directorul publicației studențești de renume îmi cere mie să-i formez ucenicii într-o cronică de receptare, dar el nu are nici o influență formativă asupra colectivului lăsat de izbeliște în redactarea unei lucrări de anvergură, ce le depășește evident tuturor posibilitățile - fie de concepție, fie în calitatea exprimării. Bietul coordonator ambetat de responsabilități pe care nu și le-a exersat la timp asupra cui trebuia, crede, înduioșător, că prin răspunsul său face "un minim act de educație și de igienă culturală". E regretabil că un neisprăvit are inițiative de asanare morală. Dar e interesant să vezi la lucru o curiozitate a naturii umane, cu creierul lui micuș, sensibilitatea lui fragilă și mișcărilor dezordonate.

Nefericitul critic, incapabil de o minimă luciditate și străin de o fărâmiță de modestie, crede, cu un curaj care-l transfigurează, că textul meu ar merita reproduș "ca exemplu de incompetență". H. P.-ul (un cal-putere, ce nu are tracțiune culturală nici cât o mârșoagă!) se iluzionează că dacă e obraznic sau impertinent e cineva: băiatul are opinie, e intransigent, face curățenie! Pentru a nu se pierde cu firea, măsurătorul nostru, ilustrul "autor" al unui dicționar în care nu a scris nimic, numără pe degete ceea ce crede el că ar fi marile

defecte ale cronicii mele: caracterul elucubrant, atitudinea de superioritate, frustrările, partizana-tul, mediocritatea. Felul în care probează e jenant pentru un universitar cu pretenții, titular la Facultatea de Litere din Cluj. El crede că schimbă canonul echinoxist; dar, domnule asistent (n-ai merita să fii nici student!), nu există nici un canon echinoxist! - canonul e cu totul și cu totul altceva decât îți imaginezi mătălușă. Crede că "nu poți cere unor oameni în vârstă să-și pună sub semnul întrebării trecutul", dar ignoră că poți cere unor oameni tineri să-și pună sub semnul întrebării prezentul. Din toată cronică mea, frustratul critic-șef nu vede decât comparațiile de spațiu tipografic, acordat unora sau altora dintre echinoxii. Dar ce să-i spui unui ignorant că, dacă nu scrie (pardon, el, de fapt, chiar nu scrie nimic, el e câinele de pază al mormanului de hârtie) - deci dacă nu scrie un dicționar futurist (cam asta ar fi vrut să facă), nu poți să răstorni chiar așa spectaculos valorile încât Cornel Vâlcu să fie marele filosof căruia i se cuvin cinci pagini, iar Andrei Marga să fie un oarecare autor modest care merită abia patru pagini? (probabil pentru că nu mai e rector!) În perspectiva viitorului nu ți tim ce va fi, Cornel Vâlcu poate deveni Derrida al nostru, dar dicționarele nu se fac cu presupuneri. Nu poți să-l minimizezi pe Marian Papahagi în două pagini și să-l supraevaluezi pe Ioan Buduca (având un păcat notoriu pe conștiință) în nu mai puțin de nouă, iar pe Ștefan Damian să-l faci mai mare italianist decât e, deși nu era nevoie. Marian Papahagi nici nu există, de fapt, în dicționar ca italianist, probabil că acesta e un act de "igienă culturală" sau de revizuire necesară. Dacă îl scoți din dicționar pe Horia Bădescu, participant activ la cenaclul "Echinox", pe motiv că nu a făcut parte din redacție, atunci, pe baza aceluiași argument administrativ, trebuia să lipsească și alții. Marta Petreu (prezentată în două pagini și jumătate) chiar reprezintă așa de puțin față de Ruxandra Cesereanu (prezentată în 14 pagini plictisitoare)? Ce rost are într-un dicționar un pamflet ordinar împotriva lui Vasile Muscă, profesor de filosofie, căruia autorul articolului, Călin Petrar, nu-i ajunge nici la degetul mic? (el scrie numai acest articol în tot dicționarul, plătete nu ți tu ce polișă și dispore ca măgarul în ceașcă; e acesta un act moral, de "igienă culturală"?) Chiar e așa de greu de priceput? Acestea sunt adevărurile elementare (raporturile de valoare) cu care lucrează un dicționar, iar Horea Poenar e complet în afara unor evaluări care să poată constitui un punct de pornire într-o discuție. Dacă nu ți e abecedarul profesiei, ce să mai trecem la lecturi și interpretări? Dicționarul său e haotic, aiurea, fără nici o noimă în judecățile de valoare. În redactarea articolelor sunt zeci de fraze alambicate, confuze, sute de sintagme și exprimări improprii. H. P. se simte jignit de presupunerea mea că nu a citit dicționarul în întregime în faza preeditorială (eu cred că nu l-a citit nici acum). Dar dacă l-a citit cu adevărat și nu i-a văzut greșelile de exprimare, cu duimul, atunci e și mai grav: înseamnă că Marele Coordonator, iscălit cu emfază pe copertă, e un semidoct.

Am tras concluzia, în articolul meu din "România literară", că dicționarul e un eșec, care nici nu ar merita prea multă atenție, pentru că e o improvizație editorială lamentabilă. Vor vedea acest adevăr și ucenicii lui Horea Poenar, după ce se vor mai deștepta puțin. Acum sunt niște novici simpatici, zburdalnici, care ar fi avut nevoie de îndrumarea unui maestru. Dar H. P.-ul și-a bătut joc de ei, împingându-i într-o grămadă speriată și dezorientată, o îmbulzeală, ca la rugby, în care a uitat însă să introducă mingea, adică principiile și regulile. Și nu a exercitat în nici un fel, în acest colectiv studențesc bine intenționat, arbitrajul, corectura minimală a textelor. A ieșit totul la întâmplare, fiecare student a scris cât a vrut și cum a vrut, fără să se raporteze la alții, iar coordonatul numește asta viziune originală și "nuanțarea ierarhiilor". Culmea impertinentei e că pretinde, în primele propoziții din prefață, nici mai mult nici mai puțin, că rezultatul e "un dicționar oficial". Care e "oficialitatea" aceea așa de mândră de sine care și proclamă subiectivitatea drept infailibilă? Evident: Horea Poenar, judecătorul absolut! Un bun simț elementar l-ar fi ajutat, dacă l-ar fi avut, să spună banalitatea că, neîndoindu-l, dicționarul e, în bună măsură, subiectiv și deci judecățile, aprecierile, interpretările lui, trambulața (pe copertă) "perspectivă analitică" sunt relative. Postmodernistul Horea Poenar nu și-a însușit lecția elementară a realtivismului. Dimpotrivă. El dă "un dicționar oficial", în care nimic nu e relativ, din moment ce e rezultatul deciziei sale: "Eu, Marele Coordonator și Judecător". Vorba aceea: postmodernistul nu e postmodernist destul dacă nu e și fudul.

Dar Marele Maestru al Nimicului e furios dacă îi faci observații critice. E furios și răzbunător. Ce vrea el? Ca orice prost când se vede contrazis: vrea să te lichideze. Vrea ca "România literară" să renunțe la serviciile mele! O, sfântă mânie proletară!!! Dar e grijuliu: mă lasă să-mi întrețin familia (chiar așa scrie în articolul său justițiar). Dacă așa ți e și în stare să susțină o rubrică și dacă l-aș ți agreat de redacția "României literare", mâine i-aș ceda acest spațiu publicistic, să se îmbogățească și el și să-și întrețină familia din drepturile de colaborare. Că de afirmat nu ar avea cum să se afirme altfel decât cu o orchestrație de ranchiune. Dar asta nu e totul. Horea Poenar nu vrea doar să nu mai scriu la "România literară", ci să mă retrag de tot din viața publicistică. Îl cam încurc, îi tulbur somnul sau îl enervez. "Credem că a venit momentul retragerii" - proclamă H. P.-ul adresându-mi-se cu delicatețe. Gura păcătosului adevăr graiește: a venit, într-adevăr, momentul ca directorul "Echinoxului" să se retragă. Felul său de scrie și de a gândi, abuzul în numele redacției neîntrebate, nu sunt compatibile cu această funcție. Totuși, ce băiat drăguș și grijuliu cu mine! Cum se gândește el să mă menajeze, dar, de fapt, să se menajeze pe el însuși! și canală asta mică e nici mai mult nici mai puțin decât director al revistei "Echinox"! Păcat și de el, că se face de rușine cu modul de a scrie și de a (nu) gândi, păcat și de revista "Echinox", ajunsă pe mâinile unui discreditar al unei puteri simbolice pe care nu o merită câtuși de puțin.

Partea nostimă de tot e cum semnează vajnicul director articolul său de răspuns. Pîneși-vă bine: "Horea Poenar și redacția revistei *Echinox*". Antologică semnătură! Ca-n vremurile bune de altădată: un colectiv de oameni ai muncii de la uzinele "Semănătoarea" cere să fie oprită tipărirea



info

O întrebare pentru Irina Petra^o, pre^oedinta Filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor

Oana Pughineanu

Doamnă Irina Petra^o, de curând ați fost numită în funcția de Pre^oedinte al Uniunii Scriitorilor, filiala Cluj. Ațiu că, de obicei, în astfel de ocazii, jurnalistul cultural, întrebă cu un ton festivist, ceva de genul: "Cum v-ați simțit?", "Ce înseamnă această funcție pentru dumneavoastră?" etc. Ațiindu-vă o persoană practică, voi renunța la mai sus numitele întrebări și vă rog, în schimb, să descrieți succint planurile pe care Asociația Scriitorilor le are în vedere.

O să-ți răspund telegrafic. Deocamdată, facem planuri. Când lucrurile se vor mai rotunji, vom putea vorbi mai pe larg. Noul comitet și-a stabilit, deja, câteva obiective prioritare, urmărind, în principal, dinamizarea vieții de breaslă și reconsolidarea staturii scriitorului în cetate. Reușita, cred eu, depinde de implicarea tuturor membrilor Filialei. Așadar, am socotit că e necesar un soi de "recensământ". Noul statut al URSS prevede, de pildă, excluderea celor care nu și-au achitat cotizația de mai mult de un de zile. Firește, nu vrem să ajungem la excluderi. Avem nevoie de fiecare membru. Totodată, am dori să aducem la zi datele privitoare la adresă, telefon, e-mail, data nașterii, dar și cele legate de activitatea editorială. Schița de Proiect arată cam așa:

- organizarea unui concurs anual de debut pentru tineri scriitori clujeni; un juriu competent

și exigent va alege 2-3 dintre manuscrisele intrate în concurs și le va publica dintr-un fond special constituit al Scriitorilor clujeni;

- organizarea unui concurs anual de proiecte editoriale, pentru a veni în sprijinul editării unor lucrări de valoare și de primă însemnătate pentru cultura română;

- promovarea, constantă și insistentă, în presa centrală și din alte zone ale țării a scriitorilor clujeni, mai ales a celor tineri, prin rubrici permanente;

- obținerea unor spații periodice de emisie la radio și TV (la posturile clujene, dar și la TVR Cultural, la Radio România Cultural etc.) pentru semnalarea celor mai importante evenimente din viața Filialei;

- găsirea de soluții concrete pentru definirea proiectului *Dicționarului Scriitorilor Clujeni*, aflat în lucru într-o formă avansată la Biblioteca județeană "Octavian Goga";

- realizarea/finalizarea site-ului Filialei, început în urmă cu câțiva ani și abandonat;

- asigurarea unui serviciu de *consultanță gratuită pentru editare*, în colaborare cu editurile clujene, pentru găsirea celor mai bune soluții de publicare și difuzare a cărților clujenilor;

- inițierea unor acțiuni care să-i implice pe tinerii scriitori nemembri ai URSS, într-o formulă de semi-instituționalizare a apartenenței lor la

breasla scriitorilor;

- găsirea unor forme suplimentare de asistență colegială pentru colegii (foarte) vârstnici (scurte interviuri, portrete, vizite la domiciliu, scrisori);

- instituirea unui *program comun de activități cu Facultatea de Litere*, pentru o mai bună cunoaștere a operei scriitorilor clujeni în rândul studenților, al cadrelor didactice;

- inițierea unor acțiuni culturale comune cu alte bresle de prestigiu ale Clujului: în primul rând plasticieni, muzicieni, actori etc., dar și medici, oameni de afaceri, ingineri, sportivi etc.

- demararea unui proiect coerent de colaborare cu Inspectoratul școlar Județean, cu ANPRO (Asociația Națională "Ioana Em. Petrescu" a Profesorilor de Limba și Literatura Română) pentru o mai bună și consistentă prezență a scriitorilor clujeni în școlile municipiului/județului;

- antrenarea scriitorilor clujeni consacrați în activități de tip cenaclu literar în licee, facultăți, instituții interesate, dar și cu tineri aspiranți la statutul de scriitor;

- editarea unei *foi semestriale gratuite* de informare asupra activității publicistice și editoriale a membrilor Filialei;

- reluarea *întâlnirilor trimestriale* cu scriitorii care au împlinit o vârstă rotundă, întâlniri precedate de mese rotunde/simpozioane despre opera și personalitatea celor sărbătoriți - materialele urmând a fi publicate sub titlul *Profil de scriitor*;

- completarea *fondului de manuscrise și fotografii* al Filialei și a *Bibliotecii de literatură contemporană* (inventarierea fondului deja existent);

- inițierea unei politici mai agresive și mai eficiente de *reconsiderare a staturii/statutului scriitorului* în viața comunității/cetății.

Revino peste o bucată de vreme, ca să-ți spun ce am reușit să facem din toate cele de mai sus.



unei cărți periculoase. Horea Poenar înaintează (pac!) la "Războiul" cererea oamenilor muncii de a-i fi retrasă rubrica și dreptul de semnătură celui care a îndrăznit să critice realizările socialismului la "Echinoux". Dar oare oamenii muncii echinoxiste de la orașe și sate ați ce au semnat? Ați că s-au pus în situația ridicolă de a răspunde unei simple și banale cronici printr-un protest exagerat, deplasat, prost plasat? Chiar sunt curios câți dintre redactorii au cunoscut și au aprobat acest text contondent al directorului lor. Ar fi o datorie de onoare a redactorilor actuali, implicați într-un conflict care nu e al lor și care nu îi reprezintă, să iasă la lumină cu propriile opinii. Niciodată redacția "Echinouxului" nu a fost atât de gregară și de colectivistă, strâns unită în jurul iubitului conducător nervos. Spiritul de turmă nu a caracterizat niciodată echinoxismul. A fi echinoxist nu înseamnă nimic dacă nu ai independență de spirit, onestitate, demnitate intelectuală și, bineînțeles, talent. Și, dacă se poate, un pic de bun simț...

Eu nu cred că există unitatea gregară de păreri în interiorul "Echinouxului", unitate pe care mizează petiționarul, că tinerii publiciști pot reacționa atât de necivilizat ca directorul lor de astăzi, uitând regula elementară că autorul (care-i autorul în cazul de față?, H. P. e doar un impostor sau un debil substituit) nu e decent să

reacționeze în nici un fel la o cronică de întâmpinare. E o chestiune de bun simț și de decență să suporti fără comentarii critica volumului pe care l-ai publicat, oricât ar fi ea de nesuferită. Dar directorul actual al "Echinouxului" nu are cei 30 de ani de-acasă în viața literară. Ce exemplu dă Măria-Sa, ce educație le poate face ucenicilor? Fără o severă școală de corecție, penibilul H. P. nu și va reveni și va voi să ne dea în continuare lecții, să facă recomandări. Sărăcuțul!...

Sunt convins că H. P. a săvârșit un mârșav abuz de încredere, semnând în numele întregii redacții. Așa de tânăr și deja dictator?! Dacă se dovedește că un singur membru al redacției nu e de acord cu bălbăielile sale jenante, ilustrul director ar trebui să-și dea demisia. Și așa face o figură foarte proastă, într-o postură care îl depășește. Ați că e o corvoadă să fii director al "Echinouxului" și că nu e o fenomenală binefacere, dar să o ducă cine e demn de ea, nu un neisprăvit. Dacă până la 1 octombrie 2005 Horea Poenar nu se va retrage sau nu va fi înlocuit de la conducerea "Echinouxului" sau cel puțin nu-și va cere scuze, dacă actualul colectiv redacțional nu va da o explicație publică despre poziția membrilor săi față de insultele pe care mi le-a adus directorul, implicându-i și pe ei, solicit respectuos și imperios redacției ca din toamnă să țeargă numele meu din caseta tradițională. Nu sunt

demn de un asemenea prezent meschin al "Echinouxului". Nu țin să fac o proastă figură în spatele unui profitor de imagine pe seama unei instituții culturale de mare prestigiu. Locul meu în istoria "Echinouxului", oricât de modest, oricât de neimportant, nu depinde de comportamentul deviant al unui bătăran (și al unei echipe oarbe care îl încuviințează iresponsabil). Cu un asemenea director, mi-e rușine că sunt echinoxist. El iese în public, dacă e criticat, ca Mihai Stoica de la Clubul "Steaua". Din nefericire, prin comportamentul său de acum, Horea Poenar e un Mihai Stoica al Clubului "Echinoux": un derbedeu ce-și afirmă părerea cu pumnul. Nu a fost nimic înainte de a fi director al revistei "Echinoux" (căreia i-a adus numai prejudicii prin *Dicționarul Echinoux* și prin atitudinea golănească față de receptările sceptice ale bietului tom) și va reprezenta ceva mai mult decât nimic după ce va părăsi corabia, cum ar fi firesc să se întâmple cât mai curând. A primit totul de la prestigiul clubului echinoxist și nu a dat nimic în schimb. A semănat confuzie și dușmănie în interiorul grupului, cum nu a făcut-o nimeni până acum. "Echinouxul" nu a avut până acum un director penibil: Horea Poenar e primul. Tristă notorietate! Îngrozitoare performanță pentru un tânăr intelectual, aflat la început de carieră! Dumnezeu să-l lumineze!

în dezbateri: psihanaliza

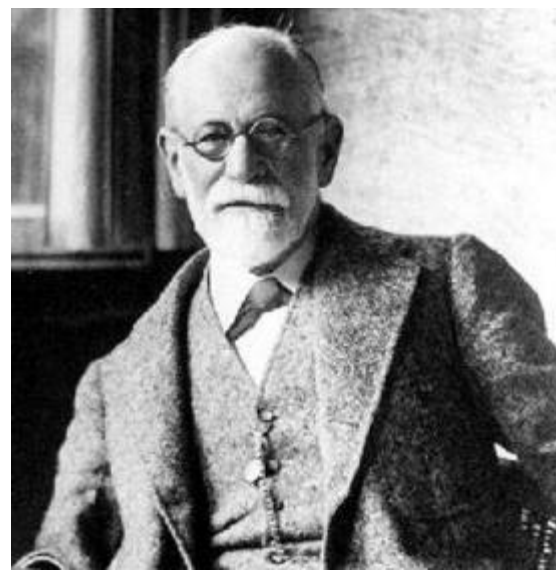
Etnopsihiatria și universul invizibil

Irena Talaban

În 1970 dădeam concursul de admitere la Facultatea de psihologie a Universității București, doi ani mai târziu descopeream scrierile lui Freud (*Cinci lecții de psihanaliză și Trei eseuri asupra sexualității*), grație doctorului Ion Popescu Sibiu. Citisem teza sa de doctorat pe subiectul psihanalizei și mă ocupam, în paralel, de testul Rorschach. Începusem stagiile practice la Spitalul de psihiatrie Dr. Obreja, fostul Dr. Gh. Marinescu, pe scurt numit Spitalul 9. Mă mai preocupa astrologia și scrierile lui C.G. Jung (psihologia și alchimia, diversele reprezentări ale lumii, faimoasele mandala, stocate în ceea ce Jung numește "inconștientul colectiv" și care nu are nimic a face cu teoriile culturaliștilor americani din secolul trecut, perioada 1950). Cîțiva ani mai târziu doctorul Alexandru Sen îmi împrumută scrierile lui Adler și tratatul de psihopatologie al lui Jaspers. Formarea mea clinică (psihopatologie și psihiatrie) este tributară, între altele, tratatului de psihiatrie al lui Henri Ey, în limba franceză. Îmi vine în minte, nu pentru prima dată, faptul că formarea mea ca specialist s-a făcut în paralel, în două limbi, în română și franceză. Nu sînt un caz unic, mulți dintre colegii și prietenii mei de breaslă au trecut pe aici. Am practicat așadar o psihologie clinică fundamental înscrisă în teoriile psihodinamice, și ele fundamentale "rupte" din teoria psihanalitică, din ceea ce Pierre Debray Ritzen numește "scolastica freudiană". Timp de aproape patru ani am încercat psihanaliza pe propria mea piele, într-o cură, să-i spunem, didactică.

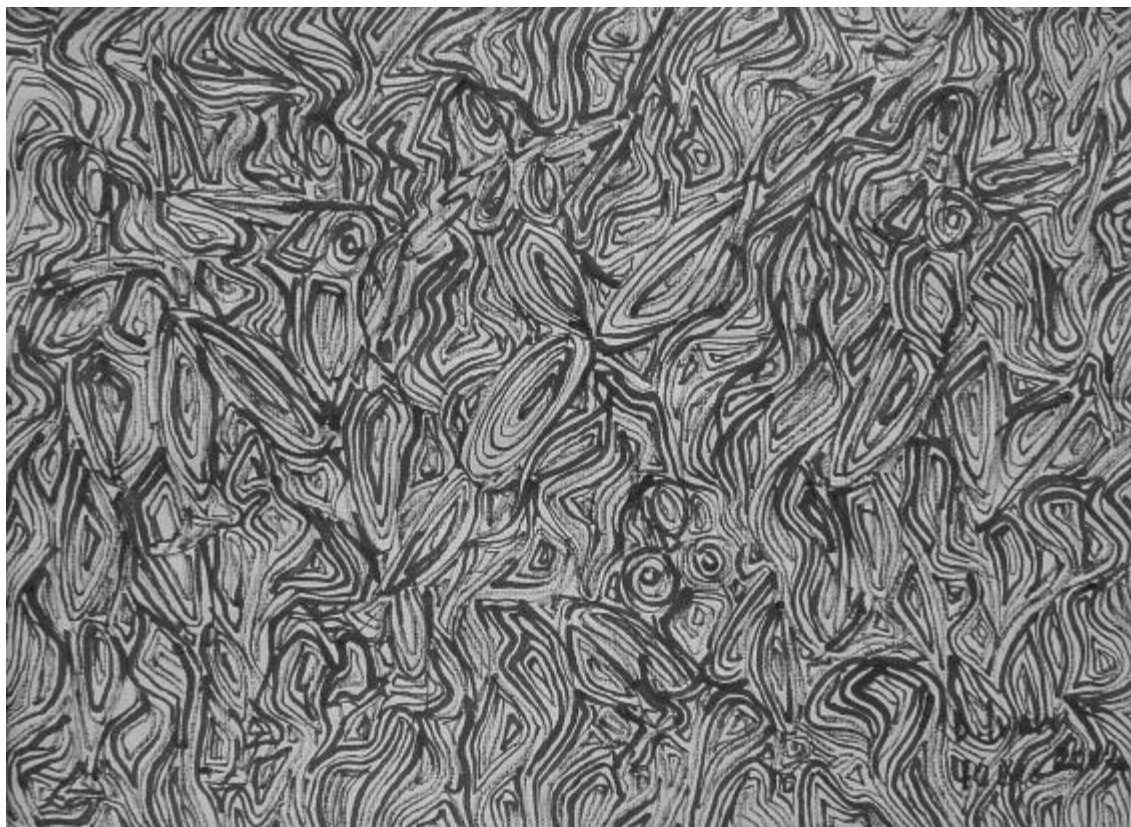
În mai 1990 am plecat la Paris la invitația unei proaspete asociații de psihanaliză, special constituită pentru "schimbările cu Estul" - tocmai căzuse zidul Berlinului și Occidentul se rezeze spre Europa de Est, pe diverse căi, în diverse domenii. Timp de cîteva luni am participat la grupuri de lucru cu psihanaliziști ai diverselor țări, în special două: "ortodocșii" (două societăți psihanalitice... clasice, afiliate la Asociația Internațională de Psihanaliză) și "disidenții", discipolii lui Lacan, constituiți în cîteva societăți, internaționalizați și ei în ultimul deceniu al sec. XX (nu pun la socoteală America Latină, ei au fost "lacanizați" înainte de dictaturi și după). În 13-15 iunie 1990 Bucureștiul a suportat cea mai tragică dintre mineriade - eram la Paris și mi-a venit, pentru prima dată de cînd mă știu, gîndul să nu mă mai întorc în țară. Una dintre proaspetele mele cunoștințe mi-a găsit ceva de lucru, într-un centru de reinserție socială a bolnavilor psihici cronici - făceam interviurile de selecție. Centrul se găsea la Lille (cam 200 de km de Paris), mă găzduia cineva, o altă nouă cunoștință, toate aceste personaje aparținînd lumii psihanalitice franceze, *toutes écoles confondues*. Am trimis dosarul meu profesional, întocmit în pripă, mai multor facultăți - m-am prezentat la cîteva interviuri de evaluare, unele banale și plicticoase, altele vii și interesante. Am fost admisă în DESS (Diplome d'Etudes Supérieures Spécialisées, anul V de psihologie clinică și psihopatologie) în două facultăți, la Amiens și la Paris. Am ales, firește, Parisul. Între timp viața mea de proaspăt emigrant se complica pe măsură ce se îmbogățea. Continuam grupurile

de lucru cu psihanaliziști francezi, începusem o experiență psihanalitică personală la Paris. *Tout allait pour le mieux*, vorba francezului - numai eu eram din ce în ce mai nemulțumită. În ciuda faptului că vorbeam suficient de bine ca să reușesc să exprim ceea ce voiam (sau aproape), în ciuda faptului că începusem să frecventez universitatea franceză și participasem la organizarea unui colocviu pe tema filiației în psihanaliză (deci a formării psihanaliziștilor, din tată-n fiu, ca să nu spun din maestru-n discipol), colocviu stîrnit chiar de întîlnirile grupului nostru de români de-a lungul peregrinărilor prin regatul Franței și al Navarei, în ciuda adopției profesionale și al creditului care mi se făcea, ei bine, dificultățile se iveau la tot pasul. În ce mă privea, mă suspectam de o sârăcie a stilului, o diluare a spontaneității mai ales în construcția metaforelor și în asociațiile libere. Limba străină, imposibila concordanță a timpurilor, persecuția subiectivului, accentul care mă dădea de gol, mă rog, o serie de elemente... obiective îmi deformau subiectivitatea, libertatea de expresie, îmi dădeau un aer stupid - sau aș trăiam eu lucrurile. Cum însă citeam și scriam mult în franceză, limba mi se dezlega încetul cu încetul dar, culmea, cu cît mi se dezlega mai mult cu atît ne înțelegeam mai puțin! Culmea culmilor - eu și noile mele cunoștințe ne înțelegeam din ce în ce mai greu pe tărîm profesional... Aproape fără voia mea mi se forma un soi de impresie cum că psihanaliziștii francezi vorbeau de unul și același om-subiect, abstract, artificial, un personaj ce-mi devenea străin, un soi de robot pe care se exersa un limbaj nu sibilin ci orwellian. Recunoșteam conceptele lui Freud, mă familiarizam pe zi ce trecea cu maniera în care Lacan îl descifrase-interpretase-citise pe Freud, ceream mereu amănunte concrete, îmi persecutam (cred acum) proaspeții colegi obligîndu-i să-mi vorbească în aș fel încît să pot reformula spusele lor, totuși ființa-umană-subiect-al-psihanalizei se dezintegra în urechile mele, se transforma într-un discurs automat de-a lungul nesfîrșitelor colocvii, grupuri de lucru, seminarii, fie ele cele mai clinice... Subliniez faptul că ajunsă în Franța eram ferm convinsă de adevărul absolut al psihanalizei (pentru care, de altfel, riscasem mult în România) și așteptam fără-ndoială confirmări, o recunoaștere din partea colegilor francezi. Cărora nu le puteam reproșa nimic: ascultau, atenți, ceea ce le spuneam, mă aprobau cu simpatie ("c'est tout à fait ça" = "exact asta este", de-atunci expresia mi-a devenit insuportabilă), dar rămîneau în registre diferite! Ciudat lucru, mai ales că, repet, eu "învațasem" psihanaliza pe frantuzește, de la bun început! O practicasem în română dar o tocasem în franceză, o practicasem prin traducere - ceea ce era diferit decît dacă aș fi "învațat-o" direct în română. Libidoul, pulsionile, visele, mecanismele de apărare, Eul și vecinii săi (Sinele și Supra-eul), inconștientul, conceptele îmi erau familiare - lucrurile se încurcau la discuțiile clinice, la cazurile concrete. Personal îmi este și mi-a fost totdeauna imposibil să susțin o elaborare teoretică fără să mă sprijin pe un caz concret, pe o secvență clinică. Spaima mea de toate zilele a fost



legată de clinică, o obsesie care s-a domolit întrucîtva dar mă mai încearcă și astăzi. Aș formula-o astfel: cum anume, din ce perspectivă teoretică și prin ce manevre tehnice un terapeut operează o schimbare la pacientul său? Ce face și ce (ii) spune terapeutul, cum formulează, cum leagă elementele într-o interpretare și încă ceva, ceva... teribil: omul fiind o ființă complexă și complicată, cum află terapeutul din ce se compune pacientul său, cite straturi, cite generații, cite secole, cite rupturi s-au suprapus într-o ființă umană?... Este oare suficientă psihanaliza, ca teorie despre om, despre ceea ce modernii au numit "psihic uman" (sau, mai științific, "aparatur psihic"), este deci suficientă psihanaliza ca să permită înțelegerea și transformarea simptomului, rezolvarea lui, știind că orice rezolvare înseamnă construirea unui sens? și nu doar rezolvarea simptomului întrucît, după unii, vindecarea vine de la sine, odată cu modificarea profundă a personalității... modificare posibilă numai grație psihanalizei. Obsesia mea din tinerețe (cum se interpretează gestul cuiva, în ce cheie se citește, cu ce cod se deschide, prin ce influență se modifică) se agățase de conceptul de "inconștient" precum și de teoria corespunzătoare cu entuziasmul cu care te arunci într-o aventură a cunoașterii. Pe măsură ce înaintam pe terenul acestui domeniu lucrurile deveneau tot mai complicate, mai... misterioase iar tentațiile se multiplicau. Orice situație era citibilă în vocabular psihanalitic și totuși... ceva scăpa, erau incuierători în care cheia psihanalitică nu se răsucea chiar cu ușurință. Îmi amintesc o foarte veche discuție pe care am avut-o cu Vera Sandor, veche de tot, despre sacrificiu și... generozitate, citeam pe vremea aceea *Les racines de la conscience*, a lui C.G. Jung. Formula sacrificiului fiind "do ut des", noi aveam o discuție *à propos* de registre: este sacrificiul, în sensul său originar (acela de ofrandă) transferabil în registrul pulsionii, al inconștientului freudian? Dacă da, cu ce... preț? Divinitățile se întrețin, între altele, cu sacrificii pe care muritorii le oferă ca să capete diverse garanții, fundamentale, individuale și extra-individuale. Există de asemenea (auto)sacrificii ale divinităților, ale zeilor (Frazer, Mauss) precum și o subtilă filiație între auto-sacrificiul divinității și victima sacrificiului uman. Indiferent de natura sacrificatului (vegetală, animală, umană sau divină) și de scopul sacrificiului (a da pentru a primi), Mauss afirmă că sacrificiul este faptul social total, el asigură consacrarea, schimbarea de condiție, trecerea unui lucru din lumea profanului în cea a sacrului. Prin intermediul sacrificiului





profanii fac un contract cu divinitățile - ca în orice contract, fiecare are ceva de câștigat. Ce garantează o divinitate? În primul rând matricea grupului, împrejurarea lui, diferențierea de alte grupuri și, ca urmare, înscrierea lui (a membrilor săi) în ceea ce numim "condiția umană". Este acest tip de sacrificiu (repet: sacrificiul prin definiție), produs de aceleași mecanisme generatoare de sacrificiu, i-a spune nevrotic, acela manifestat prin pierderi, abandonări, eșecuri, renunțări repetate (exemplu: un sacrificiu bănesc, un sacrificiu pentru educația copiilor, o sacrificare a propriei vieți, a onoarei, o pierdere-simptom etc.)? În aceeași ordine de raționament, cum se poate interpreta un gest gratuit? Dacă menținem formula "do ut des", atunci nu există gratuitate, bun! Ceea ce s-ar ascunde în spatele gratuității (al generozității) ar putea fi: cheta de recunoștință, de recunoaștere, de iubire (între semenii, părinții-copii, prietenii etc.). Dar se mai poate ascunde credința în sau teama de Dumnezeu, obligația carității, ispășirea unei greșeli, plățirea unei datorii în condițiile în care nici o instanță aparentă nu obligă la o asemenea plată etc. - dar, în cazul acesta, am schimbat registrul! Am trecut din planul strict personal (într-o inter-personal), în planul relației omului cu Legea (ordinea) și, implicit, am luat în considerare, în interpretarea gestului, dimensiunea transcendentă, originară, deci colectivă a sacrificiului. Generozitatea ar fi aadar interpretabilă nu neapărat prin prisma unor mecanisme și dorințe inconștiente ci în funcție de un context, legat și el de un altul... și aș mai departe. Discuția noastră din tinerețe (mă refer la Vera Sandor și la mine) păcătuia prin aceea că ea se purta la un singur nivel, acela al unei generalități umane individuale... evidente (plus ignoranța vârstei!) - la un asemenea nivel amindouă aveam dreptate în aceeași măsură, adică afirmațiile noastre respective (a ei: nu există gest gratuit, fiecare așteaptă o plată, o recompensă, materială sau morală, afectivă etc.; a mea: există gest gratuit, rar dar există, autorul gestului îl comite din alte rațiuni decât cele ale recompensei materiale, morale, afective etc.), aceste afirmații erau adevărate, repet: în aceeași măsură, identic adevărate. Ne lipseau însă registrele interpretării - ne lipseau, mai precis, referențialele, contextele, universurile multiple cărora o ființă umană le aparține, cu sau fără voia ei (părinții, locul de naștere și dum-

nezeul, limba, ordinea dinții nu le poți alege; le poți ulterior renega, uita, înlocui, dar asta este o altă poveste). Mă voi opri timp de câteva rânduri asupra exemplului (celebru) al lui Bruno Bettelheim (*Le cœur conscient*). Ieșit dintr-o psihanaliză didactică și psihanalist el însuși, Bruno Bettelheim se trezește într-un lagăr de concentrare (1938-1939). Foarte repede (câteva săptămâni) Bettelheim se simte metamorfozat. Adept al teoriei și practicii psihanalitice, credincios în binefacerile unei astfel de terapii (cea mai bună dintre toate), Bettelheim constată, surprins peste măsură, că experiența sa în materie de psihanaliză nu doar că nu-l ajută ci ea este dezmințită în condițiile de lagăr (condiții dure dar nu încă de exterminare). Psihanaliza, considerată de Bettelheim până la ora aceea ca fiind, citez, "cea mai bună cheie a problemelor umane" nu-i oferea nimic de care să se agațe, nu-l ajuta în nici un fel să supraviețuiască fizic și moral. "Era imposibil, în cadrul regimului concentraționar, să vezi în acțiunile curajoase ale cuiva care-și risca viața, o manifestare a pulsionii morții, a agresivității întoarse împotriva propriului eu, o tentativă de a pune la încercare indestructibilitatea corpului, o negare megalomană a pericolului, un mod histrionic de a-și alimenta narcisismul sau orice altă definiție (explicație) psihanalitică. Aceste interpretări și altele sînt valabile în perspectiva psihologiei profunde sau a psihologiei inconștientului, ele sînt, probabil, juste. Dar este de neconceput să explici comportamentul curajos al unui prizonier din punctul de vedere al psihologiei profunde. Nu puneam în cauză psihanaliza ca atare dar descoperam, ocat, contrar tuturor așteptărilor mele, că psihanaliza era departe de a explica (da socoteală de) realitatea omenească!"

Aadar anumite manifestări ale naturii umane, actele de curaj, actele de sacrificiu (gest ritual sau risc al vieții sau atitudine de pierdere, abandon, eșec, urmată de resemnare sau împăcare), toate acestea ar avea nevoie de mai multe registre, de diferite contexte, de referențiale multiple, pentru a fi interpretate. Ori psihanaliza este, prin definiție, a-contextuală, în măsura în care ea explică orice manifestare umană prin aceleași mecanisme de bază... Întrucît inconștientul ignoră politicul, ignoră catastrofele naturale sau provocate și amenajează realitatea conform mecanismelor psihice care-i sînt proprii, obiectiv-universale (alături de Bettelheim aș putea cita și pe alții,

o serie de psihanalitiști argentinieni ca Ricardo Bernardi, Diego Garcia Reinoso, Philippe Refabert, acesta din urmă formulînd o foarte interesantă ipoteză privind însăși elaborarea sistemului freudian, ca să nu mai vorbesc de autori ca Gellner, Yerushalmi, Borch-Jacobsen, Hacking, Koestler, Steinhardt - însă lor li se poate reproșa că nu sînt psihanalitiști!). Vag, începusem să realizez acest lucru de-a lungul experienței mele psihanalitice în Franța, cuplată, brusc și indisolubil, cu experiența emigrării, cu evenimentele din țară legate de căderea comunismului și cu prima pacientă în liberal, în țara mea străină: o învățătoare-calugăriță!

Pe scurt, cam acesta era contextul în care, în octombrie 1992, într-un mare amfiteatru al unei universități pariziene, obligată să aleg un seminar din patru, mă opream asupra unei discipline bizare: ethnopsihiatria! Nu auzisem de profesorul Nathan, nici de lucrările sale. Aveam să-l descopăr nu doar în seminarul cu pricina ci și grație cursurilor sale de psihanaliză - căci în acea facultate și acel an cursurile de psihanaliză la specialitatea Psihologie clinică și psihopatologie erau ținute de profesorul Tobie Nathan. Făcuse, ca tot omul, o psihanaliză foarte ortodoxă, la SPP, dar fusese format de Georges Devereux, întemeietorul disciplinei stranie numite "ethnopsihiatrie", născut - culmea - la Lugoj. Cercul se închidea, ajungeam acasă nu prin afiliere la vreo organizație internațională de psihanaliză ci pe un drum lăturalnic, spinos, socratic - o altă aventură a cunoașterii. Freud, intelectual evreu ashkenaze născut în a doua jumătate a secolului XIX, în plină dezvoltare a capitalismului, a progresului tehnic și a ideologiilor, era convins că psihanaliza avea să explice în mod obiectiv nu doar funcționarea psihică a oricărei ființe umane ci și originea umanității însăși, a sistemelor religioase și a sistemelor terapeutice tradiționale, acestea din urmă fiind bazate exclusiv pe sugestie. Devereux a fost și el format în psihanaliză de către Geza Roheim (care traducea teoriile indienilor yuma în vocabular kleinian, într-o manieră cel puțin amuzantă), și-a luat licența în fizică cu Marie Curie, a fost format ca etnolog de către Mauss și Rivet, a lucrat ca psihanalist la clinica Meninger, din Topeka. A fost elevul lui Dodds, profesor emerit de greacă la universitatea din Oxford. A trăit o vreme în Vietnam, la tribul Sendang-moi, ucenic oaman, apoi la indienii Mohave, oaman Mohave... Devereux credea în progresul cunoașterii dar, în aceeași măsură, în forța etniilor, în dimensiunea colectivă (culturală) a grupurilor umane. El nu a aplicat, în nici un caz, psihanaliza la cultură - lucrările lui Devereux nu sînt eseuri de psihanaliză aplicată, chiar dacă, pe parcursul cercetărilor sale încearcă să găsească corespondențe între psihopatologiile tradiționale și psihopatologia (dinamică) occidentală. De altfel voi rezerva ultimele rânduri ale acestei intervenții unui scurt comentariu privind psihanaliza aplicată. Aadar Nathan, născut în Egipt, la Cairo, a ajuns în Franța la vîrsta de opt ani, la capătul unui lung periplu de emigrări ale unei familii de Sefarazi. Cînd l-am cunoscut eu în 1992, el era deja foarte controversat: psihanalist... clasic și practicant al psihanalizei, format, cum spuneam, la SPP, Nathan montase de vreo 15 ani o consultație de ethnopsihiatrie la Spitalul Avicenne, apoi la o policlinică, la Villeteuse, pentru ca în sfîrșit să înființeze Centrul "Georges Devereux" (cercetare și consultații), pe lângă Universitatea Paris VIII. Publicase o serie de cărți și articole, lucra cu un grup de terapeuți de cele mai diverse origini, formați, între altele, în psihanaliză, psihologie clinică și psihopatologie în universități pariziene. Totul poate fi interpretat, re-interpretat, re-povestit. Un lucru e

cert, imposibil de formulat altfel decât ca în primul moment: ceea ce m-a ocat la Nathan a fost faptul că nu vorbea limba de lemn, nu o vorbea niciodată, nu făcea parte din lot, nu milita pentru vreo cauză. Spontaneitatea, umorul, maniera caldă de a primi pe cineva, acuitatea, da, acuitatea ieșită din comun pentru detaliu (Yerushalmi spune, în cartea sa despre Moise al lui Freud, că Dumnezeu se află în detalii), pentru lucrul ascuns, nebănuț, capacitatea de a crea relații între elemente disparate, de a convoca lumi absente, de a dezgropa morții și a-i face să vorbească, curiozitatea ce-l străbătea din creștet pînă în tălpi, molipsitoare, provocatoare, antrenantă, toate astea îmi deschideau neuronii, îmi aminteau de primele mele căutări, era, încă o dată, aventura cunoașterii, cum zicea biochimistul filozof Jacques Monod prin anii '70. Evident, mulți în jurul meu strigau "atenție, pericol, seducție, transfer, dependență, manipulare" - la vremea aceea observațiile respective mă enervau, mai tîrziu îmi venea să rîd, acum mă amuză nostalgic, îmi amintesc de replica lăncului Caragiale: "trădare, trădare, de trei ori trădare". Trebuie să recunosc că aveam și prieteni care mă priveau cu un soi de invidie tandră: "eh, Irena, nu toată lumea are șansa să întâlnească un maestru...". Zece ani m-am format cu Nathan, seminariile, cîte cinci ore unul, doctoratul, consultațiile în fiecare marți, de dimineața pînă seara, opt ore, zece ore, supervizările în particular - nu am avut niciodată o supervizare sub o oră și jumătate... și nici litanii corecte n-am recitat, nu mă puteam agăța de nici o banalitate, dau aici un scurt exemplu, o secvență:

"Spuneam: Prima mea ipoteză a fost că pacienta nu și-a făcut doliul după acel bunic... familia ei portugheză...

Mă întrerupea: Prima ta ipoteză a fost proastă, zi-o pe-a doua...

Mă enervam: Bun! Cînd am pronunțat cuvintele, probabil cu valoare de interpretare "nu visai morți, visai, de fapt un singur mort, bunicul dvs. patern, acel bunic la înmormîntarea căruia ai leșinat prima dată, atunci a început boala", ei bine, s-a petrecut brusc un fenomen ciudat: a... intrat în transă, a început să tremure, o voce de dincolo de mormînt ieșea din corpul ei, nu ea vorbea ci un... mort, cuvinte neînțelese, o voce groasă, bărbătească, în fine, ce să mai... gata, o criză clasică de isterie!

Rîdea, reconfortant, mă imita: Ce spui, o criză clasică de isterie, istericul suferă de reminiscențe, n'est-ce pas, ma chere... las-o pe ea, nu-i treaba noastră, zi ce-ai făcut tu...

Încercam să precizez, să obiectivez lucrurile: Întii m-am speriat, apoi mi-am zis că bunicul cu pricina, la înmormîntarea căruia ea avea opt ani și a leșinat, în cimitir, ei bine, acest bunic se întorcea... din morți, prin corpul ei... Neștiind cum s-o scot la capăt cu morții reveniți, am închis transa, în felul următor: am luat statueta fecioarei Fatima-portugheza, i-am pus-o pacientei în mîini, am scuturat-o de umeri și am strigat: "în această clipă vei pleca, te vei întoarce în lumea morților, iau totul asupra mea...". Încetul cu încetul pacienta s-a liniștit, soful ei era alb ca varul iar colegii mei (psihiatra, proaspetele absolvente în psihologie și bătrînul psiholog congolez) au răsuflet uurași. Cît despre mine... transirasem dar nu mi-am pierdut cunoștința!

Rîdea în hohote dar era profund interesat de secvență: Noroc de pacienți, altfel cine te-ar forma pe tine ca terapeut?

Mă revoltam: Bun, tu ce-ai fi făcut?

El: Eu sînt curios din fire așadar... aș fi vorbit cu mortul, aș fi zis ceva de genul "acum că ai venit, spune ce vrei... îți vom da ce vrei, bătrîn ticălos ordinar... cum îndrăznești să te culci cu o copilă de opt ani?..."

Eu, victorioasă: Deci, presupui că s-a petrecut o transgresiune de natură sexuală... În realitate sau în... fantasmă?

El, oftînd: De ani de zile mă chinui să te învăț una, alta și tu-i dai zor cu ce îți... Este o ipoteză pe care o formulez, ca să deschid o cale spre un sens! Transgresiunea este aici secundară! Morții, cînd se manifestă, trebuie luși în serios, ei vor ceva! O slujbă la biserică, o luminare pe mormînt, o ofrandă, bani, un obiect concret... Tu, terapeut, negociezi cu mortul... Deși, în cazul cu pricina, s-ar fi putut ca bunicul să răspundă în portugheză și atunci orice schimb ar fi fost imposibil căci tu nu cunoști portugheza... Femeia asta, pricepi, este un medium sălbatic, are un har, interceptează spiritele, morții... Ar trebui inițiată într-o tehnică de divinație - s-ar fi putut ca acest bunic sau alt ascendent din familia ei să fi practicat o astfel de meserie iar ea să fie obligată să preia ștafeta! Transgresiunea sexuală, cum îi spui tu, dacă ea s-a petrecut, a avut acest sens și anume: de transmitere a unei meserii... După părerea mea, i s-a propus o astfel de... "formare", habar n-am însă ce s-a întimplat, de ce anume lucrurile nu au fost duse la capăt. și atunci harul ei a devenit simptom! Adică se manifesta în mod... sălbatic!

Eu, încăpățînată: O..., o... delirantă!

El, agasat: și-atunci? Dacă te mulțumești cu faptul că e delirantă, nu mai veni la mine să mă

întrebi... Eu încerc să construiesc un sens, pricepi! "Nu și-a făcut doliul după bunic pentru că nu și-a rezolvat incestul inconștient cu tatăl sau bunicul", asta e o propoziție steampă, închide orice discuție posibilă căci, după cum singură ai constatat, o astfel de pacientă nu discută cu tine despre bunicu-său ca tu cu mine despre maică-ta! Ce naiba, un pic de respect pentru pacienți...

Eu: Muriel, psihiatra, o vede de doi ani și n-o scoate la capăt - o tratează cu ce se găsește pe piața farmaceutică. și apoi nu m-a-nvățat nimeni să inițiez în... ghicit!

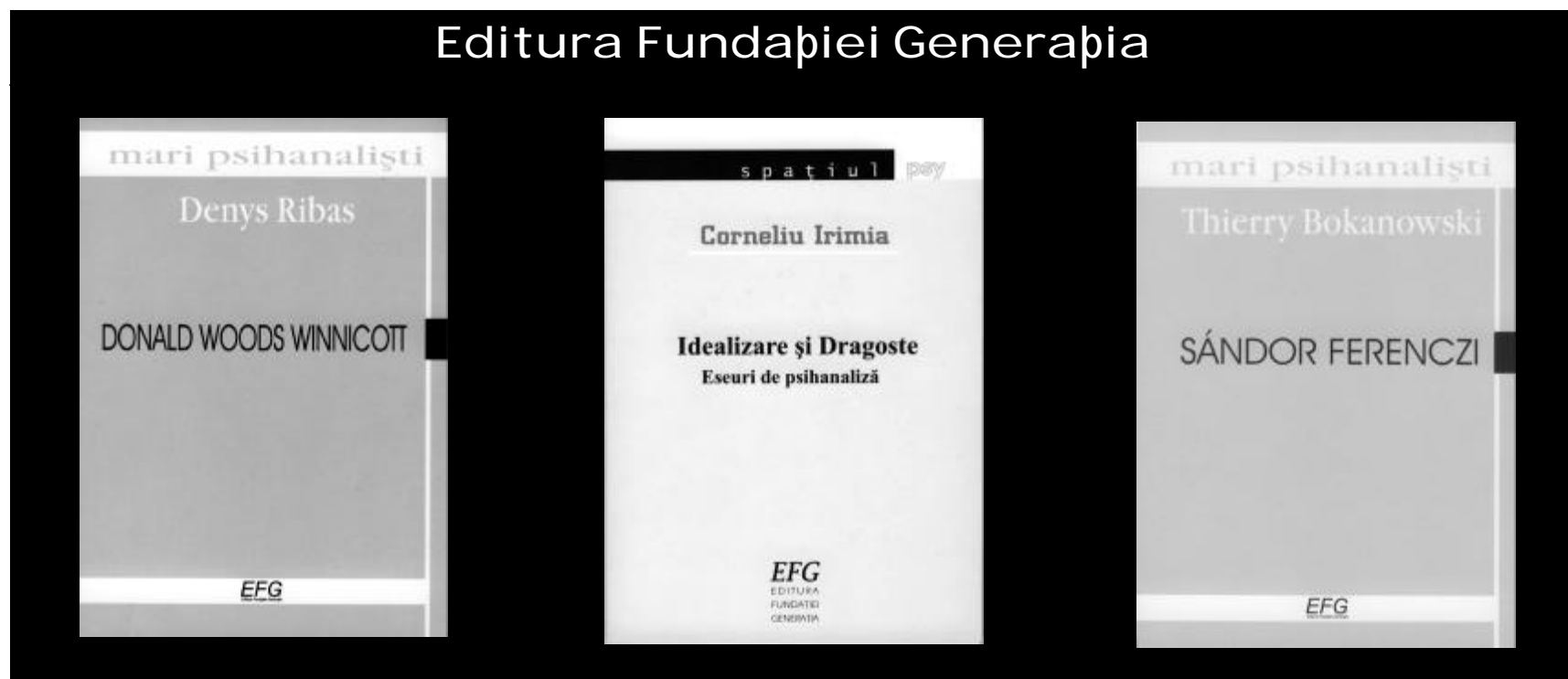
El, rîzînd: Pentru că ești experiența vie a etnopsihiatriei însăși! Încearcă, data viitoare, să vezi ce vor morții! Întreabă-i... La voi în Carpați există chestia asta? Ce se spune despre un mort care revine, care vorbește prin gura cuiva? Cine este el, ce vrea?

Et caetera, et caetera..."

Alteori era vorba de copii descendenți din supraviețuitori ai holocaustului, copii ai căror părinți aveau relații complicate (problematic) cu propria lor însciere în matricea iudaică, sau de tineri adolescenți prezentînd fenomene de automutilare, consum de droguri, tulburări de comportament alimentar, sau de proaspăt ieșiți dintr-o sectă, speriați pînă și de umbra lor... sau pur și simplu de oameni încercați de destin, ca, de pildă, o tînără viitoare infirmieră care, la opt ani, apăsase pe tragaciul unei puști și își omorise mama! De fiecare dată construcția era alta, nu puteam aplica, sistematic, o schemă interpretativă, trebuia să articulez discursuri separate, paralele... Lumi independente care se încruciau, se suprapuneau în persoana pacientului meu, îl conșineau, îl fracturau, îl marcau în sensul clinic al termenului. Da, profesorul Nathan m-a învățat să despart lumile, apele, pe viu. M-a trimis la proprii mei ascendenți, la periulul tribului matern de-a lungul a citorva spații europene, la propria mea emigrare, la foștii detinuți politici și, din cînd în cînd, la propria mea analiză. Greu m-am desprins de discursul unic, corect, reproductibil la infinit, de croitoria interpretărilor de gata. Nathan îl cunoștea pe Freud pe dinafară, îl avea în sînge dar nu suporta limba de lemn, o simțea venind de departe și o... spârgea!

(continuare în numărul următor)

Editura Fundației Generația



masă rotundă

Istoria literaturii în dezbatere

Se poate regândi istoria literaturii? Aceasta a fost tema discuțiilor din cadrul mesei rotunde organizate de conf. dr. Sanda Codo^o (în 11.05.2005), o dezbatere găzduită de Masteratul de Literatură Română, coordonat de conf. dr. Ioana Bot, cu sprijinul Colegiului "Noua Europă" (programul NEC-Link), care a permis prezența invitatului special, prof. Laurent Jenny de la Universitatea din Geneva. Grupajul de față, fără a fi o transcriere completă a întâlnirii, trece în revistă principalele puncte aduse în discuție de către invitați.

Questionarea istoriei literaturii s-a dovedit, din nou, provocatoare cu atât mai mult cu cât pentru cazul particular al spațiului românesc, ea este adesea privită asemeni unei răni deschise, căreia îi lipsesc în primul rând medicamentele vitale: dicționare, o arhivare a documentelor, o reevaluare valorică pre- și post decembristă etc. *Sanda Codo^o*, remarcând aceste neajunsuri, a încercat să descopere latura pozitivă a istoriei literaturii, care, trece totuși printr-un "moment fast, al lărgirii obiectului cercetării (prin includerea în discuție a literaturii exilului, Basarabiei etc.), oferindu-ne azi un fenomen spectaculos". Istoria literară ca disciplină e concepută adesea ca fiind severă, iar cei ce se raportează la ea au "tendința de a fi prea reverențioși sau irreverențioși". Tocmai de aceea propunerea Sandei Codo^o a fost aceea de a privi istoria literaturii "ca pe o casă cu foarte multe camere și cu un trafic intens, cu trei intrări principale (pe lângă cele secrete): obiectul istoriei literare, instrumentele cercetării și contextul social al diferitelor epoci, toate acestea fiind într-o continuă schimbare, permițând un spațiu larg de joc pentru interpretări cât mai variate, dar și o combinație fericită a istoriei literare cu istoria".

Laurent Jenny a adus în discuție acuzele pe care criticii le aduc istoriei literaturii, principalul reproș fiind legat de faptul că istoria literară nu pare să facă mai mult decât "să privească istoria politică pe post de decor mobil, schematizat, în care se mulțumește să așeze biografii de scriitori care mai apoi sunt puse într-un raport vag cu peisajul istoriei politice". Un alt reproș este acela de a vorbi de literatură ca de un "obiect natural, atemporal", ca și cum ea nu ar fi supusă metamorfozelor istorice, ca și cum "literatura eternă a fost reîncarnată pe parcursul istoriei într-o serie de genii". Laurent Jenny apreciază că aceste reproșuri sunt în parte incorecte, literatura făcând numeroase eforturi de a se înscrie în timp. Poate că greșeala ei a fost aceea de a opera cu decupaje temporale, cu ceea ce numim "periodizare", chiar acea "periodizare ridicolă care privește, pur și simplu, secolele". Întrebarea pe care trebuie să o punem este legată de obiectul istoriei literare: este ea istoria generațiilor, mișcărilor, formelor, genurilor, ideilor literare? Unii critici au văzut în construirea periodizării o ficțiune, e un stil de a povesti o istorie, în sensul intrigii aristoteliciene, (început, cuprins, sfârșit), iar alții au considerat că problema istoriei literare constă tocmai în faptul de a construi prea puține ficțiuni, mai bine spus una singură, și că, de fapt, e necesară o multiplicare a lor. "Există însă o confuzie care se face între intrigă și ficțiune. Pentru istoria literară este vitală construirea de intrigi, dar ea nu poate fi o

ficțiune în sensul tare al termenului". Chiar în privința "ficțiunii" există două sensuri adesea confundate, cel etimologic, cu trimitere la *poiesis* aristotelician și cel în care ficțiunea este văzută privind capacitatea ei de a construi "lumi alternative, imaginare". Istoria nu poate fi ficțiune în acest sens tare, dar ea trebuie să ne propună "intrigi plurale, deschise, niciodată totalizatoare".

Când vine vorba de istoria ideilor literare o altă întrebare fundamentală pe care trebuie să o ridicăm este legată de "subiectivitatea la care raportăm aceste idei". Să faci istoria ideilor unor scriitori e "limitativ", dar dacă "considerăm literatura ca pe ceva care gândește, chiar dacă nu o face în sens explicit, ci implicit, prin metaforele sale, prin invențiile sale estetice și inovațiile sale formale, atunci istoria literară nu ar trebui să privească literatura doar ca pe un obiect, ci și ca pe un subiect care gândește în felul său. Tocmai această gândire trebuie identificată și explicitată". De asemenea, literatura trebuie tratată și ca un "subiect care produce istoria, deoarece există momente în care literatura reorganizează conștiința timpului (Baudelaire e un exemplu foarte cunoscut), redefiniște cadrele de percepere. Tocmai acesta este domeniul pe care istoricii literari trebuie să și-l revendice și asupra căruia să și exercite interpretarea".

Rodica Baconsky a adâncit problematica, punând în discuție conceptul de istorie însăși, care nu este nici ea, la rândul ei "decât un *recit*, o poveste", fiind, până la urmă, dificil de decelat măsura în care istoria se naște prin ficțiune sau ficțiunea prin istorie. Modificând metafora propusă de Sanda Codo^o - a istoriei literare văzută asemeni unei case -, Rodica Baconsky preferă imaginea unui oraș, remarcând "multiplicitatea istoriilor literare" și "elementul subiectiv" imposibil de evitat când vine vorba de elaborarea acestor povestiri. Lipsa de legitimare a oricăror încercări teoretice totalizante, nu ne scapă însă de neliniștile privind responsabilitatea/responsabilizarea autorului și discursului: "a cui sunt casele? cine guvernează sau cine ar trebui să guverneze acest oraș al istoriei literare?".

Aducând discuția în planul practic al cercetării, *Corin Braga* a privit istoria literară din perspectiva comparatistului căruia îi este uneori "dificil să și delimiteze competențele". Jonglând cu mai multe epoci și chiar cu mai multe domenii, inevitabil se va lovi de propriile-i limite, "un comparatist literar care s-ar ocupa de perioada antică, spre exemplu, nefiind neapărat cunoscător al limbilor vechi sau unul care studiază perioada Evului Mediu nefiind expert în complicatele și diversele probleme teologice ale vremii. Astfel, comparatistul e nevoit să călătorească prin toate aceste domenii, asemeni unui Don Juan care vizitează/curtează bătrânele doamne ce locuiesc odăile casei istoriei literare, fără să zăbovească prea mult în nici un loc. Ceea ce comparatistul poate realiza este o legătura între camere, iar legătura între literatura comparată și istoria literaturii ar trebui să fie un mariaj fericit".

Ioana Bot remarcă revenirea istoria literaturii ca un fel de "reîntoarcere a refulatului". Îndeosebi în ultimul deceniu, deconstrucția oferă metode și concepte interesante pentru studiul istoriei lite-

rare. Ea funcționează atât în ceea ce privește "discursul istoric, cât și discursul literar asupra istoriei" și este necesară o diferență între istoria literaturii și atitudinea istorică a fiecărui cercetător față de propriul obiect. Istoriei literare, nu poate scăpa "structurii discursive". Ceea ce din această perspectivă este important la Călinescu, de exemplu, este nu atât faptul că "istoria literaturii este un roman, cât faptul că el face din verosimilul acestei narațiuni un fel de adevăr absolut al istoriei literare". Istoria literară nu se poate face în afara unor reguli, iar "atunci când alegem să vorbim despre o epocă, despre un personaj, alegem și tipul de narațiune". Există "efortul de a ascunde aceste strategii, dar orice istorie literară este o construcție epică și nu poate exista în afara acesteia".

Anca Ursa a găsit istoriile literare, cel puțin cele românești, ca fiind dificil de folosit, în special, cele din perioada comunistă care începeau cu citarea unor personaje politice precum Ceaușescu și Gheorghe Gheorghiu-Dej, trasând ideologic obiectivul literaturii și menirea scriitorului: "Este dificil să găsești repere exacte în această situație, și în ceea ce privește autorii tratați în teza mea, am remarcat că, pe de o parte, unii sunt tratați inexact, superficial înainte de '89, iar alții rămân și după '89 la fel. Dau exemplul lui Octav ălușiu și Mihail Sebastian care au fost ignorați aproape total. După revoluție am avut surpriza de a vedea în Austria o traducere a jurnalului lui Mihail Sebastian, iar în prezentarea cărții autorul era tratat ca fiind cel mai mare scriitor român și unul dintre cei mai mari scriitori ai Europei. Cred că e exagerat și trebuie să luăm distanță atât față de mistificările comuniste cât și de cele care ne pândesc azi".

Privind istoria literară dintr-o perspectivă teoretică *Adrian Tudurachi* a evidențiat câteva din prejudecățile cu care avem de-a face când vrem să realizăm o istorie literară. "Se perpetuează încă credințele pozitivistice ale sec XIX și o imagine raționalistă asupra a ceea ce este literatura. Ne facem încă iluzii privind rigoarea, logica unei idei literare. Există credința că s-ar putea găsi un sens, o interpretare comună în ceea ce privește literatura, iar dovadă stau colile literare care se ghidează după câteva idei directoare. Cred că variația semnificațiilor este însă imposibil de ignorat sau de sacrificat pentru a crea solidaritatea unei coli sau a unei epoci". Presupusa univocitate a sensului este o altă prejudecată, Adrian Tudurachi văzând sensul în literatură mai degrabă ca pe un *bric a brac*. Metafora "este cea care îl ajută pe scriitor să organizeze sensurile plurale ale ideilor sale și nu pentru a le reduce la concept. Ea stabilește un raport mobil între mai multe sensuri, nu legătura cu ceva din afara textului literar". Prin urmare, ideile literare "nu pot fi obiectul unei istorii, datorită faptului că nu pot fi net definite, și nu pot servi articulării discontinuităților literare, iar pe de altă parte istoria literară nu mai e dependentă de ideile literare". Între opțiunea de "a renunța la istoria literaturii sau de o păstra cu prejudecăți cu tot", Adrian Tudurachi propune o cale de mijloc, un fel de a păstra vechea atitudine față de ideile literare, admițând în același timp că literatura presupune continue remanieri interioare.

Grupaj realizat de
Oana Pughineanu

No man's land?

Dora Ghencenco

Primele impresii

Băiuș - capăt de linie. Am ajuns acolo pe întâi august, ultima din cele trei zile de sărbătoare ale orașului. O scenă de lemn, miros de mici și mulți oameni cu umbrele care așteptau rezultatele unei tombole. Mai mult de atât nici nu prea aveau ce să aștepte. Mina este amenințată cu închiderea, dacă nu acum, până în 2007 - sigur, doar trebuie să ne ridicăm la standardele europene. Alte surse de venit pentru oameni nu există. Soluția problemei: emigrarea, care pe unde apucă, fiecare cum poate.

Prima persoană care mi-a ieșit în cale - Ciprian, 35 de ani, miner, căsătorit și cu o fetiță. Nu vrea să plece, aici își are familia. Seara, la birtul din oraș am început să dezbaterem problema: de ce pleacă oamenii, ce alternativă ar avea? Unicul răspuns: agroturismul. Dar trebuie investiți bani, iar statul, *il padre padrone*, nu prea ajută cu nimic. Se bea bere, se râde, dar cu jumătate de gură. Ce o să se întâmple cu oamenii, cu locul, cu tradițiile?

Libertate, dar nu prea multă!

Asta speram să aflu începând de a doua zi din discuțiile cu oamenii. Rași Ionuc - un bărbat pe la 60 de ani, bine făcut, cu doi ochi mari și albaștri. Vorbăreț. "Prea mare libertate în democrație!" Pentru că înainte oamenii nu puteau să plece așa ușor, pentru că înainte statul le dădea loc de muncă și nu-i lăsa în voia sorții. Agitat, trage cu poftă din țigară, gest care o incomodează pe Patricia, fata lui. Acum ea este în vacanță, dar de trei ani e plecată în Ungaria la muncă. Lucrează la o fabrică producătoare de scaune pentru mașini. Împreună cu soțul ei, Dănuș. La Dănuș observ lanțul gros de argint scos peste tricou și dorința de a se explica pentru tot ceea ce face. "Am plecat pentru că nu m-au angajat în mină". Și continuă vesel: "Mi s-au cerut trei mii de dolari, acum patru ani ca să pot lucra în mină". Nu a avut banii, așa că a încercat să lucreze sezonier. Dar așa nu se descurca. Prin urmare, a luat-o pe Patricia și au plecat spre locuri mai bune. Sunt mulțumii de ce au realizat până acum. În Ungaria este bine, ești apreciat pe merit și salariile sunt pe măsură. Nu prea se înțelege cu ungerii din România care se află acolo. Mi-au povestit de o mașină cu număr de Târgu-Mureș care a oprit în fața locului unde munceau ei. Dănuș l-a salutat pe ofer și acesta s-a făcut că nu-l aude. Apoi a spus ceva în ungereste.

De oamenii din Băiuș, Dănuș și Patricia sunt foarte dezamăgiți. Nu au bani, cumpără pe datorie de la Alimentara, dar niciodată nu le lipsesc pământul și țigara. S-au dezvățat de lucru. În ceea ce îi privește pe mineri, Dănuș afirmă cu tărie: "Minerii nu muncesc, stau și beau cu eful." De aici intervine domnul Rași: "Înainte aveai ce face. Iar minerii cheltuiesc banii pe medicamente, de aia nu se descurcă." Ochii își zboară la bluza lui albastră, ruptă la o mânecă. Nu poate să stea locului mai mult de cinci minute. S-a apucat târziu de fumat, la 26 de ani. Vina anturajului: mai o poveste, mai o țuică...

"Dar pe copiii ătia nu i-ai servit cu nimic?" Apar pere pe masă. Îmi amintesc că nu am mai mâncat de mult, ce bine! Ionuc a lucrat 17 ani la poartă, apoi 15 ani la mină. Acum, la pensie, are pământ în Lăpușul Românesc. Dar se plânge că nu are cine să îl ajute. Oamenii promit, tu le dai o bere din obligație și apoi ei uită. "Păi, înainte de '89 nu ar fi fost așa!" Încep discuțiile aprinse între el și ginere. Patricia își face cu ochiul. Îi este dor de casă, dar pentru asta s-au inventat telefoanele. În plus, în Ungaria, unde sunt ei, mai muncesc cam

50 de oameni din Băiuș. Și, oricum, Bucureștiul este mai departe de casă decât Ungaria și locul în care trăiesc ei acum. Tinerii condamnă țara, domnul Rași regretă vremurile trecute. Mama copiilor, soția lui Ionuc, stă într-un colț tăcută. Este de acord cu fata ei, dar nici pe soț nu îl contrazice. Ea nu ar pleca din Băiuș, aici este totul pentru ea.

Mă ridic să plec. Primesc invitații să mă mai întorc. În minte îmi rămâne imaginea domnului Rași: un om al naibii de pitoresc și al naibii de glumeț. Privirea îmi zboară la casele micuțe, înconjurate de flori și la oamenii care stau pe prispă și mă salută plini de curiozitate. Totul nu durează prea mult, calc într-o baltă.

Clipa de glorie și ce mai rămâne din ea

În apropiere de locul unde suntem cazați se află și scena. Aceași scenă de la zilele Băiușului. Acolo se joacă niște copii. Cântă fiecare cum poate, cu instrumente improvizate din bețe și cozi de mătură. Unul mai durduliu țipă cât poate: "Privirea ta de alcoolistă...". Altul ne zărește, își face loc pe scenă și dă tonul: "Poate dacă ploaia s-ar opri...". Alaltăieri, la Sărbătorile Băiușului au cântat, pe ploaie, Cargo. Acum se văd fani, într-un karaoke ad hoc. Facem poze. Aplaudăm. Copiii se agită, dau totul din ei. În momentul ăsta trăiesc *"the american dream"*. Se afirmă, au momentul lor de glorie, sunt în centrul atenției. Spectacolul o să îmi rămână mult timp în minte.

Urmează vizita cu domnul Puiu în zona defaectată de la suprafața minei Cisma. Domnul Puiu este consilier local. A fost miner. E mândru de tot ce a făcut și de tot ceea ce face. Urcăm prin zone destul de dificile. Atenția mea se îndreaptă spre desenele cu svastica și cu pentagrama făcute pe cabina unde a lucrat un miner cândva. Alături, pentagrama roz în formă de inimioară - HIM. Peisajul este minunat și totul mă face să uit de aglomerația și de gălăgia pe care le-am lăsat în urmă când am venit aici.

Nervi de vară

Oprirea la tanti Aurica mi-a reamintit că în acest colț or uitat de lume este prezentă figura individului urbanizat. Sunt poftită să mă așez. Fiica Aurică este plecată de trei săptămâni în Spania. Ginerile de cinci ani și mai bine: a fost în Austria, în Portugalia, acum este și el în Spania. Aurica a rămas cu cei trei nepoți și cu o mamă de 91 de ani care "clocește toată ziua, păcat că nu face ouă!". Urmează hohote de râs care urmăresc să mă facă părtaș. Aflu că fata nu ar fi plecat, dacă ar fi avut un loc de muncă. Aurica mă îmbie cu o cafea. Refuz. Nu-mi pot lua ochii de pe figura ei care-mi inspiră neîncredere. Ea se plânge de nepoți, îi fac prea mulți nervi, se plânge de prea multă treabă, dar animale de crescut sau pământ de lucrat nu are. De soț este divorțată de mai bine de 31 de ani. De-abia în a treia vizită pe care i-am făcut-o am discutat mai ușor. Atunci l-am cunoscut și pe fiul ei, mecanic la mină. A fost și el la lucru afară, în Israel, și ar pleca la prima ocazie. Mi-a confirmat faptul că pentru a te angaja la mină, în ultimii patru, cinci ani, a fost nevoie de sume enorme de bani. Oamenii dădeau, lucrau o lună, două, apoi își scoteau ordonanțele și primeau și salarii compensatorii pe doi-trei ani. Dacă pot profita, de ce să nu o facă? - mentalitatea românului nostru. Cei care nu aveau, înghițeau frumos în sec și apoi o porneau în alte părți.

Capul mă doare. Era mai bine pentru oamenii

ăția înainte? Acum, rămași ai nimănui, fac ce pot și cum pot ca să supraviețuiască.

Flori de mină

Excursia în mina Cisma pe care am făcut-o în ziua următoare a avut asupra mea un impact enorm. Mai întâi ne-am suit într-un trenuleț în care de-abia aveai loc să te miști. În timpul mersului, zgomotul era asurzitor. Se auzeau doar vag vocile minerilor (amestecate cu ale colegilor mei) care cântau "Andri Popa cel vestit!". Remarca persoanei care stătea lângă mine: "Dacă s-ar face un Castel al Groazei aici, s-ar cânta enorm!". Nu știu cum pot oamenii să lucreze în asemenea condiții: noroi, uneori apă până la genunchi, aer greu, galerii în care trebuie să te târăști și scări pe care aluneci atunci când vrei să le urci. Senzația de la ieșire a fost luminișă de la capătul tunelului (la propriu), urmată de un mare gol care te roade pe dinăuntru. S-a reparat cât de cât cu berea de după. A doua oară nu aș putea să mai intru într-o mină.

N-ai ce da, rămâi singur!

Carolina Dosânciuc a fost ultima persoană cu care am stat de vorbă. Fata ei, Simona, este plecată de un an la muncă în Grecia. "E fain, dar e amar să fii slugă la stăpân", îmi explică mama suferințele fiicei. Simona lucrează ca menajeră, dar e și dădacă. Stăpâna ei o bătea pe menajera dinaintea Simonei. Pe oliță, într-un colț, un nepoțel de-al celeilalte fete se uită dezorientat la noi. Simona a lucrat în Baia-Mare, la o croitorie, dar nu i-a convenit salariul. "Nu-i ajungeau banii de coafor, așa că a plecat". Mi se oferă țigări. Accept. Carolina continuă povestea: pe vremea lui Ceaușescu avea cinci porci, acum nu mai are nici unul, atunci avea ce să cumpere, acum nu mai are cu ce.

Apoi trece la probleme mai delicate: de primul soț a divorțat după oase luni, din cauza soacrei. Cu al doilea s-a căsătorit pentru că-i dorea copii. A încercat să adopte o fetiță de la niște vecini, dar după trei luni i-a fost luată. Brusc rostește mai încet: "Nu am avut ce da și fata m-a părăsit...". Înainte de '89 nu s-ar fi întâmplat așa. Celelate două fete ar pleca și ele, dar nu-și pot lăsa bărbății aici. Și Carolina ar pleca, dar are 56 de ani, nu mai poate. Îi este dor de fată și până nu demult plângea când îi auzea vocea la telefon. Dacă ar fi fost singură, banii i-ar fi ajuns. Carolina a lucrat ca mecanic în mină și are o pensie bunicică. Îmi zâmbește spunându-mi că fata ei "s-a căpătat la bani". Și iar pentru un sfert de oră aud ca un ecou explicațiile ei: "Înainte de Revoluție aveam ceva sigur. Și era bine."

În ultima zi stăteam la terasă. Discuții, păreri de rău că plecam. Pe lângă noi trece o țipă blondă cu fustă scurtă de blugi și pantofi roșii cu toc de două palme. "Pe unde o fi fata-pădure?"

Ce mai rămâne de spus - un fel de concluzii

Din Băiuș se pleacă din ce în ce mai mult. Oamenii nu mai au ce face, nu mai au unde să lucreze. Sunt derutați, confuzi. Bătrânii își explică adesea acest lucru prin faptul că: "Este prea mare libertate în democrație!". Adică cei tineri pot să facă aproape tot ce vor. Nu mai sunt obligați să rămână locului. Dar nici nu li se oferă altceva. Într-un fel și ei regretă vremurile când aveau pentru ce să rămână. Dar își iau viața în piept și pleacă la lucru "afară". Cei ce muncesc din greu, reușesc. Bătrânii rămân și deapănă amintiri. Toți sunt conștienți de un lucru: "Dacă se închide mina, Băiuș dispăre de pe hartă..."

Un adevăr trist, dar singurul adevăr.

integrearea europeană

Raporturile dintre Parlamentul European și parlamentele naționale

Sergiu Gherghina

Scurt istoric al Parlamentului European

Parlamentul European este rezultatul tratatelor institutive. La început a avut denumirea de Adunarea Comună (în Tratatul C.E.C.A.) sau, simplu, Adunarea (cum apărea în Tratatul de instituire al C.E.E. și Euratom). Prin Rezoluția din 20 martie 1958, cele trei instituții de mai sus s-au reunit în Adunarea Parlamentară Europeană. Patru ani mai târziu, în 1962, s-a hotărât denumirea de Parlament European.

Primele alegeri directe în Parlamentul European s-au ținut în iunie 1979, când, la numai 34 de ani de la terminarea celui de al Doilea Război Mondial, popoarele Europei au mers la urne pentru a alege membrii unui Parlament unic. Europeanii nu ar fi putut găsi un simbol mai puternic al reconcilierii. Parlamentul European, a cărui legitimitate derivă din sufragiul universal direct, este ales la fiecare cinci ani; de-a lungul timpului, el a acumulat constant putere și influență, printr-o serie de tratate. Aceste tratate, în special Tratatul de la Maastricht din 1992 și Tratatul de la Amsterdam din 1997, au transformat Parlamentul European dintr-un organism pur consultativ într-un parlament legislativ, cu puteri similare cu cele ale parlamentelor naționale, cu rol de co-decizie.

Prezentare generală

Parlamentul European este singura instituție comunitară care se întâlnește și își ține dezbaterile în public. Dezbaterile, opiniile și rezoluțiile Parlamentului se publică în Monitorul Oficial al Uniunii Europene.

Parlamentul European este organizat și funcționează, în linii generale, prin Regulamentul interior. Organele de conducere sunt Președintele și Biroul. Din Birou, alături de Președinte, fac parte 14 Vice-președinți, 5 chestori cu drept de vot consultativ. Conferința Președinților reunește Președintele Parlamentului și președinții grupurilor politice. Ea este competentă pentru organizarea lucrărilor și fixarea ordinii de zi a sesiunilor. Parlamentul ține o sesiune anuală care începe în cea de a doua zi de marți din luna martie. Parlamentul poate să lucreze în sesiune extraordinară la cererea majorității membrilor săi, a Consiliului și a Comisiei. Parlamentul are comisii parlamentare care se reunesc în intervalul sesiunilor și asigură continuitatea lucrărilor. Ele sunt comisii permanente, comisii temporare, comisia temporară de anchetă, comisii parlamentare mixte cu parlamentele statelor asociate sau ale statelor cu care au fost angajate negocieri în vederea aderării, altele.

Legitimată prin vot universal direct și ales pentru un mandat de 5 ani, Parlamentul European și-a sporit continuu influența și puterea prin intermediul unei serii de tratate. Acestea, în mod special Tratatul de la Maastricht din 1992 și Tratatul de la Amsterdam din 1997, au condus la transformarea Parlamentului European dintr-un organism pur consultativ într-unul cu puteri legislative similare celor exercitate de parlamentele naționale.

Prin Tratatul de la Nisa, intrat în vigoare la 1 februarie 2003, s-a stabilit un număr maxim de 732 de membri ai Parlamentului.

Membrii Parlamentului European

Parlamentul are trei funcții esențiale:

-- puterea legislativă - alături de Consiliul Uniunii Europene, are atribuții legislative, adică adoptă legislația Uniunii (regulamente, directive, decizii). Participarea sa la procesul legislativ contribuie la garantarea legitimității democratice a textelor adoptate;

-- puterea administrativă financiară - împarte autoritatea în domeniul bugetar cu Consiliul Uniunii Europene, prin urmare poate modifica cheltuielile bugetare. În ultimă instanță, adoptă bugetul în întregime;

-- puterea de a supraveghea executivul - exercită un control democratic asupra Comisiei. Aprobă desemnarea membrilor Comisiei și are dreptul de a cenzura Comisia. De asemenea, exercită un control politic asupra ansamblului instituțiilor.

Membrii Parlamentului European

Membrii Parlamentului European sunt aleși prin sufragiu universal direct, într-un sistem de reprezentare proporțională - fie pe bază regională, cum este cazul în Italia, în Marea Britanie și în Belgia, fie pe bază națională, cum se întâmplă în Franța, Spania, Austria, Danemarca, Luxemburg și în alte țări, sau într-un sistem mixt, ca în Germania.

Componența și activitatea Parlamentului European

Numărul de membri pentru fiecare stat este specificat în Tratat. În Cameră, membrii se adună în grupuri politice, nu în delegații naționale. În prezent, Parlamentul are opt grupuri politice, plus câțiva membri "independenți". Aceste grupuri politice cuprind membri din peste o sută de partide politice naționale.

Parlamentul își îndeplinește atribuțiile dacă este realizat un cvorum de o treime din membrii săi. Dreptul de vot este personal, votul prin intermediul procurii este interzis. Comisiile parlamentare se întâlnesc în general două săptămâni pe lună la Bruxelles, pentru a ușura contactul cu Comisia și Consiliul European. Cea de a treia săptămână este rezervată întâlnirilor grupurilor politice, iar cea de a patra, pentru ședința plenară de la Strasbourg. Parlamentul mai are și întâlniri plenare suplimentare la Bruxelles. Secretariatul se află la Luxemburg.

Activitatea Parlamentului este organizată în general pe următoarele principii:

-- comisia parlamentară corespunzătoare (spre exemplu, Comisia pentru Mediul Înconjurător pe probleme de legislație a poluării) numește un membru ca "raportor", pentru a redacta un raport asupra propunerii, ce va fi supus Comisiei Europene spre analiză;

-- raportorul supune raportul redactat comisiei respective, pentru dezbateri;

-- după ce raportul a fost analizat, el este supus la vot și, dacă este cazul, amendat;

-- raportul se discută apoi în ședința plenară, amendat și supus la vot. Parlamentul adoptă apoi o poziție asupra chestiunii respective.

Relația dintre Parlamentul European și parlamentele naționale

Transferul de competențe operat de tratatele constitutive a antrenat o reducere a puterii parlamentelor naționale. Urmarea firească și imediată a acestui eveniment a fost reprezentată de reacțiile vehemente ale parlamentelor naționale la adresa acestui deficit democratic, cumulat cu deficitul ce rezidă în puterile Parlamentului European.

Parlamentele naționale au avut sentimentul de a fi plasate pe locul secund, după ce vreme îndelungată ele au reprezentat expresia cea mai înaltă a democrației, liantul dintre cetățeni și aleșii lor, o putere mai mare revenind guvernelor naționale, care au început să ia parte la elaborarea actelor europene, prin intermediul Consiliului.

Parlamentele naționale s-au văzut constrânse să accepte faptul că normele europene sunt aplicate de către guverne sau au trebuit să aplice ele însele de manieră mecanică unele prevederi la elaborarea cărora nu au participat.

Poziția formală a Parlamentelor naționale în cadrul structurii Uniunii Europene se limitează în prezent la cinci sarcini fundamentale. 1. Ratificarea tratatelor și a amendamentelor fundamentale la tratate, inclusiv aprobarea noilor membri;

2. Alocarea mijloacelor financiare în general pentru Uniunea Europeană; 3. Aprobarea legislației în cadrul Uniunii și ajustarea corespunzătoare a legislației naționale; 4. Elaborarea legislației secundare (incluzând anumite implicații bugetare);

5. Monitorizarea răspunderii guvernului pentru activitatea în cadrul procesului de luare a deciziilor în cadrul Uniunii.

Surse de conflict

Co-existența în sistemul european a două parlamente aduce în discuție, fără îndoială, unele chestiuni procedurale, precum și unele întrebări legate de modalitatea în care cele două se raportează unul la celălalt. S-a avansat ipoteza emergenței parlamentelor naționale la nivel european pentru a compensa lipsa de acțiune a acestora pe plan național. Însă această ipoteză, odată aplicată, ar fi condus la un conflict major la nivel instituțional. Folosind aceeași linie argumentativă în direcția conflictelor dintre cele două Parlamente am putea afirma că însăși co-existența este un factor cauzator de conflicte prin prisma puterilor care li se atribuie Parlamentelor. Legitimitatea democratică este amenințată în actualul context al raportului de forțe, iar o ofensivă a reprezentanților Parlamentelor naționale ar putea înclina balanța în favoarea lor.

Percepția asupra influenței limitate a parlamentelor naționale, de unde și apariția fenomenului deficitului democratic, este determinată de faptul că deciziile, care, în alte circumstanțe, ar fi fost luate de parlamente, sunt luate de guverne în Consiliu, uneori împreună cu Parlamentul European, în cadrul procedurii privind co-decizia. Transparența Consiliului este limitată și Parlamentele naționale pot urmări cu dificultate problemele și monitoriza responsabilitatea guvernului. Soluția pentru Parlamentul național constă în dezvoltarea și consolidarea unui rol activ în detrimentul unui rol reactiv, ceea ce înseamnă intervenția parlamentară în fazele timpurii ale procesului de luare a deciziilor în Consiliul Uniunii.

Consensualismul la nivelul raportului

Până în prezent, relațiile dintre Parlamentul European și Parlamentele naționale a fost caracterizat de consens. Cooperarea s-a situat la un nivel înalt și doar necesitatea de a introduce acest principiu în cadrul tratatelor revizuite și metodele acestei cooperări au suscitât câteva divergențe de ordin minor. La început, cooperarea dintre cele două Parlamente a fost evidentă deoarece aproape toți membrii Parlamentului European erau și membri ai Parlamentelor naționale. Astfel, un curent de schimb de idei, informații și un mediu propice cooperării se datora acestei situații. Această perioadă a luat sfârșit în anul 1979, odată cu alegerea Parlamentului European prin vot universal direct, cazul cumulului de mandate devenind din ce în ce mai rar. Începând cu momentul 1979, relațiile s-au răcit treptat, cantitatea contactelor reducându-se vizibil. Începând cu 1983, președinții parlamentelor se reunesc o dată la doi ani, dar aceste întâlniri sunt extrem de formale.

Adevărata modificare a survenit în urma alegerilor din anul 1989. Perspectiva deschisă de viitoarele negocieri pentru ceea ce avea să devină Tratatul Uniunii Europene a determinat Parlamentul European să insiste asupra necesității întăririi relațiilor cu Parlamentele naționale în vederea garantării unui control accentuat la diferite niveluri de interes. Acestui factor i s-a adăugat interesul manifestat de Parlamentele naționale față de "miza europeană" începând cu Actul Unic European. Unul dintre principalele semne ale acestei noi tendințe a fost reprezentat de reunirea de două ori pe an a Conferinței Organismelor Specializate în Afacerile Comunitare (COSAC) al Parlamentului Uniunii Europene în care fiecare Parlament național era reprezentat de 6 parlamentari. Aceste întâlniri au fost considerate un forum pentru schimbul util de idei și au permis parlamentarilor diferitelor state să asigure contacte cu miniștrii statului care deține președinția Uniunii Europene. Însă reuniunile COSAC nu permiteau stabilirea bazelor unei acțiuni concertate a Parlamentelor.

Conferința Parlamentelor Uniunii Europene, ținută la Roma în noiembrie 1990, venea să răspundă necesității creării unei baze de acțiune comune la nivelul Parlamentelor. În cadrul acesteia, s-au făcut declarații în favoarea colaborării dintre Parlamentele naționale și cel European sub forma reuniunilor regulate ale comisiilor de specialitate din cadrul celor două tipuri de Parlamente și sub forma unor schimburi de informații.

Direcțiile de cooperare indicate de către Parlamentul European în octombrie 1991 în ceea ce privește relațiile sale cu parlamentele naționale s-au concretizat doar la nivelul schimbului de idei al comisiilor specializate. Luând în considerare experiențele precedente, s-a decis crearea unor posibilități de contact mult mai accentuate. S-a acordat o atenție particulară programului legislativ anual stabilit de către Comisie, care oferea o ansă schimburilor accentuate între Parlamente în măsura în care programul este un instrument privilegiat de observare a evoluției legislației pe care Uniunea intenționează să o adopte.

Reglementările curente ale raportului

Relațiile dintre Parlamentul European și Parlamentele naționale ocupă un loc central în cadrul priorităților stabilite la nivelul Uniunii Europene. Așa cum menționam în secțiunile anterioare, au fost create numeroase cadre instituționale pentru realizarea unor legături cât mai bune între cele două corpuri legislative. Acțiunile Directoratului, creat la nivelul Parlamentului European sunt realizate pe trei dimensiuni: politică, administrativă și economică.

Parlamentul European dorește, prin intermediul

Directoratului creat, conștientizarea opiniei publice și participarea acesteia în procesul decizional la nivelul Uniunii Europene, în toate arenele. Obiectivele astfel stabilite puteau fi atinse doar prin intensificarea relațiilor cu parlamentele naționale. În termeni administrativi, Directoratul pentru Relațiile cu Parlamentele Naționale este menit să mențină și să îmbunătățească rețelele formale și informale prin care se realizează legăturile între cele două corpuri legislative. Scopul declarat al Directoratului este acela de a ajuta membrii și funcționarii parlamentelor European și naționale să faciliteze comunicarea, să conștientizeze oportunitățile de acțiune comună, să sporească gradul de eficiență al acțiunilor comune.

Biroul Directoratului numește doi vice-președinți cărora li se încredințează implementarea relațiilor dintre parlamentele europene și cele naționale și ei trebuie să întocmească rapoarte regulate Conferinței Președinților în care să detalieze propriile activități. Unul dintre cei doi vice-președinți este responsabil și cu relațiile dintre Parlamentul European și parlamentele naționale ale statelor candidate.

Articolul 123 din Regulamentul de Procedură afirmă că Parlamentul European trebuie să "informeze regulat parlamentele naționale ale statelor membre cu privire la propriile activități", iar Conferința Președinților "poate oferi un mandat de a negocia facilitățile pentru parlamentele naționale ale statelor membre, în baza reciprocității, și să propună orice alte măsuri menite să faciliteze contactele cu parlamentele naționale".

În ceea ce privește participarea la COSAC, Conferința Președinților trebuie să numească, la propunerea Președintelui, membrii delegați. Întreaga delegație trebuie condusă de către unul dintre vice-președinții responsabili cu implementarea relațiilor cu parlamentele naționale. Delegația trebuie să redacteze un raport care va fi prezentat Parlamentului European, la finalul fiecărei întâlniri.

Toate parlamentele naționale ale statelor membre au posibilitatea stabilirii unei reprezentări permanente sub auspiciile Parlamentului European. Până în aprilie 2004, parlamentele din Danemarca, Finlanda, Italia (ambele Camere), Franța (ambele Camere), Marea Britanie (Camera Comunelor), Suedia, Irlanda, Polonia (Sejm), Letonia, Lituania și Slovenia făcuseră acest lucru.

Raporturile cu parlamentele naționale ale statelor candidate

Parlamentul European menține legăturile cu parlamentele naționale prin intermediul colocviilor inter-parlamentare și al programelor de informare pentru membrii și funcționarii parlamentelor naționale ale acestor state. Eforturile sunt făcute în special în direcția implementării acquis-ului comunitar și a realizării pregătirilor pentru calitatea de membru al Uniunii Europene.

Dezvoltări ulterioare ale raportului

Au fost enumerate deja câteva din argumentele aduse în favoarea întăririi unei relații între Parlamentul European și Parlamentele naționale. Unul dintre argumentele care nu a fost invocat este cel al reprezentativității cetățenilor la nivel european. Fiecare sistem de guvernare ia decizii colective care sunt obligatorii și, cel puțin potențial, intervin masiv în viața oamenilor. Pentru acest motiv, aceștia trebuie să aibă o voce în sistem și o ansă reală de a schimba cursul evenimentelor. Este, prin urmare, o acută nevoie de a identifica o legătură democratică între cetățeni și deciziile politice care îi afectează în mod direct și personal. Dacă nu este asigurată legătura dintre cetățeni și deciziile politice internaționale, se riscă o situație în care orice decizie

internațională va fi privită ca o amenințare la adresa democrației. În al doilea rând, există motive de ordin al responsabilității aleșilor, acel proces de "accountability" care trebuie respectat la toate nivelurile unde se vorbește de guvernarea și guvernanți.

Au fost avansate mai multe ipoteze prin care să se stimuleze intensitatea relațiilor dintre Parlamentul European și cele naționale. Una dintre ipoteze este reprezentată de o implicare mai puternică a Parlamentelor naționale în afacerile europene, aceasta urmând a aduce beneficii dezvoltării Uniunii. În acest sens, se consideră a fi dezirabil să se studieze posibilitatea creării unei a doua Camere a Parlamentului European, compusă din reprezentanți ai Parlamentelor naționale. În felul acesta, Parlamentele naționale ar deveni mai vizibile în procesul integrării europene pentru că ar fi implicate direct în procesul de luare a deciziilor, iar interesele naționale vor fi mai ușor urmărite și implementate. În plus, o instituție parlamentară lărgită ar putea să reprezinte statele și să îmbunătățească echilibrul între Parlamentul European și Consiliu pentru acele domenii legate de cooperarea interguvernamentală (de exemplu, politica comună de externe și securitate sau politica comună de securitate și apărare). Această secundă Cameră ar putea oferi și o soluție pentru viitorul Adunării UEO care rămâne o structură necesară și pentru care nu există încă un plan de preluare, după ce Tratatul de la Bruxelles va expira în viitorul apropiat.

O asemenea instituție ar putea deveni și responsabilă pentru ratificarea amendamentelor la Tratatul auxiliar, ce va cuprinde majoritatea acquis-ului comunitar, în timp ce principiile juridice fundamentale ale Uniunii Europene sunt prevăzute în Constituția europeană. Reprezentarea Parlamentelor naționale în forma unei noi Camere este combătută drastic de către reprezentanții Parlamentului European. De altfel, nu există omogenitate în ceea ce privește atitudinea Parlamentelor naționale. Propunerile statelor membre nu au fost destul de coerente pentru a fi luate în calcul. Tratatului de la Amsterdam i-a fost anexat un protocol referitor la rolul Parlamentelor naționale în cadrul Uniunii Europene.

A doua ipoteză avansată și argumentată este reprezentată de utilizarea cât mai eficientă a Parlamentului național. Parlamentele naționale sunt implicate în mai multe moduri în configurarea politicilor naționale rezultate din luări de decizie internaționale. Nu este suficient pentru parlamentarii aleși să aibă, în mod formal, posibilitatea de a refuza ratificarea unui text asupra căruia s-a ajuns la un acord (ceva care oricum este foarte dificil politic). Este mult mai important ca cetățenii să vadă Parlamentul național asigurându-se în prealabil că acordul pe care guvernul îl negociază va conține acele elemente care îl vor face ratificabil.

Bibliografie:

1. Dorneanu, Valer, "Parlamentele naționale într-o Europă lărgită", în *România și viitorul Europei*, București, Editura RA Monitorul Oficial, 2001.
2. Ducelescu, Victor, "O temă a relațiilor comunitare: adoptarea Constituției Europene", București, Editura RA Monitorul Oficial, 2001.
3. Fuerea, Augustin, *Instituțiile Uniunii Europene*, București, Universul Juridic, 2002.
4. Manolache, Octavian, *Drept comunitar*, ediția a III-a, Editura All Beck, București, 2001.
5. Rideau, Joel, *Droit Institutionnel de l'Union et des Communautés Européennes*, L.G.D.J., 1996.
6. *Declarația comună privind viitorul Europei*; Nantes, 23 noiembrie 2001, cu ocazia întâlnirii la nivel înalt franco-germane
7. www.europa.eu.int
8. www.europarl.eu.int
9. www.oup.co.uk

Investigații de filosofie medievală

Alexander Baumgarten

Cu zece ani în urmă începeam la Secția de filosofie a Universității din Cluj un seminar dedicat filosofiei medievale, în paralel cu seminarul ținut de colegul meu Tonk Márton la linia de studii în limba maghiară a aceleiași secții. Fără a fi un început absolut, preocuparea specializată pentru studiile de filosofie medievală a însemnat de ambele părți un efort colegial de recuperare a unei tradiții culturale comune în idiomurile proprii. Comparația dintre eforturile noastre din acel moment merită făcută din perspectiva culturilor asumate de fiecare dintre noi, care se traduceau de fiecare dată în prezența sau absența textelor bibliografice care puteau crea un cadru de discuție comun. Seminarul în limba maghiară avea un cert avantaj în raport cu al meu, întrucât în "spatele" său stătea un număr de trei-patru generații de editori și traducători de filosofie scolastică: spre deosebire de cultura română, deceniile anterioare au dat, în cultura maghiară, ca și în cea poloneză, medievisti și au editat texte și au tradus altele așa cum, sub scuza regimului, în România nu se petreceau. Zestrea culturală diversă conferea puncte de plecare celor două seminarii natural diverse. Era firesc, prin urmare, ca seminarul în limba română să se organizeze în anii care au urmat în direcția recuperării textelor, pe când cel paralel spre exegeză. Aceasta este miza culturală și explicația prin apelul la o tradiție care determină un început a apariției unui excelent volum semnat de colegul meu Tonk Márton, *Introducere în istoria filosofiei medievale*¹, rezultat al cursurilor și seminariilor colegului meu, susținute în ultimii patru ani la Universitatea "Partium" din Oradea. Dedicat sintezei gândirii medievale, volumul conține o analiză a raportului între filosofie și dogmă în contextul medieval, un studiu al paralelismului cultural greco-latin, un excelent capitol dedicat augustinismului și influențelor neoplatoniciene în tradiția augustiniană, împreună cu un inedit studiu al celor șapte reguli ale donatistului Tyconius din același secol al IV-lea. Sub semnul studierii operei lui Boethius sunt reunite capitole dedicate problemei inteligibilelor, intelectibilelor, certei universalilor și filosofiei naturii, iar scolastica este privită mai ales din punctul de vedere al marilor ei polemiciști (Anselm, apoi Albert și Toma). Volumul se încheie cu analize dedicate fenomenelor secolului al XIV-lea: cotitura lingvistică a lui Ockham, intenționalismul scotist și mistica renană. Lipsesc deocamdată din volum analize ale recuperării neoplatonismului în cultura scolastică pe filiera arabă a secolului al XII-lea, o mai amănunțită tratare a școlii franciscane a secolului al XIII-lea și o mai atentă reluare a tradiției latine a secolului al XII-lea (chartrezi, victorini).

Cred că volumul de sinteză al colegului meu este o reușită din următorul motiv: el marchează un moment al studiilor medievale care urmează în mod necesar unei tradiții de traducători și exprimă o intenție de cunoaștere proprie efortului de exprimare în contextul culturii estice a asumării tradiției occidentale în sursele medievale ale acesteia. Întotdeauna selecția temelor studiilor medievale urmează teme predilecte ale conștiinței culturale intenționale care se exprimă prin sine în această muncă de sinteză. Astfel, interesează teme ale constituirii raționalității și a treptelor diverse

de raportare a conștiinței confesionale la moștenirea greacă a experienței gândirii, ceea ce denotă intenția de recuperare a unei culturi a evului mediu ale cărui dispute au avut un ecou palid și neconsumat ca experiență intelectuală în culturile estice. În Polonia și Ungaria mai mult, în România mult mai puțin, experiența scolastică a fost prezentă totuși timid în constituirea modernității estice, iar refacerea în mediul universitar actual a istoriei gândirii medievale este un gest recuperatoriu al acestei modernități. De fapt, gestul nu este singular: la editura Universității din Timișoara a apărut foarte recent un volum de sinteză a gândirii patristice și medievale semnat de Claudiu Mesaro², cu finalități similare volumului semnat de Tonk Márton. Studiind comparativ cele două volume, pot fi formulate mai multe întrebări: există o asemenea capacitate de receptare a publicului studios față de un asemenea efort? Sau mai mult: istoria dezbaterilor prinse sub semnul scolasticii este oare relevantă din punctul de vedere al traumelor modernității târzii asumate *quantum potest* de gândirea românească și maghiară? Este diferit în mod esențial a scrie în limba română sau maghiară o istorie a gândirii medievale și a traduce una dintre referințele clasice ale domeniului? Simpla meditație la aceste întrebări poate oferi o motivație enormă pentru lectura sintezei oferite în aceste volume.

La prima întrebare, răspunsul este evident în urma cercetării bibliografiilor deja disponibile, formate din câteva traduceri și din exegeze: efortul sintezei este meritoriu și necesar, fiindcă el nu poate niciodată repeta sursele clasice ale istoriografiei filosofiei medievale fără a oglindi un nivel al climatului intelectual în care lucrarea apare: cele câteva referințe de texte prezente în cele două culturi (inegal reprezentate, totuși, fiindcă zestrea de texte maghiare este mult mai numeroasă) determină prioritatea calitativă a unor teme în cele două volume. Ambele debutează printr-o analiză a unor segmente patristice și încheie prin analiza lui Ockham, ceea ce mărturisește, credem, conținutul unei reprezentări locale a proiecției asupra istoriei filosofiei; într-adevăr, perspectiva unei istorii care începe cu clarificarea dogmelor creștine și se încheie cu dorința simplicării intermediarilor și cu distrugerea sistematică a esențialismului tradiției poate fi citită din perspectiva intenției unei culturi contemporane care înțelege imperativul eliberării de sine din canoanele unor *entia multiplicata*, proprii unei filosofii cu un mesaj cultural care abia își constituie, pentru noi, simplitatea și autonomia prezentă în discursul public al științelor umane. Fără ca acest lucru să însemne un localism irelevant, dimpotrivă, el poate fi înțeles ca o formă profundă de universalitate a unui discurs cu o origine culturală precisă. În cele din urmă, munca medievistului, de orice orientare ar fi el, ține de persuasiunea cu care își adresează el în mod universal mesajul interlocutorilor săi din disciplinele filosofice proxime lui: apelul la medievali este apelul la geneza reală a modernității, care o particularizează pe aceasta din urmă și oferă cheia depășirii ei; pe de altă parte, munca medievistului se particularizează prin asumarea diversității culturale din care fiecare cercetător provine.



La a doua întrebare, răspunsul este critic: lucrările dialoghează cu un public studios din care prejudecățile formale asupra gândirii medievale nu au dispărut: universitățile estice au preluat cu mari diferențe efortul de recuperare locală a culturii medievale, studiul manuscriselor evului mediu târziu existente în bibliotecile ardelenne este încă precar, iar "întunecarea" percepției unui ev mediu dedicat multiplelor iluminări intelectuale este încă inertă. La aceasta se adaugă o prejudecată istorică locală: reducerea discursului asupra filosofiei medievale la câteva clișee privind occidentul latin a avut întotdeauna de suferit, pentru noi, opunerea unei tradiții spirituale paralele și comparabile, de limbă greacă și de orientare răsăriteană. Demontarea unei asemenea structuri ar putea fi sarcina cursurilor de filosofie medievală din universitățile noastre: cunoașterea circulației manuscriselor și o cultivare aprofundată a splendidelor episoade de sinteză culturală ale gândirii arabe, mesager real între greci și latini, poate suprima definitiv prejudecata granițelor culturale.

La a treia întrebare, răspunsul se plasează la granița delicată dintre traduceri și piese originale: cele două lucrări sunt primele, din câte știm, abordări stricte a fenomenului gândirii medievale din ultimii 15 ani în spațiul nostru universitar: complementare celebrelor traduceri din Etienne Gilson și Alain de Libera, textele exprimă efortul de formare a unei tradiții universitare de studiu locale care își exprimă propriul moment cultural în peisajul universal al studiilor medievale: dacă pornim de la lectura filosofiei medievale ca sursă a filosofiei analitice, propusă de Norman Kretzmann, Jan Pinborg și Alain de Libera, trecând spre lectura ei ca sursă a problemei transcendentalelor, la Jan Aertsen, sau la reluarea momentului scotist ca sursă a gândirii fenomenologice pentru Olivier Boulnois, putem reține faptul că înțelegerea acestei filosofii ca o dezbateră asupra naturii celeste a intermediarului se poate constitui ca un mesaj coerent de studiu pe care autorii acestor sinteze îl recomandă.

Note:

1. Cf. Tonk Márton, *Bevezetés a középkori filozófia történetébe*, Partium Kiadó, 2004.
2. Cf. Claudiu Mesaro, *Filosofii cerului. O introducere critică în gândirea evului întunecat*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2004.

ex-abrupto

Găoază, filosof de cartier

Radu Puculescu

Găoază e un tînăr voluminos. E de-a dreptul pătrat, pot afirma fără mustrări de conștiință. E gras, adică. Potrivit de înalt, datorită sacilor de carne și grăsimi care-i inundă corpul, pare uriaș. Se mișcă legănat, frecîndu-și pantalonii, constant, între picioarele de elefant, picioare în formă de X. Ceafă groasă, bărbie triplă, față rotundă cu obraji umflați, trandafirii. Dar nu are burtă proeminentă, doar piept conturat, de parcă i-ar fi crescut și sini. E băiat de cartier. Frecvent la discotecă și în barurile cu jocuri de noroc, mereu îmbrăcat în negru și mereu transpirînd, Găoază e, într-un fel, un ascet. Nu fumează și nu bea alcool, doar înghite pe nerăsuflăte, zilnic, litri de Cola. E în stare, în momentele sale de inspirație, să nu desprindă sticla de 2,5 de pe buze pînă nu dă gata și ultimul strop. De unde-i vine porecla, fu odată întrebă de-o blondă impresionată de masa de carne și care își imagina că de strivită ar putea fi ea de dînsul și că de tare ar geme, în consecință. Găoază i-a vorbit despre bunicul său a cărui injură favorită era, să-mi pupi găoaza, chiar și înainte de a da ortul popii le-a optit celor din jurul patului, pupași-mă-n găoază, apoi despre tatăl său care are o vorbă preferată, să-și astup

găoaza și apoi despre el însuși care, atunci cînd îl scoate careva din sărite, îi ouieră la ureche, calm, își bag un pumn de-și fac o găoază-n cap. Și uite așa, s-a căpătuit el cu porecla respectivă.

Găoază e un tip care și citește, cînd ajunge acasă și nu-l doboară imediat somnul. Nu doar ziare de scandal, chiar cărți. La biblioteca din cartier e o tipă pe care o duce, uneori, la discotecă, o tipă micuță și slabă, cam cît brațul său drept, pe care îi place să o țină pe genunchi cînd se obosește de prea mult dans. Ea, nu el. Găoază nu dansează, atîta i-ar mai trebui, ar inunda ringul cu transpirație, pe toți i-ar îneca, să-i ia naiba. Biblioteca îi mai aduce cărți, cînd îi cere, și întotdeauna tipa se miră foarte tare de cerința lui, ea n-a deschis o carte de cînd mama a făcut-o, la ce bun? Mai află una alta, timpicico, îi hîrîia Găoază în urechiulele ei minuscule și roze. Așa a aflat el, din dicționarul de sinonime, că găoază înseamnă și vagin sau anus. Păi, a completat Găoază, atunci la fel de bine poate fi și gură, doar și aia e tot o gură umedă. Biblioteca l-a privit admirativ și i-a spus că e un adevărat filozof, ceea ce pe Găoază l-a încîntat. Adică el este un gînditor, un cugetăreș. El este cugetăreșul cartierului iar cartierul în care gîndește e unul

mare cît un orășel, ba chiar cît două.

Dintr-un ziar a aflat de faptul că și cu cărți se poate citi bine. Chiar foarte bine. Un tip care se numește Dan Brown, (poate o fi frate cu Sandra Brown, gîndi Găoază, și scriu la aceleași birou) a făcut avere cu o carte polițistă despre Iisus. Găoază a citit-o și și-a pus în minte să scrie și el una care să se vîndă-n milioane de exemplare. Se simte în stare. Cel puțin în cartier, unde-s peste suta de mii de locuitori, se va vinde din greu. Mai ales că o va intitula simplu, GĂOAZA. Și-apoi, cite găoaze nu există pe lumea asta! De toate mărimile, formele, de toate mirosurile și de toate culorile, mai mult ori mai puțin hrăpăreșe, palpitînd ori moșăind umed, unele pline de mister, incitînd fantezia, imaginația, înfierbîntînd simțurile, altele de-a dreptul respingătoare, îndepărtînd orice suflare, găoaze simple, găoaze sofisticate, găoaze cu pretenții, găoaze aristocrate, găoaze vulgare, găoaze intelectuale, găoaze proletare, găoaze politice, găoaze literare, găoaze religioase, găoaze pur și simplu. Ideea e super, gîndi Găoază, trebuie doar pusă-n practică. O va face mai tîrziu, spre bătrîneșe, dacă nu crapă pînă atunci de atîta grăsimi și din cauza atîtor...găoaze ce mișună-n jurul lui.

tutun de pipă

Modificatorul

Alexandru Vlad

Sopia mea, care-i contabilă, e convinsă că undeva pe la ministerul finanțelor există mai mult ca sigur un Modificator. Ce-i acela? am vrut eu să știu. Cum ce-i acela? Un individ care modifică permanent legea, sau mai degrabă instrucțiunile de aplicare, programele după care se lucrează, structura fișelor de evidență, defalcarea conturilor spre care merge datoria către stat, procentele diferitelor angarale, formularele statistice și cele de bilanș, cele ale declarațiilor semestriale, datele pînă la care se depun



acestea, sumele minime și maxime după care se încadrează deducerile. Și multe altele pe care nu le-am reținut, spre norocul dumneavoastră.

Recunosc că la început m-a cuprins îngrijorarea, apoi văzînd-o cît e de serioasă am căzut pe gânduri: modificatorul acesta, dacă există, trebuie să fie o persoană foarte ocupată! Se scoală devreme, sau poate nici nu doarme. Nu întărzie niciodată la birou. Poate nici măcar în minister nu se știe cine este - ca să nu fie influențat, să nu i se dea mită, să nu i se ceară favoruri, să nu se lase cumva pe tînjală, să nu fie deconspirat. Să nu fie asasinat. O fi bărbat, sau e femeie? Probabil nici asta nu trebuie să se știe. O fi inamovibil? Ce-o fi fost înainte, în celălalt regim, în care nimic nu se modifica și totul pâruse a fi înghețat? Unde s-o fi calificat?

Cît cântăgă oare? Unde și face analizele medicale? Căpi îl cunosc?

Există inițiative legislative fastuoase, mândria programelor de guvernare ca niște perle ale coroanei. Există legi de import, marcă înregistrată, pentru care niște parlamentari au făcut vizite de documentare în țări cu tradiție, unde totul pare că funcționează. Și pînă la urmă inițiativa ia formă de proiect, este uneori supusă dezbaterii publice, apare în presă, o găsești pe internet, suferă amendamente (castratoare) și se strecoară pînă la urmă (mai bine zis ceea ce rămîne din ea) printre furcile caudine ale celor două Camere. Și pe acest

parcurs legea începe deja să și mai piardă din strălucire, începe să semene pe alocuri cu vechea lege, pe care trebuia s-o înlocuiască grabnic. Lovitura de grație pare că i-o dă însă întotdeauna Modificatorul. Un birocrat înăscut, care știe cum textualitatea poate răsturna spiritul legii. Un funcționar ceva mai mărunț, din personalul peren al ministerului, acela care nu se schimbă o dată cu alegerile, fiind considerat mult prea mărunț - un simplu practician. Cînd află că trebuie să elaboreze normele, să întocmească anexele și baremurile, el își pune cotierele și trage vechiul lui sertar unde are... Ce are? Ei, tocmai asta nu știu! O carte veche și soioasă, o riglă de calcul, tabele, coduri, toate murdare de cerneală pe la colțuri. Că doar n-o fi avînd tutun de pipă! Nu - el e nefumător, ia pastile și bea lapte. Vrea să trăiască mult.

Sau poate nu există ca persoană fizică. Exasperanta fluctuație a legilor, birocrăția, absurdul cuibărit aproape totdeauna în mult mai parțialele instrucțiuni de aplicare, sau așa-zisele norme metodologice (care nu sunt totdeauna la vedere) au dus la această personificare. Au născut un personaj malefic, desprins parcă din romanele lui Kafka. Și astfel umbra lui trece peste birouri fără să fie pe statul de funcțiuni al ministerului finanțelor. Și fiecare funcționar simte respirația lui acră în ceafă.

aspiratorul de nimicuri

“Diafan” cu funde roz, “recepția faptică” și “Bade-reșele de viață” cu funde albastre

Mihai Dragolea

Degeaba, trebuie să recunosc că n-am fost în stare să-mi scap existența extraterină de navetă, poate aș mi-a fost scris, să mă deplasez, cu anume ritmicitate, dintr-o localitate în alta, când cu trenul, când cu autocarul. Și nu e deloc ușor, din mai multe puncte de vedere; pe firul invizibil dintre localitățile frecventate se atârână, ca rufe la uscat, tot felul de întâmplări și situații, unele dintre ele având un soi de agresivitate care te obligă să le ieși în seamă. Și iată cum se întâmplă, cum se pot strânge lucrurile.

O gară destul de mare, vioi animată într-o dimineață de sfârșit de săptămână cu meteorologie incertă, nehotărâtă; lângă gară palpita de-a bi-nelea o cafea dotată cu prăjituri, muzică și două compartimente, unul pentru nefumători (ceva mai aerisit), altul pentru vicioși (acesta plin ochi, că nu merge cafeaua fără de tutun). Prin vitrinele cafelei se poate vedea, fluturând între doi stâlpi, o bucată de pânză albă, pe ea scrie cu litere roșii, de-o chioapă, "Firma de pază DIAFAN"; urmează tot pe pânza fluturând anemic, ceea ce execută diafana firmă, de la recoltat amprente, până la înregistrat "intrări-ieșiri firmă"; ce gust deosebit are cafeaua sub flamura firmei DIAFAN, o minune; în timp ce încerc să fac un portret-robot al paznicului diafan, dar și al patronului care și-a botezat aș firma (ambele portrete, e drept!, nu prea ies, nu-mi dau seama ce anume "chioapă"), prin dreptul panourilor de sticlă ale cafelei trece una din bizariile urbei, o femeie blondă, încă tânără, întotdeauna purtând haine de-a binelea copilărești; în dimineața cu cerul gri, ea poartă o veselă fustiță în dungi elb-roșii, pantofi tot roșii, asortați cu jacheta la fel de purpurie; aer calm, seninătate cit cuprinde (până acolo încât îți pui întrebarea câte palme de calibru încasezi dacă încerci s-o abordezi?!), pas măsurat și sigur; dar aș se potrivește că, în dulce promenadă matinală, fundele-i roz, mici, împletite cu migală în părul cînapui, tocmai ating flamura firmei de pază, copleșitor numită DIAFAN. Nu-mi dau seama cine-i sponsorizează fustele, rochiile și fundele adolescente, evident că nu lucrează, prea are aerul senin, prea nu se grăbește, nu mai e nici măcar la vîrsta "colarizării" (și dacă ar fi jună foarte, ea n-are cu "coala nimic, mintea i s-a blocat undeva, în copilărie). Da, femeia cu fustiță și funde roz n-ar putea fi privită decît de gingași reprezentanți ai firmei DIAFAN.

Am trecut și eu, ceva mai tîrziu, pe sub deli-cata flamură, la autogara vecină gării, să urc într-unul din autocarele navetei mele; lume destulă, cuminte, vorbind mai mult în "oaptă". Călătoria decurge destul de lin, cînd nu sunt gropile care zgîlție serios mașina; cînd am ajuns îndreptul unei căi ferate și ne mișcăm încet, prudent, am văzut altă firmă, a unei hale de dimensiuni considerabile: "Depozit. Recepție faptică"; da, opusul unei presupuse "recepții abstracte" m-scus din a-morșeală! Am început să "recepționez faptic" și peisajul uman din preajmă, nu numai cel care defila pe lângă autocar. La una din stații, într-un oraș modest, a urcat un tînar, fără nici un alt bagaj decît un telefon mobil și câteva foi de

hîrtie, făcute sul; junele s-a așezat pe o banchetă, lateral, în dreptul meu. Energic, decis, a despăturit foile, să se apuce de citit, un curs, probabil, am văzut un titlu subliniat, "Situații post-conflict"; tinerelul nu reușea să citească nici măcar o pagină din cele scrise cu litere mari, cu sublinieri colorate; la două, trei rînduri nu mai putea, ochii îi fugeau spre pasagerile mai tinere ale autocarului. Dar nici pentru aș plăcută îndeletnicire nu prea avea răbdare, se întorcea la curs: potrivea atent foile, le bătea de picior, le punea o stinghie de plastic, să le țină la un loc; și iar le desfăcea, și iar le potrivea, și tot aș, tot drumul. Nu cred că a citit măcar o pagină din cele atît de mult sucite și răsucite, cum nu știu de cite ori le-a aranjat; nu-mi dau seama nici acum ce anume ar fi putut răspunde tînarul aflat în tandru conflict cu cursul mîngîiet destoinic. La coborîre, chiar lângă stația

autocarelor, era parcată o furgonetă albă, nouă, cu linii elegante; dar și ea aparținea unei firme, sau reprezenta o firmă: "SADE -reșele de piață!"

Doamne, ce șoc, am incremenit pe caldarîmul deloc curat; după ce mi-am revenit, am pornit-o spre casă împovărat de numele firmei pictat pe pereții de tablă ai furgonetei, mai ales că, involuntar, am și stîlcit mesajul, am zis "BADE -reșete de viață", ceea ce nu era deloc potrivit, deloc frumos; cum mă gîndeam că, totuși, marchizul a furnizat, stînd în pușcărie, tot felul de reșete, înaintea ochilor mi s-a ivit altă minune, perechea de la destinație a femeii cu funde roz: femeia cu agrafe albastre, cunoștință veche, privită de fiecare dată cînd ni s-au intersectat pașii cu interes și, chiar, cu oarecare teamă: femeia, pe la 45 de ani, apare întotdeauna singură, zîmbitoare și îmbrăcată aiuritor de tinerește; de această dată șoca privirea prin albastru și violet; brunetă, pînă și în păr avea prinse mai multe agrafe intens albastre, în formă de fluturi. Trecînd de ea, îmi imaginam că sunt șofer la firma "SADE DIAFAN" și le plimb cu eleganță pe cele două femei prea proaspete la minte, cea cu funde roz și cea cu agrafe albastre.

nopți și zile

Monumente regale

Mihai Bărbulescu

Nil novi sub sole. Am văzut de zeci de ori la televiziune, în ultimii ani, aceeași imagine cutremurătoare, filmată în timpul revoluției bolșevice din Rusia: dărămarea cupolei unei biserici, crucea care se prăbușește, se face pîndări... Dărămarea bisericilor din București în anii '80 avea, așadar, un precedent celebru. Dar bolșevicii din 1917 aveau, în această privință, înaintași nu mai puțin celebri, pe revoluționarii francezi: prin 1792-1793 bisericile au fost transformate în Temple ale Rașiei, iar unele au fost demolate.

Cît privește distrugerea statuiilor suveranilor, Revoluția franceză nu deține, desigur, primatul (imaginile unor împărași romani au fost distruse în Antichitate de îndată ce Senatul, după moartea lor, le-a condamnat memoria - damnatio memoriae), dar constituie un moment de referință. La 9 august 1792, iacobinul Antoine-Louis Albitte, un avocat din Dieppe, a cărui figură aducea puțin cu aceea a lui Robespierre, a cerut, de la tribuna Adunării Legislative, ca statuile regiilor Franței să fie dărămate de pe socluri, iar în locul lor să fie așezate statuile Libertății. Ura sa se revărsa față de statuile regale din parcuri, față de statuile regale din portalurile bisericilor, la Paris ca și în alte orașe. Iar la 21 ianuarie 1794, pe cînd se afla la Toulon, vrînd să marcheze aniversarea unui an de la executarea tiranului Capet, adică Ludovic al XVI-lea, a organizat un spectacol tragi-comic. În piața orașului, cu armata adunată careu în jurul ghilotinei, în răpăit de tobe, mulțimea a asistat (strigînd "Trăiască Nașionea!") la ghilotinarea unor statui de ceară, îmbrăcate, ale căror fețe se străduiau să semene cu acelea ale tiranilor Europei. Erau acolo regele Prusiei, împăratul Austriei, regele Angliei... Citesc aceste curioase

mărturii despre "omul care ghilotina statuile" într-o cîrticică rară (Hector Fleischmann, *Anecdotes secrètes de la Terreur*, Paris, 1908).

Cel mai vechi monument regal distrus de revoluționarii francezi nu era o statuie propriuzisă, ci un monument funerar din secolul al VII-lea, de o valoare inestimabilă, al regelui franc Dagobert I. Episodul s-a petrecut în august 1793, cînd necropola regală de la Saint-Denis a fost devastată, cavourile deschise, cadavrele scoase din morminte și aruncate într-o groapă comună săpată în cimitirul abației. În trei zile au fost distruse 51 de monumente, efortul a douăsprezece secole de artă. Acțiunea a continuat în octombrie, cu lucrările angajați de Convenția Națională. Din descrierile lugubre, bazate pe rapoarte, din aceeași carte: cadavrul lui Henric al IV-lea, bine conservat, a rămas expus două zile pînă a fost aruncat în groapa comună, timp în care i-au dispărut un deget și cățiva dinți "luși ca suvenir"; Ludovic al XIV-lea era "negru ca cerneala, deși bine conservat. N-a prea trezit curiozitate și lucrătorii s-au dus să mănânce"; la deschiderea sicriului Mariei Leczinska, soția lui Ludovic al XV-lea, "s-a ridicat un nour negru, răspîndind un miros insuportabil. Mai mulți muncitori au trebuit să părăsească cripta și au fost loviți de fierbinșeală"; cadavrul lui Ludovic al XV-lea părea perfect conservat dar, odată atins, a căzut în putrefacție, iar mirosul degajat a fost într-atît de irespirabil, încît "a trebuit să se tragă focuri de pușcă pentru purificarea aerului".

În Revoluția franceză, în Revoluția bolșevică, la instaurarea regimurilor comuniste, statuile suveranilor au fost distruse, rareori au scăpat, ascunse prin vreo magazie de ochii celor ce veșnic trebuiau a fi reeducați.

flash-meridian

Frank Sinatra, curier al Mafiei

Ing. Licu Stavri

• Continuă confruntarea dintre teoriile evoluționiste și cele creaționiste. La Eureka Springs, Arkansas (ne informează hebdomadatul *Time*), a fost inaugurat un nou muzeu de științe naturale, The New Museum of Earth History, mult mai mic decât suratele sale din Chicago sau New York City, care, însă, pe lângă machetele a vreo doisprezece dinozauri, conține imagini ale Edenului și Turnului Babel și în care vizitatorul poate învăța că lumea, în toată complexitatea ei, a fost creată acum 6000 de ani, când oamenii împărșeau planșta cu dinozaurii și cu păsările. Directorul acestui muzeu, G. Thomas Sharp, doctor în filosofia religiei, consideră că instituția este menită să contracareze "nefericita" tendință de a așeza educația publică "pe baze păgâne, seculare" și să dovedească valabilitatea teoriei biblice privind facerea lumii. Se așteaptă ca muzeul să aibă, anual, între 35.000 și 50.000 de vizitatori.

• La Torino s-a deschis o expoziție de afișe ale filmelor Science-Fiction (de *fantascienza*, cum o numesc italienii). 2300 de postere vor fi expuse, între 24 mai și 27 decembrie, la Museo Nazionale del Cinema. Acestea au fost alese din 800 de afișe de acest gen aflate în posesia muzeului, a declarat curatorul muzeului, Alessandro Casazza, cotidianului *Corriere della Sera*. Cele mai valoroase exponate par a fi afișul pentru un film din 1906, *Călătorie în jurul unei stele*, al capodoperei lui Fritz Lang, *Metropolis*, din 1926 și un afiș al filmului *Frankenstein* regizat în 1931 de James Whale. La cinematograful "Massimo" din Torino se va derula o retrospectivă a filmului SF, cuprinzând 30 de titluri.

• Într-o nouă biografie a lui Frank Sinatra, din care publică fragmente revista *Vanity Fair*, comentată în *La Stampa*, este citată o mărturie a lui Jerry Lewis, conform căreia cunoscutul cântăreț ar fi fost, cel puțin o dată în viață, curier al Mafiei. În 1946, Sinatra ar fi sosit din Italia la New York cu o valiză plină de dolari, iar vameșii ar fi fost pe punctul de a-i controla bagajele, fiind, în ultimă instanță, distrași de mulțimea fanilor. Interviuul dat de Jerry Lewis este inclus în biografia Sinatra: o viață, scrisă de Anthony Summers și Robbyn Swann.

• *Weblogistan* este unicul loc unde iranienii pot să și exprime opiniile fără să se teamă de poliția politică. Bineînțeles, este vorba despre internet - *weblog* fiind cuvântul folosit pentru jurnalele personale *on-line* - unde peste 100.000 de iranieni își

transcriu gândurile, ocupând, potrivit revistei *Time*, locul al doilea din lume în această privință, la egalitate cu francezii. În general, iranienii folosesc pseudonime pentru a discuta subiecte tabu sau a critica guvernul. Chiar și politicieni de primă mărime folosesc *weblog*-ul, bunăoară Mohammed Ali Abtahi, fostul vice-președinte al Președintelui Mohammed Khatami, care oferă amănunte picante din interiorul lumii politice, însoțite de fotografii luate cu telefonul celular. Unii *bloggers* îndeamnă la boicotarea alegerilor prezidențiale din iunie a.c., alții solicită sprijinirea candidaților reformiști. Se pare că forțele de ordine au identificat totuși circa douăzeci de autori de *webloguri*, care au fost areștați și supuși unor pedepse corporale.

• Un roman de 832 de pagini pe care am murit de plăcere să-l citim este cel al autorului american William T. Vollman, *Europe Central*, recenzat de Daniel Lukes în TLS. Considerat "marele preot al prozei americane *underground*", Vollman (ale cărui cărți anterioare aveau subiecte ca lumea prostituatelor din San Francisco, lupta mujahadinilor, istoria violenței umane) își plasează de data asta acțiunea (mai bine zis, acțiunile) romanului în Europa Centrală, în perioada celui de al doilea război mondial, repovestind destinele unor figuri majore sau minore absorbite de vârtejul conflagrației. Astfel, printre personaje se numără Feldmareșalul Friedrich von Paulus, comandantul Armatei a 6-a germane care a capitulat la Stalingrad; generalul rus A. A. Vlasov, cel care, în prizonierat, a format o armată de compatrioți pentru a lupta alături de Wehrmacht; un ofițer SS, Kurt Gerstein, care și-a riscat viața încercând să informeze lumea despre Holocaust. Apar și figuri de scriitori, artiști, compozitori: Kathe Kollwitz, Anna Ahmatova, Roman Karmen, iar povestea centrală este aceea a compozitorului Dmitri Șostakovič, a relației sale ambivalente cu regimul stalinist și a tragicei povești a iubirii sale pentru traducătoarea (și informatoarea) Elena Konstantinovskaia. Recenzentul găsește în masivul roman influențe venind dinspre Orwell, Nabokov, Danilo Kis și Milan Kundera.

• *Corriere della Sera* anunță că premiul Giuseppe Tomasi di Lampedusa pentru anul 2004 a fost câștigat de romancierul Claudio Magris. Anunțul a fost făcut în cadrul Târgului de Carte de la Milano de către juriul prezidat de fiul autorului *Ghepardului*, Gioacchino Lanza Tomasi. Premiul răsplătește întreaga producție literară a lui Magris, dar în special romanul său cel mai recent, *Alla cieca*.

• Citim în săptămânalul *Time* că pe malul sudic al Tamisei (The South Bank, după cum este cunoscut ca locație a multor instituții de artă) a apărut statuia metalică a unei figuri humanoide, înaltă de 7 metri și construită în întregime din unelte casnice electrice și electronice (aspiratoare, fiare de călcat, prăjitoare de pâine, televizoare, telefoane mobile, piese de computer, frigider și mașini de spălat), în total 553 de piese de "gunoi electronice", considerat a fi cantitatea de echipament electric și electronic pe care o aruncă britanicul mediu într-o viață cu durata de 78 de ani. Botezat "The WEEE Man" (WEEE de la Waste from Electrical and Electronic Equipment), arătarea pare un robot coborât din *Războiul stelelor*. Comandată de The Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, statuia, executată de dizainerul Paul Bonomini, este, desigur, menită să atragă atenția asupra efectului dezastruos al "gunoiului electronic" asupra mediului înconjurător.

• La Târgul Cărții de la Milano s-a simțit prezența masivă a scriitorilor islamici traduși în italiană, ne informează *Corriere della Sera*. Unul dintre poezii cei mai importanți ai lumii arabe, sirianul Adonis (pseudonimul lui Ali Ahmad Sa'îd Esber) și-a prezentat volumul *La Musica della balena azzura*, iar marocanului Abdellah Hammoudi i s-a lansat cartea *Una stagione alla Mecca*. Primul scriitor a fost prezent la festivitate, dar cel de al doilea, din motive necunoscute, nu a putut pleca din Statele Unite, unde trăiește în prezent, predând la Universitatea Princeton, pentru a lua parte la discuția cu Tahar Ben Jelloun, care ar fi trebuit să constituie unul dintre punctele de atracție ale Târgului. Ambele cărți de memorialistică subliniază contribuția Islamului la cultura mondială, având însă și numeroase accente critice la adresa fundamentalismului religios.

• În Franța, la sfârșitul lunii mai, s-a ținut prima ediție a Marii Sărbători Naționale a Benzilor Desenat, organizată de grupul de editori de BD și de sindicatul editorilor. În 5000 de librării s-au proiectat filme de animație și s-au oferit autografe pe albume, cărți și reviste, ne informează *Liberation*, punctul culminant al sărbătorii fiind reprezentat de călătoria unui tren special prin tot Hexagonul, care a staționat în ziua închiderii în Gara Montparnasse, în timp ce o defilare cu postere și panouri a străbătut Parisul. În Franța s-au publicat în anul 2004 3070 de titluri de BD, iar de anul viitor Sărbătoarea BD va include și Elveția și Belgia.



În România, după 30 decembrie 1947, au scăpat trei statui regale: monumentul lui Carol I (autor Oscar Han) și monumentul Reginei Elisabeta (autor Oscar Spaethe), ridicate în 1933 la Peleș, precum și statuia Reginei Elisabeta - Carmen Sylva - de la Constanța (sculptor Ion Jalea). Lor li se adaugă efigiile Regelui Ferdinand și ale Reginei Maria de pe Arcul de Triumf din București.

Toate celelalte monumente au fost distruse: busturile Regelui Ferdinand de la Oradea, Băile Herculane și Brașov, bustul și o statuie ale Regelui Carol al II-lea de la Oradea (ultimele trei de Oscar Han), Monumentul Independenței cu statuia lui Carol I de la Craiova, statuia ecvestră de bronz a Regelui Carol I din București (autor Ivan Mestrovic), statuile Regelui Ferdinand de la București (sculptor Ivan Mestrovic), Chișinău,

Oradea, Orăștie și Siliștră, statuia Reginei Maria din Oradea (I. Mamina, Regalitatea în România, București, 2004).

În 1968, la aniversarea a 50 de ani de la Unirea Transilvaniei cu România, a fost îndepărtat stratul de vopsea care acoperise tablourile votive - Regele Ferdinand și Regina Maria - din Catedrala Încoronării de la Alba Iulia. Am văzut și eu, împreună cu oameni curioși, care își arătau în oaptă, unul altuia, minunea: reparația chipurilor regale în plin regim comunist. Era o timidă întoarcere la normalitate? Gestul din 1968, făcut desigur "cu înaltă voie", nu s-a mai repetat. Atunci, în Decembrie 1968, eram la câteva luni după Praga, era aniversarea României Mari, era un memento adresat vecinilor...

Abia în 1990 statuile de la Peleș au fost reșezate la locurile lor. Statuia Reginei Elisabeta de la Constanța așteaptă și acum revenirea pe

soclu.

De curând, în holul de la primul etaj al clădirii centrale a Universității "Babeș-Bolyai" au fost dezvelite busturile Regelui Ferdinand și Reginei Maria. Destul de nefericit șezate lângă un perete, câtă vreme alături se află niște special destinate unor asemenea busturi. Regele Ferdinand privește ținută la tricourile și epicle cu înscrisurile Universității, care ocupă o dugheană inutilă, amplasată peste nișa în care ar fi trebuit să stea bustul regal. Măcar de-ar fi o dugheană cu cărți. Dar, în sfârșit, bustul Regelui Întregitor, al cărui nume l-a purtat odinioară universitatea, se află înăuntrul Universității. Busturile multiculturale - ale lui Babeș și Bolyai - sunt în curte.

www.cultura

Artă pe bandă dublă de biți

Mihai Gușă

Galerie, institut sau centru, e sigur că statutul muzeului de simplu depozitar al unor opere de artă a fost completat de avantajele internetului. Spațiu heterotopic, reunind ultimele curente în artă, dar și reproducerile marilor clasici, web-ul este totodată o cale de afirmare a artiștilor în căutare de consacrare și, de ce nu, de clienți pentru creațiile lor.

Motoarele de căutare și opțiunea imagini deschid instantaneu calea către un depozit aproape inepuizabil de imagini. Galeriele de artă au profitat rapid de noile posibilități și, astfel, muzeul, bienalele și, în genere, orice manifestare artistică își deplasează interesul spre sfera planară oferită de întinderea internetului. Ceea ce nu înseamnă că prezența internetului a înlocuit viața muzeelor clasice, dimpotrivă, acestea beneficiază din plin de relansarea pe tărâmul electronic.

Recent am descoperit situl Muzeului Național de Artă Contemporană din București (www.mnac.net). Instituit într-o aripă a Palatului Parlamentului, un cu totul altfel de spațiu, reconsiderat prin prisma unei lecții a istoriei, MNAC a fost deschis la 31 octombrie 2004. Expunerea actuală conține două niveluri aranjate de

partenerul francez, cu opere din colecția de la Palais de Tokyo și două niveluri cu expoziții de artă contemporană românească. Contribuția românească constă în două expuneri. Una readuce în atenție perioada "istorică" a contemporaneității, alăturând opere timpurii din creația lui Paul Neagu și a lui Horia Bernea. Cealaltă expoziție are ca temă modul în care artiștii receptează Casa Poporului și include mostre ale picturii oficiale, "de curte", alături de lucrări cu mai multă sau mai puțină vervă ale unor contemporani dornici să se "joace" cu vechile simboluri.



În spațiul internautic românesc își găsesc loc și a-a-zisele galerii virtuale, veritabile muzee, cu dezavantajul că pașii printre exponate sunt înlocuiți cu click-uri de mouse. Mi-a atras atenția artline.ro, un sit unde grafica, pictura, sculptura, arta decorativă, pictura pe sticlă sunt expuse privirii amatorilor de artă prin interfața ordinarului. Alăturarea unui jurnal internațional al manifestărilor de gen, a unui grupaj *arta în timp* și conturarea activităților principalelor galerii bucureștene m-au determinat să aleg acest sit din gama, de altfel destul de largă, de posibilități.

subcultura

România fără profesor

Oana Pughineanu

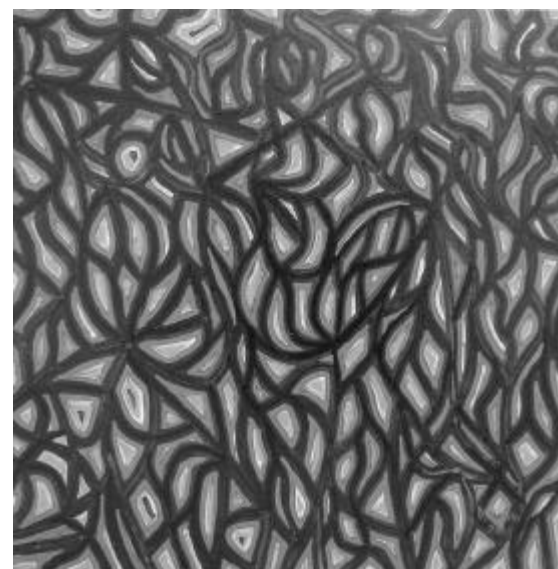
Întrebări (cu răspuns în doi peri) și exerciții fără rezolvare (pentru de acomodare)

1. Fenomenul publicitar român a intrat de curind într-o fază nostalgică. Mai vechea reclamă la berea Bucegi și mai noile spoturi la ciocolata cu rom, se joacă cu imaginea reușind să preseze într-un baton vechile și noile ideologii. La noi sunt cam greu de deosebit având în vedere că majoritatea populației încă "mănâncă prin reprezen-



tanți". Dar asta nu mai constituie o problemă nici măcar pentru sus-pușii noștri, care le rezolvă pe toate combinând charmul de "ex-foto-model" cu geanta/gena latină și noile costume la ultima modă, toate acestea culminând într-o voce guturală și nedumerită: "Da ce-ai vrea domnule? Să vă ridic un hotel?" sau "De ce-oi fac oamenii case din chirpici și nu le asigură?". Grea întrebarea, da' și mai greu răspunsul: o fi pentru că asigurarea costă mai mult decât casa? Asta pentru unii care au muncit toată viața pentru o pensie de doi bani (ca să nu zic altceva). Cât despre scuze... n-avem deomnule nevoie. Nu o mai scâldați că oricum e udă de tot.

2. Reluând tema "nostalgiei", dar de data asta condimentată, revista *Apropo TV*, nr.19, ne dă o lecție de "stângism" extrem, dar necesar, cu oimi ai patriei și pionieri care aduc mai mult cu vechea producție la hectar, adică "abundentă", "dând pe dinafară". Sau o fi de dragoste vorba? Sfârșitul pictorialului dezvăluie cumplitul secret: Da tovarăși! De dragoste e vorba, dar nu de cea de patrie și nici pe de parte de cea de Conducător, ci de incestuoasă iubire între fii și fiicele (*yam!*) patriei a căror hormonadă dezlănțuită invadează ochii tovarășilor cinstiți, dormitând cu burta-n sus în fața televizorului. Acum ei nu mai au nici o grijă. Nu doar că mănâncă prin reprezentanți, dar pot avea chiar și orgasm prin ei. A trecut vremea inutililor căutări febrile. Jumătatea stă pe tarabă, gata dezbrăcată... Abia acum poezia patriotică și-a "dezvelit" întregul înșeles: "Cuvântul comandantului suprem / Coboară-n noi ca apele-n ecluze: /



Luceferii se-nalță de sub bluze / Spre fala zărilor"... (căpitan Ion Lotreanu, într-un vechi volum omagial).

3. Un ultim exercițiu pentru cei avansați. Rezolvarea lui garantează cursantului titlul de expert în dublă specializare: român-ologie și rromin-ologie. Cele două noțiuni se confundă în mod ciudat (o altă dilemă): când e vorba de obținerea de fonduri pentru minorități și vorba de rromi, iar când e vorba de reputația pătată în fața occidentului e vorba de români. Rămânând doar căpiva aurari pierduți prin piețe, că de căldărari nu mai poate fi vorba de când cu oalele Zepter distorii minoritari găsesc metode din ce în ce mai ingenioase de a face un ban: își pun copiii să se bată în locul "tradiționalilor" câni și cocoși. Întrebare: ar trebui sau nu să se extindă drepturile animalelor și la alte specii "cu unghii late și fără pene"?

teatru

Fapta blagiană devenită fapt teatral

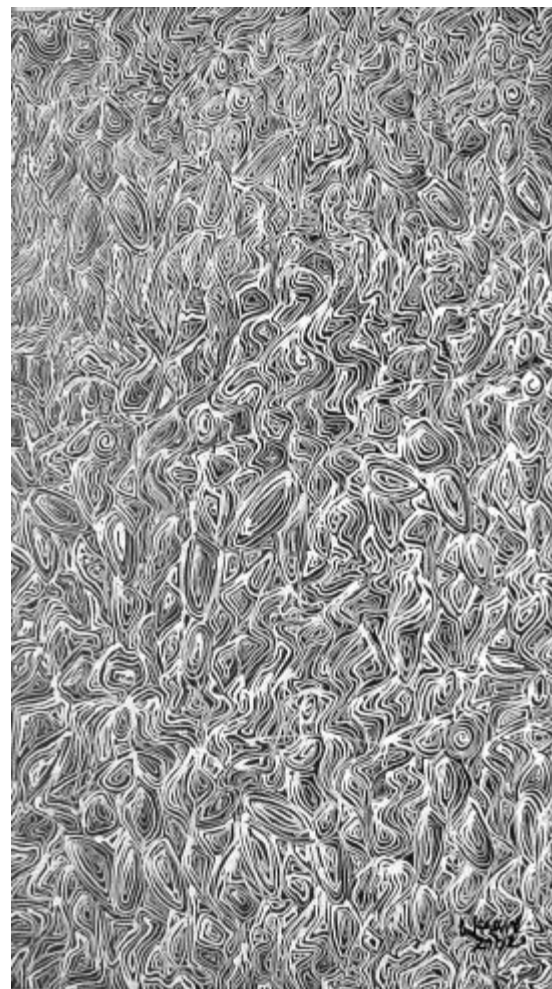
Adrian Pion

Pentru a intra pe făgașul actualizant al *Faptei* lui Lucian Blaga, trebuie să consemnăm mai întâi faptul de cultură îmbucurător, demn de atenție, petrecut în cadrul ediției din acest an a Festivalului Internațional "Lucian Blaga", desfășurat la Cluj între 5 - 7 mai. Spun că este un fapt îmbucurător pentru că e din seria recuperărilor necesare, cele care dau profil unei instituții culturale și posibilităților ei de a omagia sau de a pune în valoare opera unor personalități reprezentative dintr-un areal spiritual și artistic încărcat de tradiții.

Fapta, poemul dramatic scris în 1925, an din care datează *Înviere și Daria*, a stat la baza ultimei premiere a Naționalului clujean în spectacolul cu titlul schimbat în *Ivanca*, fapt oarecum derutant pentru cunoscători, trecut neobservat (probabil) de marele public. Mulți se vor fi gândit că - da bine să cunoască o piesă din dramaturgia lui Blaga, dat fiind faptul că se joacă atât de rar, fără să fi făcut legăturile. Meritul realizatorilor este salutar, fără îndoială: Blaga trebuie asimilat și ca dramaturg jucat pe scenă, nu numai ca subiect de eseu. De aceea, este pe deplin îndreptățită denumirea aplicată de

Doina Modola în caietul de sală dramaturgului născut la Lancrăm: "un contemporan ignorat". Da, din păcate așa este. Sintagma exprimă o anume iritare și un regret necenzurat pentru actuala stare de fapt, transmise tranșant de o admirabilă exegetă a universului dramaturgic blagian.

Pentru a ne menține la nivelul aradei inițiale, fapta teatrală construită pe scenă, datorată Ancăi Bradu, oferă o vizualizare corectă a faptelor concrete ce țin de triunghiul fatidic al intrigii și o mai timidă aprofundare a faptei misteriale subiacente, extrapolare esențială (și de aceea atât de dificil de împlinit) pentru teatrul lui Blaga. De la "vântul de poveste", simțit de Luca, ni se induce senzația intrării într-un spațiu al misterului, al baladescului neostentativ, dar insinuant, în care ziua e "luminată de lună, nu de soare" iar separarea tărâmurilor este făcută tocmai de perdeaua de crochiuri ale pictorului Dinu, realizată de scenografa Adriana Grand din semitransparente făși de hârtie de calc. De aceste schișe și virtuale tablouri Dinu își leagă toată speranța de izbăvire din planul vulgar al instinctelor și luptă cu el însuși punându-și toată energia și talentul



în zugrăvirea chipurilor de îngeri. Dorința de spiritualizare forțată nu-i aduce însă liniștea. Eroul parcă ar descinde din seria posedărilor dostoevskieni când afirmă: "Trebuie să fiu sfânt, că altfel așa fi ucigaș". Această complexitate psihologică este numai parțial acoperită de jocul lui Ionuș Caras, în ciuda eforturilor vizibile de a stăpâni personajul. Mai convingător în Luca, prietenul lui Dinu, evoluează Cătălin Herlo. Un tată cu picioarele bine înfipte în pământul plăcerilor carnale, venind din spațiul acela incert, învăluit în tănuitoare cețuri atemporale sau latent pasionale, realizează Anton Tauf. Ca preot, el este îmbrăcat când în luminoase odăjdii, (sub care își ascunde, viclean, instinctele), când în blănuri ca "pelloti" traci având alura "unui taur aburind". Eva Crișan aduce în rolul Ivancăi nebulozitățile fermecătoare ale tinereții și iubirea arzândă, specifice iraționalului feminin. Cea mai reușită secvență a reprezentației a fost dansul macabru al strămoșilor, al morșilor, excelent realizat scenic și interpretat de Ruslan Bârlea, Cătălin Codreanu, Adrian Drăgușin, Virgil Muller, Cristian Rigman la care se adaugă un grup de studenți perfect integrați în această "garnitură de cocliși".

Schimbând titlul piesei în *Ivanca* se transferă și greutatea dramei din sufletul protagonistului pe buzele sau pe coapsele personajului feminin care vine să "tulbure apele" dintre tată și fiu. Sub impulsul unei inspirații de moment, probabil, se ocultează obsesia paricidului și teama eroului de a fi în faptă. Întrebarea mea: merită?

Festival "Man.In.Fest"

LA ROSA DE LOS ESFUERZOS TEATRO,
Bogota, Columbia
Emma - la malcastrada, 2004

Spectacolul are ca punct de pornire cazul real al Emmei Santos, a cărei experiență în azilurile



franceze în anii '70, mai întâi ca gardian într-un orfelinat pentru retardăți apoi ca pacientă ea însăși, oferă material textual și ideatic piesei. Aceasta recreează un spațiu atemporal în care protagoniștii relatează liber și clar ce înseamnă să fii etichetat drept bolnav mintal. Este revelată distrugerea sinelui ce are loc în spațiul închis și disperat al azilelor. Nebunia este prezentată din punctul de vedere al celor direct implicați, cei pe care societatea i-a catalogat drept subumani; nebunia însăși ne vorbește în locul psihiatrilor căci pozițiile sînt reevaluate. Emma este acompaniată în tragedia ei de bufoni, reprezentanți ai adevărului codificat al societății, apariții rezultate a înțelegerii profunde și autentice a realului. Coloana sonoră folosită a fost compusă anume pentru acest spectacol și conține, printre altele, înregistrări făcute în azilurile de lângă Bogota, acolo unde a fost realizată cercetarea de teren.

Teatrul contemporan fizic, gesturile, dominanța spațială constituie motorul acestei piese, spărgînd bariera limbajului vorbit. Unele scene sînt susținute de dialog însă mișcarea trupului e cea care conferă sens ansamblului dramatic, creîndu-și propriul limbaj, independent și uneori contrasticîndu-l pe cel al sunetelor articulate.

Emma la malcastrada a obținut în 2004 premiul pentru cea mai buna regie oferit de IDCT (un fel de UNITER al lor).

muzica

Încântări fagotistice

Virgil Mihaiu

Academia de Muzică *G. Dima* din Cluj continuă să ofere melomanilor programe de o mare calitate și varietate. Din seria recitalurilor de final de an reșin pentru rubrica de azi pe cel prezentat în mai 2005 de către Clasa de Fagot, condusă de distinsul profesor Béla Barabás. Înainte de a comenta cele văzute, cred că nu e deplasat să îmi mărturisesc încântarea cu care am ascultat (și privit!) acest instrument muzical încă din timpurile imemorabile ale copilăriei. Mi-l amintesc, cu duioșia cuvenită, din anii 1950, când părinții - ca niște buni intelectuali clujeni ce erau - mă duceau cu regularitate la Operă. Mă fascina atunci nu doar timbrul atât de personal al instrumentului cu ancie dublă, ci și forma lui elegantă, culoarea de un rubiniu brun a lemnului din care era făcut. Cel puțin pentru mine, fagoturile din fosa orchestrei "rimau" subliminal cu mobilierul splendidului edificiu al Teatrului Național din capitala Transilvaniei.

Veți zice că asemenea asocieri afectiv-esteti-zante ar putea diminua obiectivitatea spre care aspiră, mai mult sau mai puțin ipocrit, judecata critică. Însă ar fi cel puțin contraproductiv, dacă nu absurd, să-i pretindem cronicarului reprimarea oricărui pulsioni subiective, manifestate în speșă printr-o sensibilitate mai mare față de anumite instrumente (dar nu în detrimentul altora). Gustul muzical, la fel ca și simțul legat de arta culinară, ne face mai sensibili la unele ingrediente ale festinului, chiar dacă acelea se află din punct de vedere cantitativ în inferioritate.

Constat cu mare bucurie că activitatea discretă dar ultraconsecventă a domnului Barabás a condus la crearea unei puternice clase de fagot clujene. Am aflat chiar de la dânsul că deține această postură din anul 1980, după ce se ocupase o bună perioadă de clasa de muzică de cameră. Aplicând preponderent metodele de învățământ ale școlii franceze, profesorul a reușit să formeze

generații succesive de instrumentiști valoroși. Actualmente, toți studenții fagotiști pe care i-am aplaudat în recital dovedesc o ținută artistică remarcabilă. Evident, la fel ca și în celelalte compartimente ale Academiei, se poate constata o creștere valorică substanțială pe parcursul celor cinci ani de studiu (care ne rugăm lui Dumnezeu să nu fie amputați drastic pe viitor, ca efect al cine știe căror "reforme" destructive, decise de cine știe ce pseudo-spirite afone, ucigătoare de muzică și de speranțe). Studenții din anii I și II - Mircea Iltu, Cătălin Lupu și Cristian Lupu - vădesc deja o tehnică interpretativă matură. Ultimul dintre ei a cucerit chiar un premiu la un concurs de specialitate desfășurat anul trecut în Ungaria la Pécs.

Reprezentanții anului III - Zsolt Kádár și Florin Bunea - au optat pentru două excelente piese din literatura contemporană: concertele pentru fagot compuse de către cehul Jiří Pauer și germanul Victor Bruns. Ambele lucrări combină o melodicitate generoasă cu rafinate intarsii armonice post-impresioniste și chiar cu alterări sau surprize sonore descinse din buna tradiție a spontaneității jazzistice. David Mathe, din anul IV, are tot mai mult alura unui interpret de marcă. După ce anul trecut îl admirasem în *Concertul pentru fagot și orchestră* compus și dirijat de Sabin Pautza și după câștigarea unui premiu la concursul de la Semering/Austria, unde tematica impunea interpretarea unor piese aparținând compozitorilor vienezii, Mathe ne-a oferit de data aceasta o sensibilă versiune a *Sonatei op. 120 nr. 1* de Johannes Brahms. Junele instrumentist a reușit să dea o înfățișare inedită și incitantă piesei, deși ea fusese concepută pentru clarinet.

Cu multă prestație și perfect adaptați lucrărilor abordate au evoluat cei doi reprezentanți ai anului V, Daniel Verde (partea întâi a Concertului de Ida Gotkowsky) și Mihai Nichita



Béla Barabás

(partea întâi a Concertului în Fa major de Carl Maria von Weber). E extrem de plăcut să constatăm că toți acești tineri dispun nu doar de o solidă bază tehnică, ci și de o autentică empatie pentru compozițiile pe care le interpretează. De asemenea, trebuie spus că succesul acestei serate muzicale ar fi fost de neconceput fără excelentul acompaniament pianistic datorat profesoarei Mihaela Gavriș.

Pare-se că, în curând, melomanii însetați de noi delicii acustice vor avea parte de un regal: un prim cvartet de fagoturi, alcătuit la Cluj din inițiativa studenților înșiși. Încă o posibilă propunere pentru producătorul nostru de discuri favorit, Gavril Părmure. De altminteri, grație bunelor oficii ale redactorului de emisiuni muzicale Ciprian Rusu, veți putea verifica *pe viu* justetea afirmațiilor de mai sus asistând la recitalul acestui cvartet, programat la Sala Radio Cluj pentru seara de 13 iunie 2005.

ANUNȚ

Programul Intensiv de Creative Writing Rasca 2005

Se caută 10 tineri poeți pentru a participa, între 21 și 28 august 2005, la singurul *Program intensiv de Creative Writing* din România, desfășurat în pădurile, munții și cotloanele ascunse ale Mănăstirii Rasca.

Prin concurs, se asigură gratuit cursuri de compunere poetică predate de excelenți tehnicieni, seri de lectură, masă și cazare.

La sfârșitul Programului, cel mai bun cursant va fi publicat în volum de Editura Pontica.

Pentru a participa la concurs, trebuie să aveți între 17 și 25 de ani și să nu fi fost publicat în volum.

Trimiteți între 1 vers și 10 poeme, până la 15 iulie 2005, la adresa

Nina Vasile și Adrian Urmanov,

str. Christian Tell 10, Biblioteca Metropolitană - filiala, "Ion Creangă", București 1,

sau la e-mail: cw_rasca@yahoo.com, cu subject, Creative Writing Rasca 2005.

1001 de filme și nopți

4. Sjöström

Marius ăopterean

Isak Borg se culcă. El are un vis: se găsește pe o stradă ciudată, luminată alb de un soare nevăzut. Un bărbat fără chip îl privește. Deodată acesta cade iar din capul lui zdrobit de asfalt începe să curgă sânge. Isak aude cum de după un colț se îndreaptă cu viteză spre el o trăsură, un dric tras de un cal. Roata trăsurii se lovește de un stâlp și se prăvale primejdios în vecinătatea bătrânului. Din trăsură cade un sicriu. Capacul acestuia se deschide. Isak se apleacă pentru a vedea mai bine. În cutia acestuia se vede pe el. Mâna cadavrului Isak Borg îl prinde și îl trage cu putere. Isak pare că vrea să strige, să urle. *Strigătul* parcă rămâne înăbușit iar chipul lui, pentru o clipă, rămâne o mască contorsionată de uimire și spaimă. Frica pare infinită...

Cu această secvență, cea a visului, debutează unul dintre cele mai frumoase și neobișnute filme ale istoriei cinematografului, *Fragii sălbatici*, în regia lui Ingmar Bergman. În rolul principal Bergman l-a distribuit pe regizorul și actorul Victor Sjöström, unul din pionierii începuturilor cinematografului suedeze - alături de Stiller -, cel căruia cinematografia suedeză îi datora enorm și care, prin cele câteva opere filmice, rămâne unul dintre cei mai importanți cineaști ai *Marelui Mut*. Alegerea lui Sjöström de către Bergman s-a dorit a fi un omagiu adus marelui cineașt suedez căruia, după spusele creatorului filmelor *A aptea pecete*, *Voi fi mamă*, *Izvorul fecioarei*, *Crize* etc., operei acestuia, cea localizată în anii '20, îi datora chiar formarea sa ca cineașt. S-a vorbit enorm de motivul drumului în *Fragii sălbatici*. Pe de o parte Isak Borg realizează o călătorie spre Upsala unde i se va decerna distincția de *Doctor Honoris Causa* iar pe de altă parte acest drum îi prilejuiește personajului nostru o întoarcere în trecutul său, în copilăria sa, o călătorie interioară.

În momentul realizării acestui film Victor Sjöström avea 78 de ani iar ultimul său film, *Vântul*, fusese făcut cu aproape 40 de ani în urmă. După reîntoarcerea sa din SUA - locul în care fusese făcută pelicula având-o în rolul principal pe Lillian Gish - Sjöström s-a îndepărtat complet de

zona cinematografului. Un istoric al filmului spunea, undeva prin anii '60, că până atunci strălucirea cinematografului suedeze stătea doar în filmele lui Sjöström și Stiller, iar dispariția acestora a însemnat pentru o lungă perioadă de timp o umbră lăsată asupra cinematografului suedeze. Din această perspectivă distribuirea lui Sjöström de către Bergman în filmul său face ca prin *Fragii sălbatici* - film unic până și în filmografia lui Bergman, având un conținut modelat de vechile motive și mituri nordice detectabile în opera suedezilor Sjöström sau Stiller, a danezilor August Blom, Holger Madsen, Urban Gad etc. - cinematografia suedeză să revină programatic în fruntea cinematografiilor mondiale și să se constituie, el în sine, ca o veritabilă coală de film alături de Noul val francez, Neorealismul italian, Noul film german, Free cinema-ul britanic, coala poloneză, coala cehă etc...

Începuturile cinematografiilor nordice datorează enorm - dincolo de influențele literare sau filosofice - pictorului norvegian Edward Munch, operă ce contaminează definitiv filmul nordic prin atmosfera tenebroasă, obsesia morții, a reîncarnării, a angoaselor metafizice și spaimelor ancestrale. Temperament tipic nordic, pândit de o nebunie mereu amănată, acesta declară: "Boala, Nebunia și Moartea - aceștia sunt îngerii care m-au vegheat în leagăn și m-au însoțit toată viața". Opera lui picturală - ca și a unei importante părți a cinematografului nordic - este inspirată și de dramaturgia suedezului August Strindberg - nume la care se va raporta mai târziu și Bergman -, unul dintre puținii prieteni pe care Munch i-a avut pe timpul vieții. Petre Rado, în a sa carte *Labirintul umbrelor*, observă că: "Ideea morții, a neantului, îl obsedează pe Munch, pictura sa fiind o tentativă de figurare a comarului, dar, în același timp, și disperată încercare de eliberare de sub terifianta lui influență". Iată cum explică însuși Munch geneza *Strigătului*: "Mergeam pe drum în compania a doi prieteni - soarele tocmai apunea - și am simțit un acces brusc de melancolie - când cerul devenise de un roșu sângerieu. M-am oprit, m-am sprijinit teribil de plictisit de balustradă - deasupra orașului și a fiordului



albastru închis se întindea o mare de sânge și limbi de foc - prietenii mei au continuat să meargă, iar eu tremuram de frică - și atunci am auzit un țipăt prelung care a tăiat aerul".

În 1917, la zece ani de la nașterea firmei de producție cinematografice *Svenska*, creată de suedezul Magnusson, Sjöström realizează *Proscriși*, o foarte frumoasă saga de dragoste, cu un final patetic și tragic. Acest film îl impune pe Victor Sjöström în rândul celor mai valoroși cineaști ai Suediei acelor ani. Povestea celor doi tineri alungați de societate și retrași într-o austeră cabană din mijlocul munților, viața lor care se scurge într-o nemiloasă privațiune până în momentul morții acoperite de albul necrușător al zăpezii fac din acest film, prin simplitate, sobrietate și căldura sentimentelor descoperite, unul dintre cele mai bune filme ale istoriei filmului mut. Trei ani mai târziu apare *Căruța fantomă*, adaptare după o povestire a Selmei Lagerlof - nume din a cărei operă se vor inspira majoritatea cineaștilor suedezi ai acelei perioade. Acest film, considerat de mulți istorici ai filmului ca fiind capodopera lui Sjöström, surprinde o anumită copertină stranie a realității nocturne, o escapadă neobișnuită prin labirintul halucinațiilor nocturne, surprinde prin poezia și magia clarobscurului, toate descinse din obsesiile operei lui Edward Munch. Mai există aici o poetică a fantasmului, o retorică a imaginii, o curgere spasmodică non-lineară - dată de o înțelegere a artei montajului superioară unui Ince sau Porter - care, în tăcerea lor strigătoare, inventau la nivelul imaginii, ceea ce se va dovedi a fi pentru arta filmului însăși *rațiunea sa artistică primă: preeminența vizualului*.

În 1957 Bergman redescoperă și redefinea cinematografia suedeză apelând la Sjöström în rolul lui Isak Borg. Secvența visului este ea însăși un citat din *Trăsura fantomă* a lui Sjöström. Prin aceasta *Fragii sălbatici* se dovedește a fi *strigătul* de renaștere a cinematografului suedeze. Un *strigăt* cinematografic, plin de obsesia destinului uman, de poezia interiorității umane, de frica certitudinilor și adevărul incertitudinilor.

Drumul prin istoria filmului suedez, al treilea drum detectabil în *Fragii sălbatici*, va deveni un al patrulea drum pentru Victor Sjöström. Și ultimul. Un an mai târziu de la realizarea filmului lui Bergman, Sjöström va spune adio lumii acesteia retrăgându-se dincolo de balustrada lui Munch, în imensitatea fiordurilor celeste sau, de ce nu, în aceea a viselor unui nu mai puțin vizionar nordic, alchimist al transcendenței, Emanuel Swedenborg.



sumar

bloc-notes

Marian Barbu: World book despre România • 2

editorial

Ioan-Pavel Azap: De 4 x TIFF • 3

eveniment

Theo Angelopoulos în România • 3

cartea

Adrian Pion: Trei instigări • 5

Alexandru Jurcan: Întâlniri sub zodii interzise • 5

Claudiu Komartin: Frumuseși de credință • 6

comentarii

Ion Cristofor: Yves Namur și poezia interogativă • 7

imprimatur

Ovidiu Pecican: La paradisul nevrozelor • 8

agenda pignasty

Ioan Pop-Curșeu: A reprezenta imprezentabilul • 9

telecarnet

Gheorghe Grigurcu: Unde a dus "visul" angajării • 10

sare-n ochi

Laszlo Alexandru în dialog cu Mircea Petean: Vorbind despre Dante • 11

incidențe

Simona Furdul: "Invenția" autorului și

Georges de la Tour • 12

eseu

Virgil Stanciu: Despre umorul japonez • 14

interviu

De vorbă cu Attila Gergely: "Spectacolul nostru merge spre teatru" • 15

proza

Carmen Botoșaru: Dracul din gâtjej • 16

poezia

Andrei Doboș • 18

puncte de vedere

Ion Simuș: Protestul oamenilor muncii de la revista "Echinoc" • 19

info

Oana Pughineanu: O întrebare pentru Irina Petraș, președinta Filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor • 20

în dezbatere: psihanaliza

Irena Talaban: Etnopsihiatria și universul invizibil • 21

masă rotundă

Istoria literaturii în dezbatere • 24

reportaj & antropologie

Dora Ghencenco: No man's land • 25

integrarea europeană

Sergiu Gherghina: Raporturile dintre Parlamentul European și parlamentele naționale • 26

filosofia

Alexander Baumgarten: Investigații de filosofie medievală • 28

ex abrupto

Radu Puculescu: Găoză, filosof de cartier • 29

tutun de pipă

Alexandru Vlad: Modificatorul • 29

aspiratorul de nimicuri

Mihai Dragolea: "Diafan" cu funde roz, "recepția faptică" și "Bade-reșele de viață" cu funde albastre • 30

nopți și zile

Mihai Bărbulescu: Monumente regale • 30

flash-meridian

Ing. Licu Stavri: Frank Sinatra, curier al mafiei • 31

www.cultura

Mihai Gușă: Artă pe bandă dublă de biși • 32

subcultura

Oana Pughineanu: România fără profesor • 32

teatru

Adrian Pion: Fapta blagiană devenită fapt teatral • 33

Festival "Man.In.Fest" • 33

muzica

Virgil Mihaiu: Încântări fagotistice • 34

1001 de filme și nopți

Marius Optorean: 4. Sjöström • 35

plastica

Pavel Țușară, Ioan Papuc: O artă a contrariilor • 36

plastica

O artă a contrariilor

Pavel Țușară

Pictura lui Dumitru Ivan întrunește, simultan, trei caracteristici fundamentale care o scot de sub dependența strictă a limbajului. Mai întâi, ea reprezintă simptomul unei spaime de vid și, simultan, expresia unei continue stări jubilatului. Indiferent dacă este vorba de lucrări mai vechi sau mai recente, lupta cu spațiul, cu suprafața albă a pânzei, dar și bucuria de a triumfa prin culoare și de a clama supremația prin formă sunt prezente în aceeași măsură și se manifestă la fel de puternic.

În al doilea rând, în câmpul fragil al culorii, oricât ar părea de paradoxal, vocația unui decorativism amplu și fascinația pentru ritmurile care susțin adevărate construcții simfonice sunt contrapunctate prin tensiunile irepresibile pe care le generează fie dinamica liniei, fie nenumăratele contraste, de la cele statice, de cantitate, și până la impulsivitatea complementarelor.

Ion Papuc

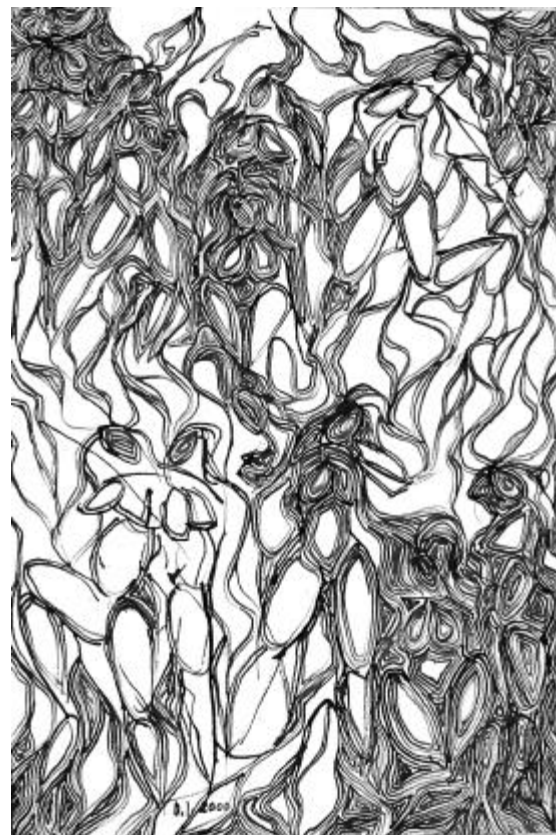
Întâia observație care îți trece prin minte în fața picturilor lui Dumitru Ivan privește faptul că artistul nu utilizează chiar de loc tehnica, așa de obișnuită la pictori, de a sugera, cu ajutorul perspectivei, că lumea pe care o înfățișează are și adâncime, adică cea de a treia dimensiune. Atâta platitate definitivă a imaginii, exclusiv bidimensională, în ipoteza căreia pictorul pare a se abandona cu voluptate, îmi aduce aminte de străvechea cosmogonie extrem-orientală conform căreia universul în întregul lui absolut nu-i decât o pânză, de o infinită subțirime, pe care o zeii prind și o țese în timp ce la celălalt capăt zeul pereche o destramă. Dar nu pendularea aceasta dintre ființa și neființa interesează aici, ci faptul că lumea în toată enorma ei complexitate încapă între cele două dimensiuni ale textilei acesteia cosmice. Suntem doar figurine prinse în eterata tapiserie pe care un zeu o țese, un altul o destramă.

Fiecare tablou al pictorului este o secvență inedită din marele spectacol al lumii, în tot alte și alte frenetice jocuri de culori, cu asocieri contrastante, ori în armonie. E o muzică în toate, tănăsc mari alături strălucitoare, sau se tânguie instrumente de coarde, când mai subțire, când mai întunecat, sau bat ritmici în tobe de varii dimensiuni, sonorizând definitiv universul întreg. Culorile, sau mai degrabă nuanțele alese, sunt inedite prin ele însele, ori numai prin raporturile dintre ele. Ritmurile volumelor care tresăltă în fața privitorului, așa de vii, atât de neostoite, precizia colorațiilor - toate sunt atât de impecabil dominate, strunite suveran, dezvăluind astfel bărbăția fără fisură a măiestrului care le desfășoară, înstăpânindu-se astfel peste o lume de frumuseși în rafale, ritmice, sacadate. Sunt emisii ale unui zeu al culorilor în armonie, creația în ceea ce ea are esențial, exclusiv estetică a universului.

Cercetând mai cu atenție aceste secvențe din pânza lumii, descoperim, sau doar întrezărim că volumele ritmate își imprumută forma de la silueta feminină care ne împodobește fiecareia

și, finalmente, în al treilea rând, această pictură care se complică proporțional cu intensitatea privirii se dezvăluie ca o continuă oscilație între ordine și disoluție, între imaginea unei lumi reduse până la detaliul ei constitutiv și rigoarea absolută pe care o salvează memoria unui antropocentrism structural, chiar dacă uneori esențializat, alteori aluziv sau numai difuz.

Oximoronică în viziune și în limbaj, fundamentată riguros pe contrarii multiple, masculină și feminină în egală măsură, pictura lui Dumitru Ivan este un adevărat sistem vizual în care lumea sensibilă și proiectul existențial se afirmă și se susțin cu aceeași îndreptățire. Cu îndreptățirea firească pe care o impune puterea de persuasiune și de seducție a artei.



viața. E pretutindeni în această pictură o laudă, un elogiu al feminității. Dar nu chiar aceasta este și centralitatea celor câte sunt? Femeia, adică Gee, mama-pământ, cea din care toate și toți descind. Vom descoperi astfel în pânzele lui Dumitru Ivan nu doar fecioare dezlănțuite dansând, ci poate însăși Madona cu pruncul sfânt în brațe, solemnă ca o rugăciune în adorare. Înțelesul este unul singur, acela pe care artele dintotdeauna și l-au întrezărit ca țel suprem, și pe care doar poetul-matematician a culeșat să-i spună în cuvânt: lauda grădinii de îngeri, când răsare din coastă bărbăteasca al Evei trunchi de fum.

ABONAMENTE: *Cu ridicare de la redacție:* 90.000 lei, 9 lei - trimestru, 180.000 lei, 18 lei - semestru, 360.000 lei, 36 lei - un an *Cu expediere la domiciliu:* 144.000 lei, 14,4 lei - trimestru, 288.000 lei, 28,8 lei - semestru, 576.000 lei, 57,6 lei - un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poștal la adresa: Revista de Cultură Tribuna, cont nr. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

