

TRIBUNA

67

REVISTĂ DE CULTURĂ • serie nouă • anul IV • 16-30 IUNIE 2005

15 000
1,50 lei



Festivalul
Internapional
de Film

Transilvania la cea
de-a IV-a ediție

remember

Paul Ricoeur

masă rotundă

Misiunea națională
a literaturii... o
temă demodată?

interviu

**David
Foenkinos**

ilustrația numărului:

Martin Anibas

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 Sârbăciu
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

Despre cărți americane

Marian Barbu

Sfârșitul de an calendaristic și începutul următorului aduc pe piața de carte a SUA mii de exemplare care mai de care mai titrate sau năucitoare în selecția subiectelor abordate. În privința prețurilor, un european poate să comenteze îndelung, reverberatoriu, cu atât mai mult dacă este un român ca mine. În schimb, calitatea imprimării - hârtie, caracter de literă, spații libere, ilustrații (dacă este cazul) - rămâne excepțională. Coperțile și celelalte elemente grafice ale acestora sunt o încântare pentru toate tipurile de carte.

Organizarea cărților în spații largi, dând impresia de imensitate, și în rafturi chibzuite, cu distribuții tematice formidabile, creează un confort de nobilă demnitate și respect.

Timp de aproape cinci luni de zile, am poposit în trei state americane: Illinois, Winsconsin, Indiana, având "bursă de familie" la Chicago și în zonele adiacente acestui megapolis.

Ca scriitor și ziarist, am vizitat locațiile de care dau seama orice bookshop (librărie) ca și orice library (bibliotecă).

De-a lungul a patru decenii de activitate scripturală, formându-mi o tonalitate stilistică oarecum solemnă, prin sobrietatea și acuratețea frazei de limbă română, mi se pare că dacă aș descrie impresiile formate, aș atinge marginile unei euforii suspecte. Nu cunosc în România să existe vreo instituție de profil sau așezământ specializat pe vânzarea sau circulația cărților de dimensiunile și disponibilitatea și accesibilitatea a acestora ca în districtele aferente orașului Chicago.

Ceea ce este însă intrigant, revoltător, vizează absența cumpărătorilor de carte și a cititorilor împătimiți. Dacă lipsa banilor a început să se facă tot mai simțită și la nivelul românilor, al tinerilor, cu precădere studenți, în schimb, bibliotecile noastre - din Craiova (cele de la Universitate și de la Aman) - au foarte mulți cititori, adevărați prieteni ai timpurilor clasice. Cele moderne, aflate sub semnul democrației, îi atrag pe tineri mai mult spre muzică, de toate felurile, spre vestimentație cât mai sumară și cât mai fistichie. În statul Virginia, la începutul lui 2005, tuturor tinerilor care purtau blugi cu spatele lăbărșat, atârând până spre genunchi, a început să li se aplice amenzi pe loc, de 50 \$. Nu știu dacă unii dintre ei, intrând în vreo bibliotecă, puteau fi absolviți de amendă. În fine!

Iată de ce unii scriitori americani au alcătuit cărți intitulate *Ghidul complet al idișilor* (la loc de cinste aflându-se microantologii din opera marilor creatori despre astfel de subiecte) sau *Despre înțelegerea catolicismului, de la 1607 până la 1946*.

Sunt prezenți aici, printre alții, nume cunoscute și nouă europenilor: Emerson, Melville, Twain, Hemingway, Jack London, Fitzgerald, Faulkner, Eliot.

Ideea are reprezentanți și în America de Sud, Canada, Africa.

Ediții succesive, 2001-2-3-4, a cunoscut antologia *Erotica*, de 576 pagini, prețul fiind de 13 \$.

Alte titluri de cărți: *The Da Vinci Code* (de Dan Brown) - 2003, 360 pagini, 25 \$, *Camilla* (Caroline Graham) - 2003, 19 \$, *Living History* (Hillary Rodham Clinton) - 2003, 576 pagini, 20 \$, *Riding With Reagan* - 2005, 246 pagini

19,95 \$, Bill Clinton, *My Life* - 2004, 1008 pagini, 35 \$, în limba spaniolă, 1146 pagini. Coperțile cartonate, cu ilustrații.

La începutul lunii aprilie, odată cu trecerea în neființă a suveranului pontif de la Vatican, Papa Ioan Paul al II-lea, toate librăriile americane grupaseră la loc vizibil cărți despre biografia și activitatea religioasă a Papei, ori lucrări semnate de Marele Slujitor al Bisericii Catolice, în primul rând. Am reținut câteva titluri: *Biografia lui Papa Ioan Paul al II-lea* (George Weigel) - 2005, 1016 pagini, 20 \$, *The Pontiff in Witner - Triumf și conflict în pontificatul lui Ioan Paul II-lea* - 2004, 336 pagini, 24,95 \$, *Rugăciunile private ale lui Papa Ioan Paul II* - 2005, 172 pagini, 20 \$.

Semnalez, de asemenea, fermecătoarea carte semnată Antonia Felix, intitulată sentimental *Condi*, despre *The Condoleezza Rice Story* - 2005, 288 pagini, 9,95 \$.

Se poate constata cu câtă rapiditate se mișcă editurile americane și, desigur, autorii în grija lor de a informa, analiza și pune la îndemâna celor interesați produsul cultural. De aici înainte, vin gazetele pentru consemnare și indemn. Apoi... ipoteticii cititori.

Despre cărțile intrate în bibliotecă, cred că numai statisticile mai pot depune mărturie. Eu am vizitat și apte asemenea împărății ale cărții, precum și Chicago Public Library. Iar la începutul anului 2005, The Library of Congress din Washington D.C. a anunțat tipărirea unei *Enciclopedii* de 570 pagini, cu 22 de fotografii color și 350 de ilustrații alb-negru. Ea cuprinde titluri și scurte referințe despre întreg patrimoniul de profil, începând cu 1800 până la 2004. Au lucrat peste 50 de specialiști în domeniu.

Mai aproape de zilele noastre, fiecare district al megapolisului Chicago și-a ridicat bibliotecă și librării din taxe percepute de la locuitorii zonei. Acestora li se specifică pe foaia de fisc traseul tuturor banilor încasați.

În sudul localității Algonquin, la numărul 2216, se află un asemenea locaș al cărții de negăsit în România. Mai întâi, spațiul de dispunere arată cât Piața Universității din București sau Piața Prefecturii din Craiova. Apoi așezarea cărților pe domenii, scrise deasupra rafturilor (am numărat peste 45). Criteriile alfabetic și zecimal funcționează ireproșabil.

Sunt rafturi dedicate special mai tuturor limbilor pământului, la care accesul se face și prin discuri, fotografii, abecedare, toate bilingve.

Iar la intrarea în spațiul librăriilor, s-au bătut înscrisuri despre carte, desprinse din operele lui G. Orwell, Virginia Woolf, Salman Rushdie, James Russell Lowell, W.H. Auden.

Se poate desprinde ușor ce-nseamnă ideea de cultură universală, la ale cărei structuri de formare și existență contribuie toți scriitorii lumii.

Iată o deschidere pe care americanii, slujitori devotați și ai culturii, au instaurat-o de peste două secole în spațiul ce și l-au rezervat între cele două oceane.

8 aprilie, 2005, Chicago

3 ipostaze ale domnului TIFF

Silviu Lucian Maier

I. CinemamPLINit

Tic-tac tic-tac tic-tac tic-tac deschide ochii!... ce vezi?... acesta nu este un film. Nu-ți găsești locul în fotoliu? Vrei să strigi? Cine te aude? Tic-tac tic-tac... amețești? De ce s-a întors? DE CE S-A ÎNTORS? El. Tânăr, pletos, haine negre, somn, sunete industriale în căști, în camera lui, trage cu ochiul. Fiu. Îți ajută tatăl să treacă peste coșmaruri. El. Burtos, pletos, amator, face filme porno extreme. Tatăl. El. Joacă în filme porno. Prietenul. Ea. La 12 ani visa să fie actriță în filme porno, la 21 de ani e fericită, asta face. Femeia, găleată pentru spermă. Iubirea se poate infiltra între oameni pe diverse căi. Problema e să nu închizi ochii, te-ar putea speria ceea ce ai să vezi. Sâni, penis, vagin, anus, labii tăiate, urină, vomă. Inima bate. Artificial, o susțin câteva tuburi de metal. Să nu înghețe! Să nu se stingă lumina! Big Brother? Verde? Poți să-i ascuți gândurile! Fiecare visează, dar NU închide ochii! Acesta nu e un film! Este o limită, este linia care te menține deasupra vieții și a morții. Nu este dificil. Doar deschide ochii! Să nu adormi în timpul actului sexual. Atunci vei muși!

La început oamenii aveau două capete, patru mâini și patru picioare. Se simbeau împliniți. Un cataclism ori intervenția divină a spart această ființă, omul arătând așa cum este astăzi, un cap, două mâini, două picioare. De atunci caută fără încetare împlinirea, dar pierde pe drum totul.

O piatră în stomac, un pumn în față, o lamă mangâindu-ți spatula, un ochi injectat, *O gaură în inima mea.*

Al patrulea lungmetraj al lui Lukas Moodysson, experiența vizuală și auditivă la cel mai înalt nivel, un film pe care trebuie să-l duci până la capăt fiindcă plasturii pe ochi nu reprezintă o alternativă!

A hole in my heart, Suedia, 2005. Dramă alegorică, film experimental, scris, regizat și filmat de Lukas Moodysson.

Un tânăr stă întins pe pat, iubita lui e tolănită lângă el. Ea îl invită să închidă ochii și să-i descrie ceea ce vede. Despre moralitate, televiziune, alegeri în viață, despre visuri, moarte, cinema, prietenie. Cât de departe poți să mergi?

II. Scurtmetraje românești sau viitorul cinematografului noastre sub soare

Pozitiv

Canton, r. Constantin Popescu Jr., s. Cristian Mungiu, 2005.

30 de minute de cinematografie de calitate, prize lungi și foarte lungi, precum întâlnim în filmele lui Tarkovski. De fapt pe asta mizează pelicula și acesta este elementul care face din acest scurtmetraj o experiență interesantă. Povestea: doi oameni trăiesc la malul mării, într-un pustiul deranjat doar de mocănița ce traversează linia ferată din apropierea casei lor aducându-le un ziar. Distracția lor constă în a paria pe numărul de articole existente în gazeta la rubrica *Decese*. Îți pot fixa ceasul după trecerea învăpătoarei prin dreptul casei lor. Singura femeie pe care o văd și visează. Lucrurile se schimbă în momentul în care un tip are un accident în apropierea locuinței lor. Îl găzduiesc, iar la plecare le lasă cadou mașina sa. Unul dintre ei dă o raită prin zonă să încerce mașina. În ziarul din următoarea zi un singur anunț la rubrica *Decese*. Învăpătoarea.

Chiar dacă trenează acțiunea la mijloc, actorii sunt plictisitor de inspirați, iar rezolvarea poveștii este bine aleasă. La fel și cadrul natural.

București Berlin, r. Anca Lăzărescu, s. Anca Lăzărescu, Cristian Mungiu, 2004.

Un scurtmetraj despre care auzisem că a fost premiat prin Germania și, pe deasupra, că are în spate case de producție nemțești, așadar nu e vreme de uguială aci. Până la urmă ideile de dincoace de film (proiecțiile mele legate de ceea ce urma să văd) m-au determinat să nu îndrăgesc această peliculă în măsura în care mi-aș fi dorit! Scurtmetrajul este realizat corect din punct de vedere politic, nu are înflorituri estetice, nici găuri în text. Urmează drumul loanei (Anca Ularu într-un rol bun) înspre capitala Germaniei, unde o aștepta promisiunea unei vieți mai bune. Nu o aștepta nimeni acolo. Un taximetrist turc, fanul lui Galatasaray Gheorghe Hagi o duce în patru locuri, unde fata presupune că ar trebui să-l găsească pe cel care o asigurase că i-a găsit o slujbă, dar nu află decât că domnul respectiv fusese concediat și că e probabil să fi plecat.

Rămâne alături de doi prieteni ai taximetristului turc pe care-i ajută să-și relanseze afacerea culinară. M-a bucurat faptul că filmul nu a terminat povestea în trafic de persoane sau prostituție... Dialogul e bun.

Pubic Display of Affection, r. Alexandru Mocanu, 2005.

Cel mai reușit generic de (scurt)film. Imaginea în culori terse îi dă un farmec aparte, iar actorii (mireasa și cavalerul de onoare) au unele dintre cele mai interesante fețe văzute pe ecranele noastre în ultima vreme. În noaptea nunții, mireasa fuge pentru câteva ore alături de prietenul cel mai bun al soșului ei. Fuge la acesta acasă și se dezgolește sub acul aparatului său de tatuat. Soșul, gelos, apelează la forța persuasivă a glonșului pentru a-și reprinde soția.

Pe scurt (oarecum) pozitiv

Fanatic (r. Sebastian Neșu, 2004) - despre unii oameni atât de îndrăgostiți de fotbal încât dau copiilor numele unor celebri jucători. Monolog interior al unui supporter român. Însotit de animațiile lui Matei Branea!

Pui la rotisor (r. Alexandru Vitzentzatos, 2004) - un tânăr gurmand se angajează la un fel de restaurant doar ca să scape de gura maică-si. E singurul care acolo muncește. La ora închiderii, șeful sună cerând un pui la rotisor. Proaspătul angajat trebuie să-l pregătească și să-i ducă acasă. Pe drum hotărăște să mănânce el puțul și să nu mai meargă (probabil) a doua zi la serviciu. Deși e un film cam neterminat, actorul principal (Cătălin Neamțu) se prezintă într-un mod haios, ceea ce salvează scurtmetrajul.

Pentru o mână de bomboane (r. Gabriel Sandu, 2005) - doi frați trăiesc în gunoaiile de la marginea Bucureștiului. Cel mic este curier între doi traficanți de droguri. Duce pachete cu stupefiante și aduce dealer-ului general banii pe ele într-un ghiozdan. Realizează într-o zi că are genta plină de bani și nu rezistă tentației de a cumpăra bomboane. Traficantul nu-i iartă.

Negativ

Challenge Day, Napoleon Helms.

Umor forțat, subliniere enervantă (prin grosimea liniei din textul filmic) a tarelor politicienilor români, a presei, a vecinilor de bloc. Despre un campion olimpic la canotaj care refuză să se înscrie în competiția asta idioată dintre două orașe - unul japonez și unul românesc, motiv pentru care apare la televizor că ar fi leneș (merge la pescuit), este injurat de vecini că nu are spirit de echipă (turmă) și ratează compania unei frumoase vecine (că nu ție ah). Parcă oltenii din *Italienele* ar fi invadat televiziunea, Japonia, strada, primăria, stadionul, aparatul

de filmat... Mi se pare că a fost cel mai aplaudat scurtmetraj, deși cel mai slab în opinia mea.

Spune-mi Ana: Tripticul unei morți așteptate, (r. Vlad Feneșan - I, Andrei Nemethi - II, Gabriel Achim - III, 2005)

Ana află că va muri. Trei povești, fiecare o meditație asupra întâlnirii cu moartea - pe un bulevard aglomerat, într-o confesiune neobișnuită, într-un vis. Inegale ca structură, efecte, filmare, filmulețele nu (mă) conving, la fel și interpretarea Anei Ularu, cea mai ștearsă prestație din câte am văzut(-o).

Concluzie: ceea ce m-a bucurat cel mai mult este evitarea aducerii elementelor socio-politice cu specific național cam expirat în scurtmetrajele prezentate la cinematograful Victoria. Evident, cu excepția lui *Challenge Day*, care e și singurul realmente respingător (măcar dacă estetiza cumva întâmplările). Trei nume se cer a fi urmărite îndeaproape (secțiunea **Pozitiv**), iar această stare nu poate fi decât de apreciat!

III. Moartea domnului Lăzărescu

Premiat la Cannes (*Un certain regard*) și la TIFF (Premiul publicului, Premiul FIPRESCI, Premiul pentru cel mai bun film românesc din cadrul Zilelor filmului românesc, Premiul pentru regie, Premiul pentru interpretare masculină - Ion Fiscuteanu și feminină - Luminița Gheorghiu), *Moartea domnului Lăzărescu* (r. Cristi Puiu, s. Cristi Puiu, Răzvan Rădulescu, 2005) ne arată faptul că avem un regizor care ție meserie. Din punct de vedere al realizării nu există elemente contestabile. Fabricat în stil Dogma '95 - filmat din mână, fără muzică și fără efecte speciale - filmul lui Puiu prezintă supliciu unui om oarecare (un Lazăr care la noi se citește Lăzărescu, după cum afirmă regizorul), bolnav, care având nevoie de îngrijiri medicale este purtat dintr-un spital într-altul, fiecare echipă doctoricească fiind suficient de orgolioasă încât să reia investigațiile de la zero, chiar dacă starea pacientului se deterioara în *măinile* lor.

Filmul pare tras într-o singură repriză și pare alcătuit dintr-o singură secvență. Ceea ce se evidențiază dintru început este jocul actorilor, curat, natural, parcă nu ar fi jucat un scenariu, ci și-ar fi trăit propriile istorii în fața unei camere de filmat "ovăielnice, precum sănătatea eroului principal, pe care Puiu l-a torturat (ca actor) cum numai Trier își torturează actrițele în ultimele realizări filmice.

Însă tot acestea sunt elementele care îngreunează o a doua vizionare a filmului. Totul rămâne tipărit pe retină, sunt imagini care se transformă în pietricele ce umplu stomacul, mai ales dacă la un moment dat ai trăit indiferența sistemică față de anumite nevoi de îngrijire medicală urgentă. Chiar dacă surpriza narativă dispare, cred că mai rămâne ceva - perfecțiunea conturului cinematografic, puternica senzație că *ești martorul* întâmplărilor, că tu urmărești (supervizezi) buna lunecare a lui Dante Lăzărescu spre Infern. Altfelva nici nu se poate acum!

Ceea ce trebuie remarcat este și faptul că autorul a știut să evite capcana *realului* de la care a pornit povestea omului care a murit în Salvare și a fost abandonat pe un trotuar bucureștean nu apare ca o țire printre celelalte ale orei 5, ca o imitare a unui fapt regretabil (oc și o imediată răsufare de urare, *a trecut, e gata*), ci ca o lungă trecere dinspre *aici* înspre *dincolo* , unde nu suntem martorii sfârșitului propriu-zis al unui om - *eliberare*, ci suntem cei care veghează și conștientizează apusul lin dar sigur al vieții, rămânând captivii neputinței și ai unui spectacol regizat perfect de către Cristi Puiu.

cartea

Topârceanu în engleze^ote

Mihaela Mudure

GEORGE TOPÂRCEANU
Poezii/Poems

Traducere, studiu introductiv și note: Cristina Tătaru, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2002.

Discret dar temeinic, coala de anglistică clujeană și-a manifestat de la începuturile sale interesul pentru traducerea literaturii române în limba engleză, gest cultural de importanță excepțională pentru cunoașterea României în lume. Se cuvin amintite, în acest sens, traducerile eminesciene ale lui Peter Grimm, întemeietorul catedrei de engleză de la Cluj-Napoca, prima catedră de anglistică din România, ori versiunile din poezia blagiană la care a tradus cu har excepțional Mihail Bogdan, continuatorul lui Peter Grimm la conducerea catedrei de specialitate din Cluj-Napoca. Din generațiile mai noi au tradus literatură română în limba engleză angliștii clujeni Virgil Stanciu, Fred Nădăban, Anuța Vultur, Liviu Bleoca, Cristina Litvinchievici, Cristina Tătaru.

Ultima "ofertă" clujeană de acest fel a fost sprijinită de editura clujeană Limes care a oferit iubitorilor din România sau de aiurea ai fermecătorului poet minor George Topârceanu o versiune englezească a unora dintre poeziile sale. Traducerea și competentul studiu însoțitor aparțin Cristinei Tătaru. Absolventă strălucită a Facultății de Litere a "Universității Babeș-Bolyai", Cristina Tătaru este, în prezent, cadru didactic la aceeași importantă instituție de învățământ superior. Anglista clujeană nu este la prima încercare de acest fel. Ea a mai publicat traduceri din poezia lui Vasile Voiculescu, "tefan Augustin Doina" și Mircea Petean.

Studiul introductiv al volumului apărut la Editura Limes pornește de la aserpiunea că "[d]e tare multă vreme nu s-a mai scris despre Topârceanu..." (6). Chiar dacă perspectiva anglistei clujene este mai aparte deoarece ea pornește de la necesitatea de a racorda pe Topârceanu la perspective luate din critica străină (anglo-saxonă, cu precădere), sau de a-l judeca stilistic din perspectiva celui/celei dornic/e a-l trece pe poet Styxul unei alte limbi, aserpiunea privind presupusul recent deert al ... topârceanologiei nu se confirmă. Ultimul deceniu a înregistrat o serie de contribuții în domeniu: Theodor Codreanu, *Provocarea valorilor*, 1997 (culegere de studii, dintre care unul este dedicat lui Topârceanu); Liviu Grăsoiu, *George Topârceanu sau chiriașul grăbit al literaturii române*, 1999; precum și un text inedit apărut sub îngrijirea și cu prefața Sandei George, *Piganul în cer, revistă cu 2 acte și 2 prologuri*, 2001. La acestea se cuvin adăugate articolele despre Topârceanu apărute în diferite reviste literare. Dar chiar dacă nu este singular, studiul Cristinei Tătaru are propria sa însemnătate. Perspectiva anglistei pornește de la raportul margine/centru extrem de mult vehiculat în critica anglo-saxonă. Din acest punct de vedere, Topârceanu respinge capitala și adoptă cu entuziasm provincia. O altă interesantă evaluare a lui Topârceanu este cea lingvistică, deosebit de importantă pentru un traducător. Cristina Tătaru îl apreciază pe George Topârceanu drept un neoclasic, un poet cu o limbă extrem de "lefuită", care respinge, în ciuda provincialismului său

asumat, regionalismul. Un loc important în studiul introductiv îl ocupă considerațiile privind umorul poetic. Cristina Tătaru, care a analizat și în teza sa de doctorat mecanismele lingvistice ale umorului, pornește de la o apreciere globală a mecanismelor umorului în limba română. Ele "sunt mai degrabă bazate pe redundanță și pe adăugarea sintagmatică, decât pe ambiguitate și selecție paradigmatică" (26). Topârceanu, apreciază Cristina Tătaru, nu folosește excesiv avantajele oferite de limba română în acest sens, el este un mare artist care își permite să creeze efecte umoristice extrem de variate. Printre mecanismele umoristice preferate de poetul Topârceanu sunt: refrenul și construcțiile paralele sintactice.

Volumul de traduceri apărut la Editura Limes nu este exhaustiv. Cristina Tătaru a operat propria selecție în corpusul de texte vizat, lucru pe deplin justificat. Emoționantă este, însă, justificarea opiniilor Cristinei Tătaru. Proiectul Topârceanu ar fi trebuit să fie rezultatul unei cooperări la care participau și Dan Dușescu, Leon Levișchi și Eugenia Farca. Cum îngerul morții a convocat pe unii dintre participanții la proiect, Cristina Tătaru și-a îndeplinit partea din întreg sfiindu-se să se atingă de poeziile rezervate celor plecați. Respectul față de maeștri explică unele absențe notabile din volum.

Rămân, însă, destule piese de rezistență: *Acceleratul*, *Balada popii din Rudeni*, *Balada unui greier mic*, *Balada chiriașului grăbit*, *Rapsodii de toamnă* sau *Bacilul lui Koch*. Traducerea Cristinei Tătaru dovedește o bună stăpânire a limbii țintă și o reușită traversare a acelor cercuri infernale ale traducătorului, după fericita expresie a lui Leon Levișchi: denotația, accentuarea, modalitatea, coerența și, împlinirea tuturor, stilul. Ca exemplificare, redăm două strofe din celebra *Rapsodii de toamnă* excelent redată de Cristina Tătaru: "All the garden blooms are fretting/A georgine, in haste,/Like a highlife dame, is setting/Up her flawless waist./ Three petunias, full of grace,/Voice with charm their rue,/While they chatter: 'In this case,/Girls, what shall we do?'" . Inspirată ni s-a părut și traducerea titlului *Căinele ovreiului* care devine *The Jew and the Dog*. Renunțarea la posesiv în favoarea unei conjuncții exprimă perfect relația dintre cele două elemente în cuprinsul poemului.

Interesante ni s-au părut și traducerile numelor de străzi din topografia bucureșteană a *Baladei chiriașului grăbit*. Romana devine *Roman Street*, *Regala* e *King Street*. Versurile care denumesc numeroasele domiciliile ale precipitatului chiriaș: "Pe strada Unirii, la Beck;/Pe Grant, lângă birtul lui Sbierea;/Pe Witing, pe Tei la Confort" (94) devin în englezește: "On Union Street, then at Beck;/On Grand Street, near Sbierea's café;/On Witting, at Ease, on Lime Park" (95). Grația și îndemânarea cu care traducătoarea reușește să dea cititorului de limba engleză o idee despre sensurile multiple ale unei topografii complet necunoscute lui sunt remarcabile.

Fără îndoială, orice traducere este o lucrare perfectibilă și există oricând loc de mai bine. Uneori rima din engleză "chioapătă", nu are urinșă originalul, precum în aceste două strofe din *Rapsodiile de toamnă*: "An accacia watched the braes,/Like a banner, staunch;/All his leaves, like tiny scales,/Bristled on a branch./Later on, a magpie, who/Had no occupation,/Flew in with a rumour new,/Stirring a sensation" (75). O soluție mai puțin inspirată ni se pare și tradu-

cerea pentru versul "Un domn serios de la culte" (90) din *Balada* celebrului *chiriaș* al lui Topârceanu. În englezește, starea civilă și locul de muncă al personajului devine: "A bachelor, gloomy, next-door,/And who, since he worked at Religions..." (91). Pe lângă o anume stângăcie a cauzalei, am remarca și nota explicativă în care cititorul de limbă engleză află că domnul în chestiune lucra la "the Department of Cults, in the then Government" (91). Poate că "Department of Religious Denominations" ar fi fost mai adecvat.

Observațiile de mai sus nu afectează, însă, impresia de ansamblu a traducerilor Cristinei Tătaru. Editura Limes a oferit un cadru excelent de manifestare uneia dintre cele mai bune traducătoare de limba engleză a momentului. Este de sperat că și alți scriitori români vor reține atenția universității clujene care mai are încă mult de oferit literaturii române și univesale. În lumea tot mai globalizantă în care trăim astfel de eforturi de trans-lare sunt o necesitate, mai ales, pentru o literatură precum literatura română, purtătoare de mesaj a unei limbi vorbite de mai pușini vorbitori. Nu putem aștepta ca străinii să și însușească limba română pentru a ne cunoaște. Este mult mai înțelept a veni noi în întâmpinarea lor oferindu-le astfel de plăcute "peșcheuri" precum traducerile din limba română în limbile de circulație internațională.

Jurnal pentru un delfin

Alexandru Jurcan

LIDIA HANDABURA
Jurnal pentru Delfin
Editura Hestia, 2004

Lidia Handabura, prozatoare și traducătoare, membră a Uniunii Scriitorilor din România, a publicat volumele de povestiri *Hurlupul* (Ed. Hestia, 1996), *Povestiri cu Tereza* (Ed. Hestia, 1997), iar pentru *Povestiri din anul Cometei. Un unchi nervos și câteva întâmplări cu o Skoda ieșită din uz* (Ed. Hestia, 1999) a fost premiată de Uniunea Scriitorilor. În 2004, tot la Editura Hestia, îi apare romanul *Jurnal pentru Delfin*.

În volumele de început satira și grotescul se împletesc într-un mod surprinzător, alunecând spre umor și absurd. Dialogul firesc este condus în planuri diverse. Scriitoarea nu iubește verbiajul, ci concizia, "tăietura" precisă.

Povestiri din anul Cometei sunt pentru "copiii rafinați", adică în copilărie se află acel ceva cu care percepem realitatea, ca un fel de lentilă specială, ce deformează sau sesizează și mai acut realul. Nimic violent nu pătrunde în fibrele umorului născut dintr-un Eden al copilăriei. Percepem aici, dincolo de universul fabulos de tip Márquez, un alt fel de Creangă, unul intelectualizat, tehnicizat, unde plimbarea câinilor cu Skoda devine un delir imagistic și narativ. Nu există vreo intenție de ironie, deoarece spontanul n-are nuanțe ascunse. Însăși autoarea delimitează

formele răsului: forțat, schematic, strident, caricatural, răutăcios. Povestirile nu se izolează, ci converg și creează un univers stabil, funcțional într-o magie demnă de *O mie și una de nopți*. Plutește - invizibilă - puterea exorcizării. În acest univers tainic, lipsit de egoism "ne trădăm toate secretele". Comuniunea conține ceva sacru, într-o acceptare totală.

Jurnal pentru Delfin înseamnă o "strigare" în note mult mai grave "peste grădinile înflorite, noaptea, în pârâitul de greieri și foșnetul de dihuri". Un simțământ de libertate dulce-amăruie venind dinspre Steinbeck, un cal alb, asistat de spiritele copacilor, amintind de Buzzati, o componentă morbidă a umorului spre "produsele umane biodegradabile" de tip Amélie Nothomb - iată doar câteva trimiteri din interiorul unui univers al unei copilării complexe, mereu amenințată de intruziunea adulților. *Madre și padre* revin mereu din teritoriile amintirii, ca să avertizeze asupra atrofierii, uscăciunii, golurilor afective, pentru că nu poate dura la infinit paradisul copilăriei și fiecare "trebuie să fie pregătit să se întâlnească față în față cu imaginea lui dizgrațioasă, la un moment dat. Ca atunci când te uiți într-o oglindă diformă și te vezi reflectat diform." Ce înseamnă, de fapt, a muri la timp? A nu fi pedepsit printr-o îmbătrânire urâtă, ca o pedeapsă? Fecioarele devin perverse, iar copiii innebunesc? Lumea inventată "în grădinile mele" poate ajunge la degradare, jocul serios poate degenera în hăr-mălaie? Totul trebuie consumat "prin arderea etapelor"? Probabil că nu e bine să ieși "afară" din copilărie, pentru că "dincolo" a început sfârșitul, eroziunea. Mai bine grădinile, locurile tainice, injecțiile cu crenguțe, latrinele cu scânduri putrede, stărnind senzații de voyeurism, decât discuțiile cu adulții, din care transpare o sfârșeală existențială, de parcă relatându-și viața sau experiențele lor își aspiră o parte din energia vitală. Adulții au un "parfum al morții", imprimat în haine, în piele. Paturile lor transpirate conțin sucurile senectuții.

"Afară" se înmulțesc mesajele erotice și începe o "dictatură a sexualității". Preludiul e aflat pe străzi. "Acești oameni sunt siguri pe ei doar în perioada de preludiu stradal." Între "cei doi" se nasc "curele de transmisie", însă dresura se prefuguează, pentru că "nu poți fi partenerul cuiva, ci doar dresorul". Dacă te porți prea bine devii exploatat și încep compromisurile, plafonarea. Sigur că *padre* s-a uitat în abis, s-a oglindit în el și "și-a asumat gaura neagră". În ultima parte a adolescenței intervine factorul erotic, se naște un soi de responsabilitate, în timp ce "adulții-furnici mi'unau continuu la distanțele rezonabile". Oricum, ideile mari, nobile, se înfig doar în creierile pure. "În restul creierelor se implântă ideile mediocre, mucilaginoase: scrot-vagin, beme-mici, bani-măina".

Lidia Handabura și-a creat propriul univers rotund, încă din *Povestiri din anul Cometei*. Simți nevoia să te întorci în acel univers insolit, într-un "microcosmos viermuitor, ce fermentează", mereu spre disoluție. Iată un roman uluitor, împlinit, magic, universal.

comentarii

Octav Vorobchievici: Cu Lucian Blaga în Portugalia

Ilie Rad

Cu ocazia celei de-a XV-a ediții a Festivalului Internațional de Poezie "Lucian Blaga", care a avut loc la Cluj-Napoca, în perioada 5-7 mai 2005, profesorul și scriitorul Constantin Cubleșan a făcut participării plăcută surpriză de a prezenta un volum memorialistic despre poetul sârbătorit, aparținând unui autor de care foarte pușini auziseră: Octav Vorobchievici, cartea numindu-se *Cu Lucian Blaga în Portugalia*. Prefața de Constantin Cubleșan (Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2005. Cu un portret grafic al poetului, semnat de Ion Mitrea). Cine este acest memorialist, contemporan cu poetul-dipomat?

Din prefața editorului, aflăm date importante despre un autor care, cum spuneam, era un necunoscut pentru cei mai mulți, inclusiv pentru mine, care am scris o carte despre memorialistica de război în cultura română, dar cărțile cu acest profil ale autorului mi-au rămas necunoscute.

Octav Vorobchievici este "o figură marcantă a armatei noastre interbelice, care s-a bucurat de cele mai înalte distincții și misiuni de încredere din partea statului român", după cum scrie prefațatorul. Provenea dintr-o familie de intelectuali (tatăl său, Constantin, avea un doctorat în literă și filosofie, trecut la Cernăuși. Mama, Aristea, a petrecut cinci ani la curtea suveranului Afganistanului, regele Amanulah, având aici misiunea de a o iniția pe regina Suria, soția regelui, în manierele din societatea europeană). Se naște la Bârlad, la 19 aprilie 1896, dar școala și-o începe la Ploiești, unde tatăl său, mutat împreună cu familia, preda limba germană. Se înscrie la școala de ofițeri din București, participând la primul război mondial și fiind chiar rănit în luptele de la Turtucaia. În 1917, ia parte la bătălia de la Mărășești, fiind avansat locotenent pentru meritele sale de pe front. La terminarea războiului, devine instructor la Școala Militară de Ofițeri de Infanterie "Principele Carol" din Sibiu, elaborând, din nevoi didactice, lucrarea *Armata noastră și ceea ce trebuie să facem pentru ea* (Chișinău, 1920). În 1926, publică piesa de teatru *Drumul codrului*, dramă într-un act, inspirată din războiul la care participase în mod activ. După ce trece prin mai multe garnizoane, intră, în 1927, la Școala Superioară de Război din București, făcând, în vara anului următor, sub comanda generalului Ion Antonescu, o excursie în Polonia, care îi va inspira o carte cu însemnări de drum, publicată în 1931 (*Polonia, vecina noastră de la Miază-Noapte*). Devine, în 1928, bursier la Școala Superioară de Război din Paris, iar după absolvire, revine la Sibiu (1930-1931), de unde generalul Ion Antonescu, șeful Marelui Stat Major, îl recrutează între colaboratorii săi. Se ocupă tot mai mult de literatură, colaborând la *Adevărul literar*, *Revista Fundațiilor Regale*, *România militară* etc., în 1931 apărându-i volumul *Doi ani de garnizoană la Paris* și lucrarea de specialitate *Educația cetățenească în unitate*. Publică apoi *Între Verdun și luminișul armistițiului* (1933), *Arta comandamentului de război*

(1933), *O forță militară pentru Societatea Națiunilor* (1933), *Noaptea minaretelor* (Editura Cartea Românească, 1934, carte dedicată vieții populației turcești din Cadrilater). În același an îi apare romanul de război *Hotar de țară* (1934), acțiunea petrecându-se, la fel ca în *Rusoaica* lui Gib Mihăescu, într-o fortăreață de pe malul Nistrului. În 1937 întemeiază revista *Lumea militară* și publică volumul *La noi în Bucovina*. În același an este trimis ca atașat militar la Legăția României din Spania, după un an devenind atașat militar regal în Spania și Portugalia, lucrând astfel direct cu Lucian Blaga, numit ambasador în Portugalia. La începutul anului 1940, este detașat, pe același post, la Berlin, de unde va fi rechemat în țară și numit comandant al Regimentului 53 Infanterie, în 1941 trecând Prutul cu regimentul său. În plin război, publică volumul *Omul primei linii* (1943). După 23 august 1944, participă la războiul antihitlerist, alături de armata sovietică, fiind trecut în rezervă după un an, împreună cu alți ofițeri participanți inițial la războiul antisovietic. Ca să poată supraviețui, își deschide la București o librărie particulară, încă o dovadă a iubirii sale pentru carte.

În 1951, este arestat sub acuzația de "criminal de război" pe frontul de Răsărit. După doi ani are loc procesul, fiind condamnat la 20 de ani de temniță grea. Face câțiva ani de închisoare la Gherla, Aiud, Craiova, Poarta Albă. Este amnistiat în 1955, dar după un an procesul i se redeschide, sub acuzația de "dușman al clasei muncitoare". Instanța îl găsește nevinovat, iar fostul militar și diplomat este pus în libertate, fiind reabilitat oficial abia în 1968, când va fi chiar decorat cu "Virtutea ostășească" clasa I.

Moare la 7 aprilie 1987, după 23 de zile de grevă a foamei, lăsând în manuscris mai multe volume: *Hotare și măști*, 3 volume (vol. I, *Războiul generalilor spanioli, 1937-1939*; vol. II, *Cu Lucian Blaga în Portugalia, 1938-1939*; vol. III, *Urmărirea în România a amiralului Canaris, 1940*), la care se adaugă romanele: *De doi bani aripi și Ultimul porumbel călător*, precum și mai multe maxime și cugetări, poeme, povestiri pentru copii, culegeri de folclor etc.

Am insistat puțin asupra activității literare a lui Octav Vorobchievici pentru a aduce la cunoștința publicului încă un nume din seria multor martiri ai neamului românesc și cu speranța că, poate, cineva ar fi interesat de editarea manuscriselor rămase de la acesta.

Revenind la volumul *Cu Lucian Blaga în Portugalia*, Constantin Cubleșan scrie în prefață că avem de-a face cu o lucrare în care "stilul eseistic se întrepătrunde cu memorialistica, meditația filosofică cu relatarea nudă a faptelor".

Așa cum se știe, Lucian Blaga a funcționat ca trimis extraordinar și ministru plenipotențiar în Portugalia, în perioada 1 aprilie 1938 - 1 aprilie 1939 (înlocuindu-l pe Alexandru Duiliu Zamfirescu, fiul prozatorului), după ce fusese atașat de presă și consilier la legațiile României din Varșovia (1926), Praga (1927), Berna (1928-

1932; 1937-1938) și Viena (1932-1937). Revenirea în țară s-a datorat lui Blaga însuși, care i-a scris în acest sens o scrisoare regelui Carol al II-lea (între timp i se înființase catedra de "filosofia culturii" la Universitatea din Cluj, după cum aflăm din volumul semnat de Dorli Blaga, *Tatăl meu, Lucian Blaga*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2004, p. 301). Stagiul diplomatic din Portugalia a fost însă fecund sub aspect literar. Peisajul lusitan i-a inspirat opt poezii noi, conform unei scrisori a poetului către Bazil Munteanu, din 19 mai 1938 (între care *Estoril*, *Alean*, *Boare atlantică*, *Coasta soarelui*, *Unicornul și oceanul*, *Vânzătorul de greieri*, *Asfințit marin*), toate fiind incluse în volumul *La curțile dorului* (1938), ecourile acestei etape regăsindu-se și în poeme de mai târziu (*Arabida*, *Don Quijote*, *Lăcaș*, *Soare iberic* etc.). Despre activitatea sa diplomatică din capitala Portugaliei s-a ocupat Ion Bălu, în lucrarea *Viața lui Lucian Blaga* (vol. II, apr. 1935 - mart. 1944, Editura Libra, București, 1996, p. 161-230). Ce aduce nou volumul de față, comparativ cu ceea ce știam despre acest episod din viața lui Blaga?

Militar de carieră, dar, cum am văzut, având reale înclinații literare, Octav Vorobchievici îl primește cu simpatie pe Blaga, la Lisabona, numele acestuia fiindu-i foarte cunoscut ("urmărisem statornic răscolitoarea operă poetică a lui Blaga. Îl consideram stihuitorul meu preferat"). Mai mult decât atât, Vorobchievici era căsătorit cu o verișoară a Nataliei, soția lui Liciniu, deci era rudă prin alianță cu L. Blaga. Această atitudine de simpatie și prețuire nu o regăsim la ceilalți funcționari ai legației, care dovedesc ostilitate (în special consilierul Mihail Cămărășescu, "ocrotit până la jignire de numirea unui plenipotențiar outsider, pe deasupra...poet!"). Cămărășescu este uluit de lipsa de morgă a noului ambasador, fiind convins că, o dată cu venirea "poetului" Blaga, despre care nu știa "ce-a mângălit", se va duce "pe apa sămbetei acel aer de distincție, adevărată comandorie menită să ornamenteze o legație!".

Blaga se adaptează rapid peisajului lusitan. Îi ține noului său prieten (Vorobchievici) adevărate lecții de istorie și geografie, dovadă că se documentase temeinic înainte de a veni la noul post (are informații despre cutremurul devastator din 1775, despre navigatorul portughez Vasco da Gama, cel care a descoperit drumul spre India, la 1497, despre Camoens, unul dintre cei mai importanți poeți portughezi, autorul celebrei epopei *Lusiadele*, despre pictori portughezi etc.).

Portretul pe care îl face autorul lui Blaga nu schimbă efigia cu care suntem deja obișnuiți: "Îl vedeam pe Blaga pentru întâia oară. Înalt, linii suplă, dar nu făcute și întreținute prin sport, ci asigurate prin trai sobru. Fața golită de culori, complet rasă [...] și ușor adiată de oboseală. Bărba, ferindu-și parca proeminența, ce ar fi dovedit dărzenie. În colțul buzelor, subțiri, un zâmbet interior pe care, de atunci, i l-am surprins adesea. / Era adresat propriilor gânduri. / Fără vârstă - deși număra patruzeci și trei de ani - și lipsit de trăsături făcute să atragă atenția, își acoperea cu pălăria de fetru părul aten, vizibil rărit deasupra frunții și creștetului. Haina cenușie, cu tăietură necutată și fără altceva - lavalieră, colțuri de batistă, floare în butonieră - care să rețină luarea aminte sau să stimuleze imaginile livrești ale poezilor", el fiind "sentinelă a propriei singurătăți".

Caracterul inedit al acestei lucrări constă în faptul că memorialistul pune preț nu pe observațiile proprii, ci pe cele ale lui Blaga însuși. Este ca

un interviu amplu, din care sunt reproduse doar răspunsurile, nu și întrebările. Aflăm astfel opiniile lui Blaga despre iminentul pericol al războiului: "În țara în care nu-l cunoștea nimeni și nu cunoștea pe nimeni, îl surprinsesem recitând din poemele sale. Reținea cu groază - și uneori prin manifestări violente față de incapacitatea împotrivirii noastre - bocănitul cizmei hitleriste, ca parada pregătindu-și pasul spre stâlpii hotarelor României. Prevedea chiar amputarea teritoriului nostru în părțile de peste Carpați". Concepțiile sale politice, din perioada portugheză, sunt identice cu cele relevate și de Constantin Turcu, în *Lucian Blaga sau fascinația diplomației* (Editura Enciclopedică, București, 1995), ca în aceste două exemple: Salazar îl sprijinea pe Franco, fiindcă generalul spaniol dorea să extirpe "comunismul în Peninsula Iberică" sau "Comunismul, pe care domnul Salazar îl socotea lozincă a spiritului de dezordine, nu e în agonie, ci e o putere care trebuie combătută cu toată energia". Blaga își stabilește foarte corect locul între poezii români: se plasează alături de Eminescu, Goga, Macedonski, Arghezi, Barbu, Voiculescu. Vizitând diferite regiuni ale Portugaliei, poate constata sărăcia acestei țări, contrastând cu toate cuceririle civilizației: "Orizontul e plin de fumul transatlanticelor, adevărate orașe plutitoare, ajunse la ultima formă a civilizației, înaltul freamătă de motoare ale avioanelor, văzduhul vibrează de undele emisiunilor radio, purtând, până dincolo de lumi, veștile ce nu mai cunosc hotare, dar în țara marilor descăleători de imperii scârșăie roși fără spijne, se zdrobesc strugurii, pentru vin, sub tălpile bătorite ale țăranilor, iar păstorii poartă sumane de paie, cum purtau, fără îndoială, și strămoșii acum două mii de ani!".

Există apoi o serie de sentințe care amintesc de reflecțiile din *Elanul insulei*: "Stelele Portugaliei sunt atât de aproape!... Aș zice că mă îndeamnă să le culeg...[...]. Care nu obligă, pe mulți, să-și îndoiească spinarea, temători că și-ar putea lovi creștetul de bolta prea scundă!"; "Când te gândești că aceeași lună [...] trezește greieri peste întregul continent!"; "Când te gândești [...] că nu ne e dat timp decât să întrerupem veșnicia cu prezența noastră, o clipă".

Câtă credibilitate au aceste transcrieri, făcute după notișe luate "la fața locului"? Memorialistul afirmă că i-ar fi dat lui Blaga să vadă notașiiile sale, acesta citindu-le "fără grabă - parcă literă cu literă", spunând că "în ele e Blaga... sa zicem, braconat - în cămașă, fără cravată și cu mânecile suflecate, ba și cu floare în dinți", spunând chiar că ar regreta "să se piardă atâtea scâpărări ale spiritului". După 43 de ani, respectiv în 1981, Octav Vorobchievici a definitivat pentru tipar însemnările sale, care apar, iată, după alți ...24 de ani! Habent sua fata libelli!

Redactate după atâția ani, amintirile pot fi lacunare, inexacte. Am să dau un singur exemplu. Memorialistul afirmă că, la sosirea lui Blaga în Portugalia, "făceau act de prezență trei funcționari ai Ministerului de Externe portughez", la care se adăugau Mihail Cămărășescu și Vorobchievici însuși (p. 14). În documentata sa biografie, Ion Bălu scrie că Blaga ar fi fost întâmpinat de Mihail Cămărășescu, Vorobchievici, Henri Helfont și Jean Ursescu, atașaji comerciali, și d-ra Guvea, secretara Legației. Un amănunt care ar putea pune sub semnul îndoielii și alte afirmații ale memorialistului.

Trebuie subliniat, din capul locului, meritul deosebit al profesorului Constantin Cubleșan, acela de a descoperi și de a propune tiparului o

asemenea lucrare, care va fi de acum citată în viitoarele exegeze și biografii blagiene. De asemenea, cu această ocazie, s-a atras atenția asupra unui autor care ar merita un studiu special, axat pe lucrările sale proprii.

Pregătită poate în grabă, pentru a se putea prezenta la festivalul amintit, lucrarea trebuie reeditată într-un tiraj mai mare, pentru a ajunge la cât mai mulți cititori. În vederea unei noi ediții, aș vrea să fac editurii câteva propuneri și sugestii.

În primul rând, lucrarea de față ar trebui însoțită de o Notă asupra ediției, în care să găsim câteva informații despre text: unde se păstrează, dacă e olograf sau sub formă de dactilogramă. E adevărat că prefăcătorul aduce mulțumiri "doamnei prof. univ. Manuela Nicolae-Poseșcu, nepoata ilustrului bărbat care a fost Octav Vorobchievici", dar aceste informații nu sunt suficiente. Trebuia menționat apoi faptul că fragmente din această lucrare au mai apărut în *Manuscriptum*, *Steaua*, precum și în volumul *Meridian Blaga*. Comunicări prezentate la simpozioanele științifice anuale (1996-1999), Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2000, p. 313-322.

Există în lucrare câteva erori istorico-literare, care ar fi trebuit corectate de către editor. Astfel, Blaga nu și-a început activitatea diplomatică în anul 1924 (p. 15), ci în 1926, prin numirea sa ca atașat cultural la Varșovia.

Transcrierea fragmentelor de versuri blagiene este uneori deficitară. De exemplu, în capodopera poetică blagiană, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, versul 15 este, în toate variantele, "cu largi fiori de sfânt mister", nu "cu largi lumini de sfânt mister", cum apare în carte (p. 56). În fragmentul din poemul *Ani, pribegie și somn*, adjectivul de după *văzduhuri* este, în ediția Gană, *străine*, nu *străini* (p. 18), iar după substantivul *strajă* este o virgulă, omisă de memorialist și de editor. În fine, Blaga ar fi afirmat despre poemul cu titlul de mai sus că "îl scrisesem cândva, în Elveția", afirmație ce ar fi trebuit corectată. După ediția Gană (Lucian Blaga, *Opere, I. Poezii antume*. Ediție critică și studiu introductiv de George Gană, Editura Minerva, București, 1982, p. 511), poezia este datată "noiembrie 1936", când Blaga era, de fapt, în misiune diplomatică la Viena (1932-1937), abia în februarie 1937 poetul-diplomat fiind mutat la Berna, în Elveția. Ale cui să fie erorile? Memorialistul ar fi trebuit să verifice datele și citatele, cu atât mai mult editorul. Există apoi câteva evidente greșeli de tipar, care pot schimba sensul unor cuvinte: "tiranul" lorga (în loc de, evident, "titanul", p. 56), "portul", în loc de "postul" (p. 93) etc. Ar trebui identificat, într-o notă, articolul lui Arghezi, din 1914, Expoziția Luchian, articol care "il compromitea pe Arghezi ca... simpatizant al lui Nietzsche, cunoscutul apologet al supraomului și filosof ale cărui afirmații influențează teoriile actualului rasism german" (p. 46).

Prin ediția pe care a dat-o la iveală, profesorul Constantin Cubleșan dovedește că și-a tot mai în serios calitatea de istoric literar, înscriindu-se astfel în buna tradiție a colii clujene de istorie literară, ilustrată de nume precum Ion Breazu, D. Popovici, Iosif Pervain, Mircea Zăciu, V. Fanache, Mircea Muthu, Mircea Popa, Ion Pop etc. a.

Rozul plăcerilor incandescente

Ovidiu Pecican

Emil Brumar, poet diafan al dulceașurilor vieții răsirate din bucătăria de vară până în alcov, își adună sub titlul de inspirație dantescă *Infernala comedie* patruzeci și trei de sonete erotice (Timișoara, Ed. Brumar, 2005, colecția "Stupra", 98 p.). Potrivirea dintre numele poetului și cel al editurii - aceasta din urmă condusă, o vreme, de poetul Adrian Bodnar, fiind preluată de Robert Țerban - nu este întâmplătoare, căci de la începuturile ei casa timișoreană a livrat pe piață plachete de versuri... obscene de frumoase (cum zicea un scriitor cu admirație nedisimulată). Fără a fi în vreun fel obscene, versurile brumariene - care vor fi urmate, din câte aflăm, de altele, din aceeași stirpe și răspunzând aceleiași muze nude, de Liviu Antonesei - sunt lascive și erotice cât încap.

Nu este o noutate acest tip de producție al autorului *Dulapului îndrăgostit*. Imediat după răsturnarea din decembrie 1989, bardul de la Dolhasca a început să dea la iveală mai vechi sau mai noi compuneri lirice fără perdea, restaurând când demnitatea baladei, când, ca acum, pe cea a sonetului. Din acest punct de vedere, s-ar putea spune că în peisajul revistei *Plai cu boi*, unde deținea o pagină, printre puzderia de bovine mintoase și gureșe, bardul juca rolul... măgarului de aur bine dotat cu atributele virilității poetice. Spre deosebire de îmbăcșiți, Apuleius nu ar fi avut de ce să roșească.

Inovația, câtă este - și e clar că nu pe cutezanțe prozodice ori formale pune preț Emil Brumar, preferând supunerea la forma fixă - se concentrează în domeniul lexicului și al imaginilor. Nu prin neologisme, ca în Ion Barbu ori în Mircea Cărtărescu, se realizează straniețea și frumusețea lirică. Vocabularul poemelor restaurează la demnitatea pe care o merită, cea a firescului, cuvinte dintre cele pe cât de uzuale, pe atât de proscrise prin dicționare. "Săni", "fese" ori "fecale" sunt doar ipostazele domestice și antrenate într-o propedeutică a demersului propriu-zis. Curând le urmează, în deplină candoare și chiar în extaz, consacrarea sinonimelor prea suspectate îndeobște: "cur", "pi-alău" și - desigur - cel desemnând pe scurtătură actul copulării, *yoni* și *lingamul*. Du-te - vino-ul între versiunile omologate și cele localizabile în argoul domestic are rolul miraculos de a îmblânzi răceala neutră a idiomului științific și de a salva de la trivialitate prea înmiresmatele seve ale exprimării de maidan. Instrumentul acestei negocieri rămâne metafora, epitetul, tratamentul cu acizii gingași corozivi ai transfigurării artistice.

Asemenea îndrăzneții încearcă astăzi și poeți post-brumarieni de penultimă și de ultimă generație, precum Mihai Gălățanu, Alexandru Vakulovski ori Claudiu Komartin (toți beneficiind de reacția filistină, foarte promptă, a criticilor pudibonzi). După cum prozatorii de la Polirom au făcut un stindard din etalarea sexualității la întrecere cu modelele care îi inspiră - vai, mai ales culturale și nu preluate din viața nemijlocită; d'alde Henry Miller și Anais Nin -, la fel și poeții se străduie să elibereze limbajul și tematica literaturii autohtone de constrângerile rebarbative ale diverselor instanțe cenzoriale.

Adevăratele îndrăzneții ale lui Emil Brumar sunt depistabile, însă, la nivelul propunerilor în materie de erotism. Într-un loc, eul liric invită la o experiență din recuzita fetiștă: "Chiloșii tăi mur-

dari mi-s dragi,/ Oh, să-i miros smerit măncuțet;/ Vreau milaneza lor pe suflet,/ În gură spuma-le de fragi; etc." (*Sonet VI*, p. 17). În *Sonet VIII*, invitația surorii muzei aduce a *menage a trois*, a partuză cumulat, mi se pare, cu un incest (p. 21-22). În *Sonet XII*, amintirea cea mai dulce cea a sexului cu o colărișă; împărțită, de altfel, sub raportul favorurilor sexuale, cu... diriginta (p. 29-30). Spre indignarea feministelor, în altă parte, partenera rubensiană este tratată ca un animal domestic de mare preț și, tocmai de aceea, încarcerat în iatac (*Sonetul XIII*, p. 31-32). Pe lângă această infamie cu iz patriarhalist, poemul degajă și o ambiguitate chemare spre practici zoofile, care va să zică. Greu prizabilă s-ar putea dovedi și o altă creație din volum, unde extazul sexual provine din valorizarea scatologică a condiției umane, fiziologia fiind contrastată cu angelicul: "În curul tău căcatul stă moale și gălbui,/ Beica-și este plină de al urinei ud.../ Dar ochii, nori în gene, sînt ca ai nimănui,/ Urechile, sub bucle, muzici cerești aud..." (*Sonet XIV*)

Cel care vorbește este, nu încapă dubiu, un pervers rafinat, sătul de practicile sexualității domestice și căutându-și eliberarea în oferte alternative. Alteritatea rămâne întotdeauna feminină, iar obiectul adorăției fizice și incantatorii nu se răzvrătește, preluând inițiativa. Emil Brumar nu atinge, în lirica de față, aadar, nici măcar stadiul ilustrat de prozele Marchizului de Sade, necum inversiunea cuplului bărbat - femeie din *Domnul Venus* al Rachildei, unde femeia se comporta viril, efeminându-și treptat iubitul. Cu aceste amendamente vizând situația antropologică a vocii protagoniste în poeme, Brumar apare,

totuși, ca un îndrăzneț Don Juan al liricii moldave și românești de gen. Fanfaronadele lui Ion Creangă din poveștile lui "corozive", pe lângă că se petreceau în proză, mai și expediau chestiunea sexuală în paranteza dintre sarcasm, snoavă și mitologie.

Nu l-am invocat pe autorul lui *Ionică cel Prost* degeaba. Ca și acesta, pare că și Emil Brumar erotologul aparține integral secolului al XIX-lea. În sonetele lui "roz" - ca și izbucnita, eleganta copertă a plachetei - nu răzbate nimic futurist, tehnologizat ori desprins din medioteca postmodernă. Protagonistii se descurcă edenice, cu ce au dobândit de la natură. Nu apar obiecte auxiliare, imaginația lirică nu e stărnită de nimic din bazarul magazinelor specializate în desfacerea obiectelor de uz erotic. Tocmai aceste absențe semnificative mă determină să socotesc cât se poate de tranșant că erotica pre versuri tocmită a lui Emil Brumar nu ar putea fi expediată în nici un caz la capitolul maculaturii pornografice. Dincolo de realizarea formală a poemelor, de necontestat, cantonarea explorărilor cu obstinație în zona practicilor așezându-se "naturale", fără forțări ale perimetrului, este un semn distinct al posibilității de a omologa respectivele conținuturi ca poezie pur și simplu.

Tribulațiile erotice ale sonetistului se întind pe tărâșne lubrefiate feeric, dar eu mă opresc aici, recomandând lectura imposibil de restricționat în virtutea vreunei morale filistine. Emil Brumar întreprinde un act de cutezanță, înfățișându-și talentul liric într-o erecție abruptă, continuă și deci de zile mari. În pofida evanescenței lor paradisiace, adorările și acuplările din *Infernala comedie*, rămân o bolgie plină de sugestii, greu de dus, în care adoratorul Reparatei se complăce și se simte la largul său.



Centenar Sartre

Gheorghe Grigurcu

Se împlineste un secol de la nașterea lui Jean-Paul Sartre, "contemporanul capital", cum îl numea Le Clézio. "Imensul Sartre", după cum scria altcineva, socotindu-l ocupant de căpetenie al veacului său precum odinioară Voltaire sau Hugo. Să lăsăm în pace umbrele grandioase ale lui Voltaire sau Hugo și să ne oprim asupra sintagmei "contemporanul capital". Deci cum ar veni mai-mult-decât-contemporanul, un soi de vampir al contemporaneității, absorbind cotele noastre de participare de toate dimensiunile spre a ne reprezenta. Oare a-a stau lucrurile? Cu jenă trebuie să admitem că da, pe o latură! Căci "imensul Sartre", briant intelectual, autor de mare talent nici vorbă, a fost prototipul oportunismului atât de proliferat în epoca noastră, cu atât mai înrăstător cu cât testamentul său de glorie părea mai solid. A fost (și rămâne!) "contemporanul capital" al compromisurilor, cedărilor, turpitudinilor secolului XX, cărora le-a dat girul strălucirii, al faimei sale mondiale, având grijă ca ele să nu rămână cumva la periferiile epocii, ci să iasă în prim plan, să se dea în spectacol. În felul acesta a oferit un răspuns implicit întrebării pe care ne-o punem uneori dacă imoralitatea unui creator de seamă e mai scuzabilă decât cea a unui mediocru: nu e mai scuzabilă, ci, dimpotrivă, agravată din pricina mijloacelor de seducție pe care un atare creator le pune în slujba ei, a prozetismului ce-i stă la îndemână. Un "contemporan capital" corupt e o incalculabilă primejdie pentru comunitate, asemenea unui covor de mine cu explozie întârziată. Sub semnul autorului *Greșei* se află, din păcate, și o serie de scriitori de seamă ai noștri, cărora nu le negăm nici pe departe importanta statură creatoare, însă care, semnând pactul cu Diavolul, au adus prejudicii nu numai propriei lor opere avariate de conjuncturalism, ci și obiectii aflate în impas, de la Sadoveanu, G. Călinescu, Tudor Arghezi la Petru Dumitriu și Marin Preda. Într-un fel, ei sunt sartrienii noștri.

Să punctăm acum câteva momente ale sinuoasei, decepționante evoluții a celui ce-a scris *L'Être et le Néant*, echilibrându-se moralmente pe firul ce le desparte. Inițial, se dorea un solitar, un individ "care nu datorează nimic societății și împotriva căruia aceasta nu poate face nimic", care se mândrește cu faptul că nu are opinii politice și nu cotizează. Însă atenție! Nota acestei izolații nu e o dramatică despărțire de ambianță, o sacrificială retransparență într-un eu mistuit de ideal, ci un egoism burghez, în pofida ulterioarelor filipice antiburgheze: "mai întâi să scrii și, pe lângă asta, să trăiești plăcut". Pentru a nu-i conturba tihna, se face a nu observa anomaliiile Germaniei stăpânite de Hitler în care s-a aflat în calitate de student și funcționar. A pretins că și-a schimbat radical mentalitatea în 1939, când primește ordinul de mobilizare: "Asta mi-a băgat în cap socialul. Am înțeles că eram o ființă socială". Dar n-a adoptat în nici un caz postura de erou al Rezistenței cu care a cochetat. Alături de scrierile sale "clandestine", figurează și un articol publicat în gazeta colaborționistă *Comoedie*, iar amica sa intimă, Simone de Beauvoir ("Castorul"), n-a ezitat a acceptat, chiar la îndemnul scriitorului-filosof, un post la o instituție de propagandă pétainistă, Radio Vichy. După Eliberare, urmărește însă a juca un rol dominant. Abordează acum tema "angajării", chiar în primele numere ale prestigioasei reviste *Temps modernes*, scoasă de Gallimard în 1945, din al cărei comitet director face parte, susținând ritos că scriitorul este

"«părta», orice ar face, marcat, compromis până-n cel mai îndepărtat ascunziș al său", neavând "nici un mijloc de-a evada", pronunțându-se chiar și atunci când tace. El introduce un termen ce va face carieră: "Scriitorul este în situație în epoca sa: fiecare cuvânt are repercursiuni. La fel și fiecare tăcere". Nu ne poate scăpa similitudinea între o astfel de teză și tendenționismul "realismului socialist", preconizat de Gorki și devenit dogma deologică sub care s-a desfășurat producția literară sovietică și apoi cea din țările captive. Dacă punem la socoteală împrejurarea că, în acel moment, Sartre se străduia să închege o grupare a elementelor de stânga într-un *Rassemblement démocratique révolutionnaire*, tipic conglomerat politic hărăzit a servi drept rampă de lansare pentru comuniști, putem presupune că măcar de atunci datează mai mult decât probabil subvenționarea a sa de către Soviete. În continuare, Sartre s-a manifestat ca un colaborționist roșu plenar. "Trăind plăcut", a-a cum își propusese din capul locului, beneficiind de-o enormă mediațizare și colecționând felurite onoruri, n-a ovoidă a emite minciuni sfruntate care au avut jelul de a deruta inteligența occidentală: "URSS dorește pacea și o dovedește în fiecare zi"; "caut în zadar, nu găsesc în cursul acestor trei decenii nici o dorință de agresiune la ruși". Participant la o manifestare montată de cărmuirea sovietică, "Congresul Popoarelor pentru pace" (Viena, 1952), declară emfatic: "Ceea ce am văzut la Viena, nu este numai un congres, este Pacea. Am văzut ceea ce ar putea fi Pacea". Iar la întoarcerea dintr-o călătorie în URSS, întreprinsă în 1954, unde s-a văzut adulat și ghiftuit cu daruri, acordă un vast interviu apărut în ziarul *Libération*, interviu care, a-a cum remarcă Michel Winock, în *Secolul intelectualilor*, alcătuiește un veritabil anti-*Retour de l'URSS* al lui Gide. În pofida evidențelor, Sartre găsește de cuviință a susține enormități: "Libertatea criticii este totală în URSS. Contractul este pe cât posibil larg, deschis, lesnicios". Și chiar se încumetă a lansa o profeție: "Către 1960, înainte de 1965, dacă Franța continuă să stagneze, nivelul de viață mediu în URSS va fi cu 30-40% superior nivelului nostru". O orbire la figurat (căci la propriu autorul *Tirfei cu respect* avea vederea tot mai slabă)? Greu de prezumat la un ins atât de perspicace, scormonitor în aparențe, capabil a întoarce pe toate fețele datele realului! Mai curând o impostură asumată până la punctul în care hârtia pe care-i așterne propozițiile n-ar putea decât roși.

-- E drept, revoluția maghiară din 1956 îl obligă pe "imensul Sartre" (imens nu în ultimul rând prin oportunism) la o reajustare. Pentru a nu se face complet ridicol, publică un număr triplu din *Temps modernes*, integral închinat săngeroaselor evenimente, pe care-l onorează cu un comentariu extins pe 120 de pagini, sub titlul *Fantoma lui Stalin* și în care cere P.C.F. să-și exercite "dreptul liber la examen". Dar goanga stângistă nu l-a părăsit. Voindu-și mai catolic decât papa, preconizează o mișcare revoluționară "înafară de P.C. și la stânga". Cu prilejul zilelor agitate din vara 1968, scoate o broșură intitulată *Les communistes ont peur de revolution*, în care atacă stânga politică socotind că ea ar fi trădat stânga "socială", întocmai cum ar fi procedat, în 1936, socialiștii lui Léon Blum. Un straniu amestec de extremism, de violență și de anarhie îl împinge pe Sartre spre concepția unui stângism înțeles ca un proces deschis, ca o disoluție perma-

nentă a structurilor, nu fără legătură cu Troțki sau chiar cu Bakunin. În actualitate, după ce-a sărutat spectaculos mâna cinicului Cohn-Bendit, Sartre se apropie de Mao, de Kim Ir Sen, de Enver Hodja. În paralel cu trista degringoladă politică a grupului de la Tel Quel (Philippe Sollers, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet) care celebrează ideogramele maoiste, autorul *Căilor libertății* coboară tot mai adânc în drojdia comunismului de asiatică factură, face elogiul intoleranței celei mai crude în numele "angajamentului", "responsabilității", "altruismului" etc. ...

-- Încercăm o explicație. Evident, comportarea lui Jean-Paul Sartre reflectă vectorii de egoism și vanitate ai ființei sale, amoralismul său funciar, gata a se "angaja" pe fundalul unei dezangajări de fond, în funcție de impulsurile momentului ca și de stipendiile și avantajele dobândite. Cu ade-vărat, ficțiunea sa s-a dovedit "angajată", "utilitară", însă într-un sens personal. Sub teoria sartriană a "angajării", pretinsă "cartă morală", putem decela, paradoxal, disponibilitățile scriitorului pentru demersuri variabile, mobilitatea sa pe scala reacțiilor interesate, id est o natură amorală. Masca "angajării" pare menită a adăra a ascunde o figură de sens contrar. A-a-numita "angajare" nu e, în cazul prezent, decât o demagogie analoagă celei



de care făcea uz propaganda comunistă pentru a abate atenția de la cumplitele suferințe induse oamenilor de regimul totalitar în cauză. De fapt, Sartre era un aventurier al speculației în plan politic-jurnalistic, dispus el însuși a comasa timpul omului de acțiune "aventurierul" cu militantul (firește, comunist): "Aventurier sau militant: nu cred în această dilemă. Și tu prea bine că un act are două fețe: negativitatea, care este aventuriera și construcția, care este disciplină. Trebuie de restabilit negativitatea, neliniștea și autocritica în disciplină". Dar mai în adânc avem impresia că se află altceva. Dacă marxism-leninismul alcătuiește, după cum considera Raymond Aron, unul din adversarii de marcă ai lui Sartre, nu altceva decât o rezie a cretinismului (proletariatul capătă un rol mesianic, deschizând calea Paradisului terestru), nu putem oare a vedea în propensiunea stângistă a scriitorului o compensație? Existențialistul ateu care a fost Sartre nu simțea oare chemarea obscură a unei religiozități fie și deturnate?

grafii

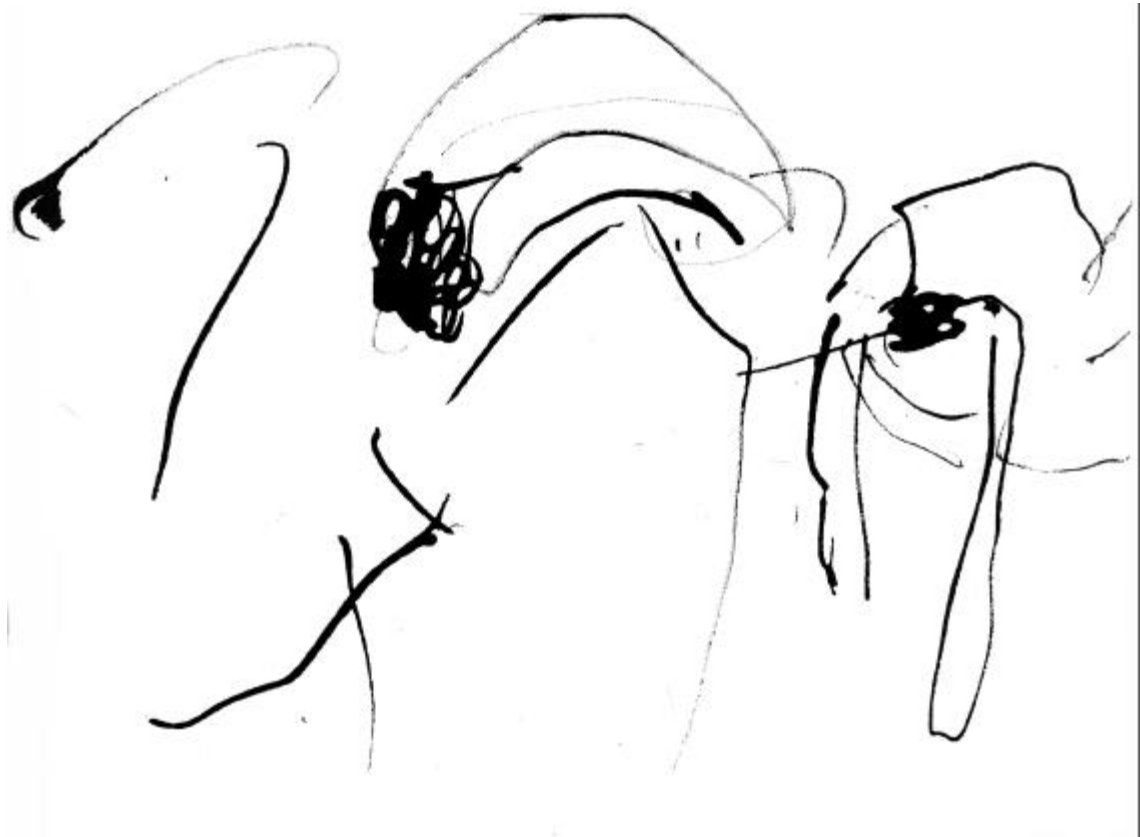
Trivialul

Mircea Muthu

Subordonat esteticii urâtului *trivialul* face obiectul, în premieră la noi, al unui studiu consistent în care principiul ordonator și exemplificările extrase din imaginarul european configurează o *theoria* articulată de examenul antropologic și categorial. Mihai Ralea credea că urâtul e o invenție creștină, fără să-și amintească probabil de premoniția aristotelică despre lipsa de echivalență dintre *etic* și *estetic*. Dacă iluminismul, prin Burke (1757), asociază urâtul cu grozăvia înfricoșătoare a sublimului romantismul, pe liniamentul Fr. Schlegel (1797) - W. Solger (1815) - Weisse (1830) și Arnold Ruge (1837) îl plasează, ezitant, între Sublim și Comic. Sinteză, singulară, a lui Karl Rosenkranz (*Estetica urâtului*, 1853) consacră "frumosul negativ", prelungind binomul clasicizat, cu specificarea că, dacă "frumosul își are temeiul în sine însuși", urâtul "nu este capabil de o asemenea independență estetică". Antologică rămâne în schimb circumscriserea urâtului ca "formă estetică ce intruchipează limitarea lipsei de libertate în stadiul lipsei de libertate a limitei, dar în așa fel încât lipsa de libertate dobândește aparența libertății, iar libertatea pe aceea a lipsei de libertate". Mai simplu spus, urâtul autentic este "libertatea care se contrazice pe sine prin lipsa sa de libertate, punându-și în finitudine o limită ce n-ar trebui să existe". De aici, Deformarea ce tutează -- prin *amorfism*, *asimetrie* și *dizarmonie* -- principalele subcategorii ale urâtului, respectiv *ordinarul*, *de gustătorul* și *caricaturalul*. În secolul XX așa numita *Trivialtheorie* extinde sau, mai exact, focalizează urâtul pe *literatura de consum*, odată cu Rudolf Schenda, Heinz Rieder sau Peter Domagalski. S-a subliniat funcția pozitivă a trivializării, intrinsecă procesului - de altminteri secular în Europa - de democratizare a culturii. Or, în studiul *Trivialul și derivatele sale* (1996), urmat de monografia problemei - *Trivialul* (Libra, 2004), Radu Voinescu așează "partea ascunsă a literaturii culte" pe grila de inspirație germană dar cu dorința de a utiliza un model operațional tridimensional în care, suntem avertizați, "esteticul nu mai poate sta nici la mijloc, precum nucleul atomului Bohr, nici într-o poziție fixă oarecare, localizabilă între cele două virtualități, a frumosului și a urâtului". Atribuind esteticului caracteristicile unui *to appear* ("care plasează într-o stare de ubicuitate ceea ce se întâmplă în sfera dialecticii dintre frumos și urât"), autorul scoate *trivialul* de sub incidența binomului cunoscut, exemplificând - analogic - cu prefacerea *materiei în antimaterie* și invers, apropiindu-se astfel de modelul lupașcian al terțiului inclus: "Dacă obiectul poate fi frumos sau urât nu este exclus un al treilea termen, neutru". E doar o apropiere, de vreme ce trivialul e văzut ca o categorie intermediară, păstrând caracteristicile perechii antinomice. Dincolo de dificultatea de a departaja trivialul ca fapt cotidian de încorporarea sa estetică, literatura de consum, "destinată satisfacerii nevoii de senzațional și evaziune a cititorilor cu un nivel de instrucție în general mediu" își apropiază caricaturalul, melodramaticul, injuria, pornograficul ș.a. într-o structură poli-prismatică greu de formalizat. Dacă menținem echivalența simplă, adică reductivă dintre *trivial* și *popular* ajungem la aserpiunea, discutabilă, că "toată minunăția folclorului intră în paradigma literaturii triviale". În ce măsură, totuși, ordinarul, brutalul, cor-

poralul, scatologicul sau ignobilul dobândesc investitură categorială și, implicit, valoare estetică? Distincția dintre *cultura de masă*, a cărei chintesență este programul Tv. și *cultura maselor* înfăptuită de către acestea ca parte a unui proces sui-generis de defulare colectivă este numai parțial operatorie. Sintagma *popular culture* în accepția lui Raymond Williams ori John Storey acoperă, se pare, ambele constituente circumscrise de dubletul etică oficială/etică populară. În aceeași ordine, o formă de reprezentare scripturală sau cinematografică gen *Matrix* ori *Stăpânul inelelor* o admitem ca *ezoterică* (ce ar specifica elitismul cultural) sau mai degrabă *exoterică* (în gramatica receptării masificate)? Permeabilizarea frontierelor culturale interzice, deocamdată, conceptualizările cu valoare categorială. Amplă prin exemplificări ca și prin apelul la referințe dintre cele mai diverse, lucrarea lui Radu Voinescu e mai mult un discurs de aprehendere și mai puțin unul de legitimare și asta din cauză că, în general, estetica de azi a părăsit în mare parte zona filozofiei - care îi asigură eșafodajul - fiind re-plasată în universul teoriilor

comunicării. Faptul că "istoria literaturii și a artelor a fost permanent însoțită de reflexul lumii de jos sau de exprimarea josului lumii" reclamă apelul, în continuare, la acest eșafodaj, eventual în gramatica propusă/impusă de Rosenkranz în radiografierea urâtului. Aș risca aici o circumscrisere a trivialului, fructificând o sugestie oferită de lectura textului. Astfel, trivialul a devenit de-a lungul secolelor convențional tocmai prin anticonvenționalismul său, îngroșând stereotipiile ce trimit la material, la legile dintotdeauna ale trupului. El este expresia *conștinței fără conștința de sine*, de unde stridențele, excesul pe toate palierele, vitalismul debordant și polul său opus - dezintegrabilul ș.a. De aceea "personajele vulgare nu au nimic de ascuns, pentru ele *naturalia non sunt turpia*, dar turpitudinea vine chiar din excesul de naturalețe perceput ca atare de către oamenii educați cu care aceștia vin în contact". Amintesc, în acest context, raportarea - ce merita dezvoltată - a *trivialului la sacru*, la fel, situarea categoriei *in statu nascendi* în cadrul procesului de de-sublimare - tot atâtea puneri în pagină, incitante și meritorii din punct de vedere exegetic, ale acestei lucrări de estetică contemporană.



primim la redacție

REVISTA ECHINOX
Facultatea de Litere
Str. Horea nr. 31
Cluj-Napoca

COMUNICAT DE PRESĂ

Redactorii revistei *Echinox* anunță oficial încheierea polemicii cu domnul Ion Simuș. În opinia noastră, domnia sa nu reprezintă un partener de dialog sau un adversar demn de luat în considerare.

Horea Poenar, Vlad Roman, Ilinca Domșa, Liviu Gabriel Dombri, Alex Goldi, Cosmin Borza, Nicoleta Bechi, Roxana Sicoe-Tirea, Cosmin Perța, Valentin Derevelean, Anton Doboș, Melania Duma, Adriana Stan, Atefania Timofte, Anda Ionaș, Anca Hăpigan

sare-n ochi

Vorbind despre Dante

Laszlo Alexandru în dialog cu Mircea Petean

(urmare din numărul trecut)

Mircea Petean: -- *Am ajuns la ceea ce încoronează o activitate extraordinară de om total, de om deplin al culturii italiene (cum ar fi zis Noica despre Dante). Divina Comedie este o capodoperă, o carte miraculoasă. Ce-ai putea să ne spui?*

Laszlo Alexandru: -- Așa cum activitatea lui Dante însuși este globalizatoare, cuprinzătoare, la fel și în literatură putem ușor descifra ambiția sa de a îmbrățișa întregul. Pentru a pricepe mai ușor operele literare, în ziua de azi lucrăm cu o taxonomie funcțională, pe genuri și specii. Ne întrebăm în legătură cu o operă dacă este epică, sau lirică, sau dramatică. Foarte pe scurt, voi reaminti accepția acestor mari categorii. Opera epică are personaje și acțiune - un roman, de pildă, se include în această categorie. Opera este lirică atunci când sentimentele se transmit pe cale directă, cu ajutorul unor figuri de stil, de obicei în poezie avem versuri, rimă (sau rima poate să lipsească mai ales în lirica modernă). Opera este dramatică dacă avem personaje pe o scenă, schimb de replici, chiar dramatism al acțiunii, intensitate a conflictului etc. Acestea ar fi diviziunile tradiționale, îmbătrânite, consacrate, în judecarea operelor literare. Dar Dante nu ține seama de asemenea tipare, le depășește în trombă! *Divina Comedie* este epică: are personaje și acțiuni -- autorul se referă la prezentul său italian, dar și la trecutul Italiei, precum și la nenumărate situații și aventuri, eroi, scriitori, filosofi care au trăit cu adevărat în Antichitate, dar și personaje imaginare din operele artistice și din mitologia antică. Va să zică avem nenumărate persoane, personaje, acțiuni și aventuri. *Divina Comedie* este lirică: e scrisă în versuri; ele sunt grupate câte trei, pe terține; aceeași rimă se repetă de trei ori, e vorba despre celebra *terza rima*, avem extrem de numeroase figuri de stil, unele de o mare originalitate specifică, prin care se exprimă sensibilitatea autorului. Dar *Divina Comedie* este dramatică: există confruntări, întâlnim un dialog extrem de virulent -- mai ales în *Infern* -- între personaje, avem un dramatism atât de exacerbant încât, de cel puțin două ori, Dante însuși ca personaj le înă, nemişcându-se această tensiune formidabilă a dramaticității. (Mă gândesc la celebrul episod al întâlnirii cu Francesca da Rimini, tinăra care a fost ucisă din cauza infidelității conjugale. Dante își amintește, poate, că el însuși a iubit-o - platonic și ideal - pe Beatrice, care a fost măritată cu altcineva. Va fi văzut o proiecție a sa în acel cânt V din *Infern*. Tulburat de această ipoteză, le înă.) Iată, deci, că *Divina Comedie* este epică, este lirică, este dramatică - e totul.

-- *Este un sistem religios, acolo, extraordinar: cosmogonic.*

-- E un sistem religios foarte complex. Trebuie să vorbim apoi de rolul primordial al simbolurilor din *Divina Comedie*. Această capodoperă, pe cât își precedă vremurile și preanunță Renașterea, într-o și mai mare măsură reprezintă chiar sinteza Evului Mediu. Gândirea medievală, bazată pe scolasticism, era îmbibată de o amplă simbolistică. Toate simbolurile, pe vremea aceea, se învârtteau în jurul lui Dumnezeu, care era în toți și în toate. Dumnezeu este Unul, dar e totodată Trei: Tatăl, Fiul și Spiritul Sfânt (sau Sfântul Duh). Cifra trei se

afli la temelia simbolurile fundamentale ale operei: *Divina Comedie* e una singură, dar e compusă din *Infern*, *Purgatoriu* și *Paradis*, adică trei ținuturi diferite. Terțina reprezintă o grupare a versurilor în număr de câte trei. Aceeași rimă înlăpuită revine tot la trei versuri. Avem 33 de cînturi în *Infern*, 33 în *Purgatoriu*, 33 în *Paradis*. Din nou cifra 3 lângă 3, adică vârsta lui Isus. Dacă mai adăugăm și cîntul introductiv, atunci constatăm că întreaga operă are un total de 100 de cînturi, o cifră rotundă, amintind perfecțiunea, simbolul ordinii cosmice.

-- *S-a afirmat - nu îți uita de adevărat este - că totuși cartea Infernului ar fi cea mai reușită din punct de vedere estetic. Se poate face o asemenea judecată? Este justificată o astfel de afirmație?*

-- Aceeași vocație spre îmbrățișarea modurilor diverse de exprimare se regăsește și în tipologia stilistică a întregii opere. *Infernul* este mai epic, e mai ușor de perceput, are o abordare mai imediată, mai percutantă. Dramatismul este mai accentuat. Situațiile sunt îngrozitoare, sunt de o brutalitate, de o violență care nu cred că au mai putut fi exprimate în literatura mondială. *Infernul* a ocat - iar acesta e un sentiment foarte acut: oroarea, spaima rămân în minte. Eu am terminat acum câteva săptămîni de tradus o lucrare amplă a lui Giovanni Papini, *Dante Vivo*, o monografie foarte interesantă. Din păcate e complet neglijată în Italia la ora actuală, precum și anvergura întregii personalități a autorului ei, semnificativ nu doar ca dantolog. Ei bine, Papini observă că, într-adevăr, s-a pus un accent disproporționat în receptare asupra *Infernului*, și toate elogiile s-au îndreptat doar spre prima parte a capodoperei dantești. În schimb el vine și revalorifică *Paradisul*, care e mult mai eteric, mai liric. Există diferențe inclusiv de coloristică. În *Infern* predomină culoarea roșie și neagră, întunericul, zgomotele dizgrațioase, spaima, mișcărilor uneori haotice ale damnaților. În *Paradis* ritmurile sunt mai lente - pentru că nu există presiunea torturii -, îngerii intonează coruri de beatificare a lui Dumnezeu, lumina este albă, există o armonie deplină, pașnică, reconfortantă și înălțătoare. Unii spuneau că parcă ar fi vorba de autori cu totul diferiți. În zilele noastre există scriitori specializați doar pe anumite tipuri de expresivitate: ori violență, agresiune și dramatism, ori lirism, meditație și melancolie. Însă Dante realizează și aici o sinteză! Cititorii care pleacă la drum cu *Infernul* (adică în ordinea cum sunt dispuse cele trei cantice), după ce rămân ocași de ceea ce văd acolo, au dificultăți de a pricepe că tot Dante a fost cel care a scris și *Paradisul*. Dacă mă întrebi pe mine personal, simpatia, afecțiunea și admirația mea estetică se îndreaptă în mod evident către *Infern*. Dar nu același lucru se întâmplă cu Papini, de pildă, care își mărturisește cu mare curaj opțiunea mai degrabă pentru lirismul și beatitudinea *Paradisului*, și nu pentru tragismul *Infernului*.

-- *Hai să vorbim, în încheiere, despre versiunile românești ale Divinei Comedii.*

-- Aici stăm foarte bine. Din fericire, Dante e printre personalitățile cele mai generos primite de cultura română. Primul traducător integral al capodoperei lui Dante și, indiscutabil, cel mai valoros, a fost George Coșbuc. Intrăm iarăși poate într-o poveste interesantă. Coșbuc inițial nu știa limba italiană, ci germana, franceza, latina, greaca și altele. Era fiu de preot în zona Bistriței. Tatăl

lui avea acasă o variantă germană a *Infernului* și l-a rugat pe tînăr să vadă ce-i cu volumul acela și să-i rezume câteva pasaje mai importante, spre a le folosi în predica duminicală. Coșbuc a început să citească *Divina Comedie* în germană, pentru a i-o povesti părintelui său. A fost atât de fascinant de ceea ce a citit, încît a comandat din Italia dicționare și o ediție dantescă în original. Pe textul lui Dante a învățat el limba italiană! Apoi a strîns ban cu ban și a plecat în călătorie în Italia, să-l cerceteze pe Dante la Florența și în numeroase muzee și biblioteci. S-a întors cu diverse ediții italiene ale *Divinei Comedii*, pe care le-a adnotat, pe alocuri înfierbîntat polemic. Și-a neglijat propria operă de poet al vieții satești (*Nunta Zamfirei* și celelalte nu sînt de lepădat, dar reflectă totuși un Coșbuc minor - eu sînt convins că traducătorul Coșbuc este infinit mai important) și timp de peste douăzeci de ani s-a ocupat de Dante. Pînă la moarte, el a stilizat, a aranjat, a îndreptat și a rămas tot nemulțumit de traducerea sa - care e de departe cea mai bună pe care o avem în limba română! În anumite pasaje (mai ales din *Infern XXXIV*), George Coșbuc se la la întrecere în virtuozitate literară cu maestrul său Dante Alighieri "e parve di costoro / quelli che vince, non colui che perde" ("și a părut dintre ei / cel ce-nvinge, nu cel ce pierde"). Munca lui titanică a fost publicată postum, prin grija lui Ramiro Ortiz (1924-1932).

După Coșbuc avem alte patru traduceri integrale în română. Mai puțin izbutită e transpunerea în proză ritmată a lui Alexandru Marcu (1932-1934). Însă trebuie scoasă în evidență excelenta versiune a lui Ion Pundrea, care învățase limba italiană în liceu și, la absolvire, făcuse o indimenticabilă excursie în Italia. Cu toate că și-a prelungit studiile de specialitate într-o altă direcție, activînd apoi ca medic, a rămas totuși fidel pasiunii sale dintîi pentru Dante. S-a aplecat timp de peste douăzeci și cinci de ani asupra *Divinei Comedii*, redînd endecasilabul, terțina, terța rimă, nuanțele și virtuozitățile originale. Și-a încheiat traducerea în 1940 și a publicat *Infernul* în 1945 la Editura Ramuri din Craiova. Plecat pe front ca medic militar, Ion Pundrea s-a stins din viață la sfîrșitul războiului. Printr-o aventură a sorții, *Divina Comedie* în versiunea Pundrea s-a tipărit integral doar în anul 1999, prin grija familiei și a urmașilor, la Editura... Medicală din București, într-un tiraj confidențial.

O altă variantă i-o datorăm Etei Boeriu, care a lucrat la transpunerea *Divinei Comedii* între 1951 și 1965. Cea mai importantă traducătoare română a literaturii italiene (Dante, Petrarca, Boccaccio, Michelangelo, Leopardi, B. Castiglione, G. Verga, A. Moravia, C. Pavese, E. Vittorini etc.), poetă ea însăși, Eta Boeriu ne oferă o versiune sensibilă, în care insistă pe lirismul dantesc. Deși respectă constrîngerile formale ale poemului, autoarea vine cu opțiuni de principiu și detalii ale semnificației, de mare încărcătură artistică, care rămîn însă discutabile sub aspectul fidelității față de original.

Nu trebuie uitate eforturile lui Giuseppe Cifarelli, răsplătite de asemeni cu întîrziere. La 35 de ani după dispariția sa biografică, apărea în 1993 la Ed. Europa din Craiova traducerea lui harnică. După cum se poate observa, pasiunea pentru *Divina Comedie* e destinată să-și pună amprenta pe decenii întregi din existența unui om, ba chiar să-i marcheze soarta postumă. O scînteie din faima lui Dante se răsfrînge oare și asupra studioșilor săi devotați?

incidențe

Reîntoarcerea diavolului

Horia Lazăr

ALAIN BOUREAU
Satan hérétique. Histoire de la démonologie dans l'Occident médiéval (1280-1330)
 Paris, Odile Jacob, 2004, 318 p.

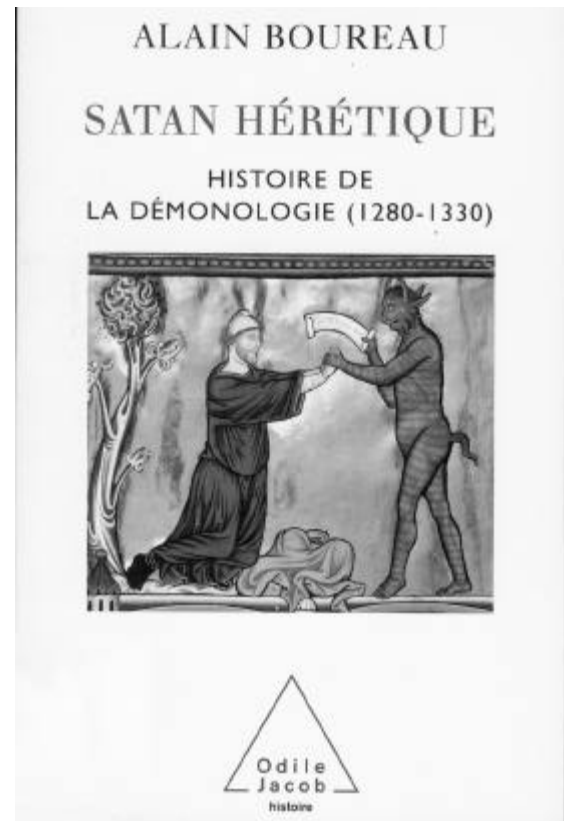
La nici patru ani de la publicarea cărții lui Robert Muchembled, *Istoria diavolului*¹, ce explorează tematica și imaginile demonice de-a lungul istoriei europene în texte teologice, juridice, morale și literare, în arte și în reprezentările vehiculate în zilele noastre de cinema și de mass media, o lucrare de excepțională anvergură, densitate și forță analitică reface geneza noii figuri a Satanei în primele scrieri ce pot fi calificate drept "demonologice". Cum ne indică subtitlul cărții lui Alain Boureau, sursele utilizate cu predilecție acoperă o jumătate de secol, iar "protagoniștii" ce defilează sub ochii cititorului sînt, în majoritatea lor, personaje puțin cunoscute de nespecialiști: papa Ioan al XXII-lea, al cărui pontificat se întinde între 1316 și 1334, teologul franciscan Pierre de Jean Olivi, oponent al papei, exhumat și ars de viu (după unii înecat în Ron) în 1318, la douăzeci de ani după moarte, însă niciodată declarat eretic, Toma din Aquino, scriitori și filosofi scolastici precum Gervais de Tilbury, Henri de Gand, Jean Peckham; în sfîrșit, importante scriitoare mistice din ultimele decenii ale secolului al XIII-lea (Chiara de Montefalco, Angela de Foligno, Marguerite Porete).

Medievist cu formație completă și cu o rară stăpînire a surselor cele mai variate din domeniu (filosofie, drept, literatură, arte, teologie, morală, științe), Alain Boureau are vocație de demistificator. În 1988, investigînd aprofundat dosarul pretinsei papese Ioana din secolul al IX-lea, istoricul conchidea că, în ciuda unor numeroase atestări narative (nu însă în sursele pontificale directe), "papesa" nu a existat, fără ca prin aceasta să înceteze de a fi un pasionant obiect (mai precis "agent") istoric². În 1995, aplecîndu-se asupra "dreptului primei nopți" de care s-ar fi bucurat

seniorul medieval³, autorul dovedește că avem de-a face cu o simplă "reprezentare" sau "configurare [textuală] ce construiește realitatea conform unor interese de grup"⁴. Cît despre originile demonologiei, semnificația și ponderea diavolului în reprezentările cultural-liturgice și în mentalul colectiv, ce fac obiectul ultimei lui cărți, Alain Boureau aduce importante rectificări și precizări, stabilind savante și uneori neașteptate conexiuni între teologie, drept, economie, psihologie, tradițiile narative și spiritualitatea escatologică a perioadei studiate.

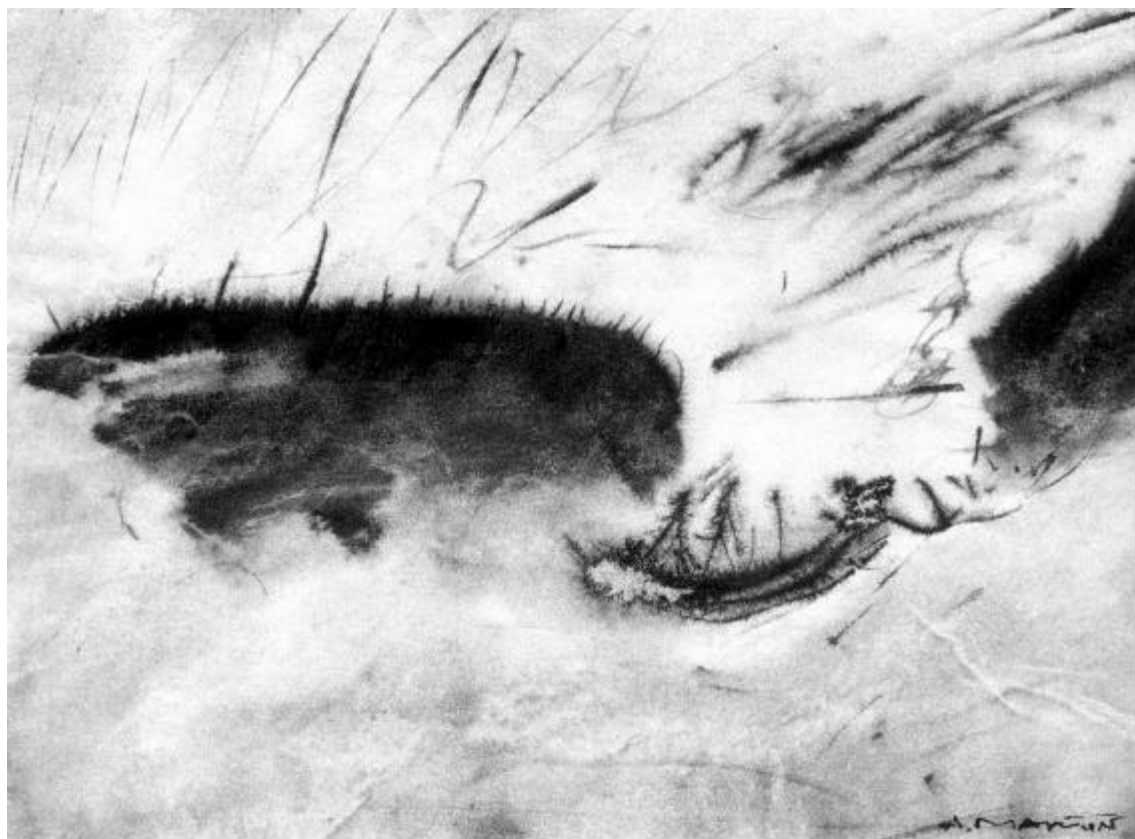
În 1320, papa Ioan al XXII-lea convoca o comisie de zece experți în teologie pentru a stabili dacă invocarea demonilor și magia pot fi socotite drept erezie (pînă la acea dată, erezia rezida în gânduri, cuvinte și opinii, nu în acțiuni concrete); ceea ce sugerează, contrar unei păreri larg răspîndite, că obsesia diavolului era, pe atunci, un fapt nou, și că nu s-a manifestat pregnant decît spre sfîrșitul Evului Mediu (p.10). Într-adevăr, în lunga serie de "manuale ale inchiuzitorului", cel al lui Bernard Gui⁵ și cel al lui Nicolas Eymerich⁶ au ca obiect reprimarea ereticilor, nu a vrăjitorilor și a celor ce-l invocă pe diavol. Momentul inaugural al demonologiei ar fi așadar, după majoritatea cercetătorilor, publicarea *Ciocanului vrăjitoarelor (Malleus maleficarum)* în 1486 de către Henri Institoris. Aici, vînătoarea de vrăjitoare e justificată prin existența pactului de supunere pe care acestea l-au semnat cu diavolul. Cititor atent al scolasticilor și al unor arhive încă puțin prelucrate, Alain Boureau avansează însă ideea că demonologia occidentală s-a constituit cu cel puțin un secol în urmă, avînd rădăcini filosofice și teologice ce coboară pînă la sfîrșitul secolului al XIII-lea. Prin această deplasare de perspectivă, vînătoarea de vrăjitoare care a împînzit cu ruguri Europa occidentală a secolelor XVI și XVII face să apară, în ochii istoricului vigilent, continuitatea culturală și de mentalitate între creștinismul medieval, Reformă și Contra-Reformă (p.19).

În 1272, Toma din Aquino și încheia tratatul



Despre rău (De malo), care examinează convergent problematica răului și pe cea a căderii îngerilor, fiind în momentul de față primul text demonologic coerent. Pe fundalul marilor erezii medievale (valdeismul și catarismul) și al unei cosmologii de inspirație aristoteliciană ce definește statutul substanțelor separate (îngerii, sufletul morșilor, corpurile astrale), Toma descrie intrarea păcatului în lume. Telescopînd intelectualist istoria, teologul afirmă că îngerii au căzut în păcat în clipa creației și în totalitatea lor, printr-o alegere proastă în ordinea cunoașterii intelective, ce exclude deliberarea (p.138). Căderea îngerilor nu a dăunat capacităților intelectuale ale acestora, rămase intacte; fapt ce explică tristețea și lipsa lor de vivacitate, și de asemenea slaba lor nocivitate. Întemnițat în propria lui neputință, diavolul va fi eliberat din "închisoarea tomistă" (p.156) de teologii franciscani, printre care Olivi. Umanizînd cohortele îngeresti -- acolo unde tomiștii îi plasau pe îngerii mai aproape de Dumnezeu și sub ochiul lui-, franciscanii introduc la originea căderii iubirea de sine, care-i apropie pe îngerii de oameni. Desfășurîndu-se în timp și în istorie, aceasta dă naștere unei psihologii narcisiste (p.150) cu largi variații de nuanță: pe lângă "eficacitatea performativă a blestemului satanic" (p.159), psihologia franciscană a îngerilor care prin cădere și-au pierdut vigoarea intelectuală semnaleză o paletă contradictorie de bucurii și tristeți, și de asemenea bizare atitudini maniaco-depressive, descrise de Olivi ca împleticirea unui beșiv (p.153)⁷. Forța blestemului ritual satanic e efectivă, însă cantonată într-un domeniu vecin cu invocațiile și imprecățiile magico-naturale.

În fața ofensivei franciscane, care lansează în lume un diavol jucăuș și neastîmpărat însă puternic, a cărui cădere -nu din orgoliu ci din înclinarea spre imagini, obiecte vizibile și bunuri materiale -- semnifică decăderea Bisericii romane, papalitatea va reacționa energic, mobilizînd un masiv arsenal conceptual și tehnologic. În 1308, Clement al V-lea autoriza folosirea torturii în dosare de erezie de către tribunalele episcopale - înainte, doar inchiuzitorii, teologi mai degrabă decît specialiști în drept, puteau cere utilizarea ei. În prelungirea acestui "efort de calificare eretică a faptelor demoniace" (p.30), Ioan al XXII-lea, iritat





de desfășurările franciscane și, în același timp, neîncrezător în mecanismul inchiuzitorial al imputării și reprimării ce va aduce, în secolul al XV-lea, "abandonarea absolutismului pontifical" (p.59) și primele procese răsunătoare împotriva vrăjitoarelor, va privilegia din rațiuni tactice juridismul.

Încă de la începutul secolului al XIII-lea, abundența textelor normative întemeiază dreptul ca o tiință independentă de teologia morală. Contrar procedurilor sumare din dreptul canonic al secolului precedent reluate în practica inchiuzitorială, caracterul pozitiv, pregnant al faptelor stabilite într-un concurs de împrejurări devine piatra unghiulară a noii o tiințe juridice. În acest context, noțiunea de pact, ce va defini modul în care diavolul își recrutează acoliții, e centrală. Instituit în urma unei cereri de contract și comportând uneori condiții exprese, el are rolul de a legitima un raport interpersonal (înțelegerea cu diavolul) sau social ("contractul" lui Rousseau). Prezent de timpuriu în teologia sacramentală, pactul are pertință socială și creează un spațiu de participare a contractanților. Înțelegerea cu diavolul, leitmotiv al manualelor clasice de demonologie, e în fond expresia contractualității ca "formă de gândire colectivă" (p.104), ce se impune începând cu secolul al XIII-lea ca alternativă la angajamentul feudal consfințit prin riturile de investitură a cavalerului⁸. Situat la confluența eticului cu economicul, pactul e rezultatul dezvoltării culturii comerțului, al unei evoluții a dreptului și al imantismului politic pe cale de a se naște și care se va concretiza în democrațiile moderne⁹.

Neliniția lui Ioan al XXII-lea era ca, în sinul "pactului puternic" a cărui ultimă referință e alianța dintre Dumnezeu și oameni, prezența prea apropiată, banalizată a demonilor ("demonologia slabă") să nu se degradeze într-o simplă credință folclorică sau într-o superstiție, luându-i intervenției Satanei în lume caracterul supranatural. Aici, dezacordurile în interpretarea posesării demonice, miracolului și sensului escatologic al timpului sunt esențiale în precizarea rolului diavolului și a semnificației demonologiei.

Asimilarea pasivă a posesării cu nebunia sau epilepsia în unele medii franciscane (toate fiind provocate de *morbis caducus*) sau a Satanei cu strigoi, ereticii și morții fără împărțanie sînt efectul unei naturalizări a transcendenței. Demonii ce umplu aerul și bîntuie printre noi lăsîndu-se îngurgitați sau instalîndu-se în om prin orificiile trupului său ne pun în prezența unei demonologii "epidemiologice" sau "digestive" (p.164). "Răul ce se încarnează" (p.210) poate fi însă privit din perspective diferite: din cea a "somatizării" tomiste a păcatului, în care sufletul, formă substanțială unică, "absoarbe" trupul promis veșniciei după învierea morților, sau din cea neo-augustiniană și franciscană a formei substanțiale multiple, în care păcatul, diluat și împărțat în persoana umană, e o "dispoziție morbidă, inactivată de botez însă persistentă" (p.210). Divergența celor două interpretări e evidentă în exegeza somnului lui Lot, pe care franciscanii îl văd ca pe o stare extatică, extraordinară, asemănătoare cu alienarea. Pentru noi, ea e similară deplasării nocturne a vrăjitoarelor la locul sabatului. Tomiții refuză însă administrarea botezului cuiva care doarme, mergînd uneori pînă la "satanizarea somnambulului", care poate fi vizitat de spiritele rele în orice clipă (p.203): opacitatea somnului e o ușă deschisă diavolului iar trupul inert al celui ce doarme e, într-un fel, golit de suflet. "Dubla ancorare" a omului (p.199): în suflet și în compusul alcătuit din suflet și trup creează în interiorul monismului creștin al întrupării o îndoită amenințare: externă (neo-augustinismul platonizant) și internă (dualismele heterodoxe, "eretice").



Tratarea miracolului în procesele de canonizare face vizibil "contactul" culturii medievale savante, teologico-juridică, cu culturile "comune" (p.162), ca și interacțiunea lor. Spre exemplu, canonizarea lui Toma din Aquino a avut o alură foarte "modernă": într-un scenariu de "taumaturgie slabă" (p.186) - atribuirea *postumă* a unui miracol -, dosarul insistă asupra virtuților și marii o tiințe a candidatului. Iar în ce-l privește pe Ioan al XXII-lea, acesta și-a pus problema sfințeniei fără miracole! (p.186).

În schema escatologică a lui Olivi, derivată din gândirea lui Ioachim de Flore, Antecristul se dedublează într-unul "mistic", ascuns (un pseudo-papă) și unul real. Franciscanii spirituali¹⁰ (*fratelli*) l-au desemnat pe Ioan al XXII-lea ca pe un "papă satanic" sau "Antecrist mistic" (p.40). În ampla "scenografie istorică" (p.132) elaborată de aceștia, Antecristul e un ajutor de ultimă oră al diavolului, un fel de ghid și administrator al cohortelor demonice eliberate și trimise de Isus printre oameni înainte de ultima lui sosire, avînd prin urmare un rol activ în istoria mîntuirii. Înainte de Olivi, în 1270, un alt franciscan, Jean Peckham, utiliza în disputa asupra stigmatelor corporale o cauzalitate simultană naturală și mistică, ce oterge frontierele dintre natură și supranatură, și conchidea că sîngele vărsat de Isus pe cruce a fost natural. "Încorporarea" divinității lui Isus de către mistici prin producerea în trup a semnelor pasiunii acestuia (stigmatele) au dat naștere unei mistici a mîntuirii individuale, în care rolul vehemenței imaginative e capital, și care face ca misticii să devină adevărate "relicve vii" (p.241). E motivul pentru care, ridicîndu-se în același timp împotriva exaltării franciscane și a misticii feminine, Ioan al XXII-lea a afirmat peremptoriu că viziunea beatifică nu poate fi avută înaintea Judecării de Apoi (p.261). În ce privește stigmatele mistice ale lui Francisc din Assisi, dominicanul Iacopo da Varazze semnaleză, ambiguu și neîncrezător, că sfîntul "făcea miracole în propriu-i trup" (*in carne sua faciebat mirabilia*, citat la p.234).

Transformarea Satanei în eretic e un fenomen cultural-liturgic complex, în care miza doctrinară se complică cu interese politice, ideologice și chiar banale materiale. Constituirea "faptului eretic" (*factum hereticale*) nu a fost rezultatul unor simple

conflicte și evoluții dogmatice sau juridice, ci al unei noi epistemologii, care a dus la apariția unei antropologii ambivalente, sprijinită simultan pe naturalismul filosofic și pe scolastică. Răspîndiți printre oameni, demonii franciscanilor au întărit, într-un sens, ortodoxia scolastică, dovedind că nu sînt produse iluzorii ale imaginației umane. Pe de altă parte, prin postularea neputinței omului în fața lor și prin afirmarea "porozității" generalizate a naturii în fața domeniului supranatural (p.261), individualismul spiritual¹¹ și al autoarelor mistice studiate de Alain Boureau au pus sub semnul întrebării validitatea medierii ecleziale. Continuitatea dintre persecutarea dizidenților Bisericii și vinătoarea de vrăjitoare se dubleză cu o alta: cea dintre Evul Mediu și zorii timpurilor moderne, cînd cunoscutul adagiu "eliberator" *cujus regio ejus religio* (fiecare ținut cu religia lui) nu face decît să semnifice "tristul epilog al universalismului scolastic" (p.267).

Note:

1. Robert Muchembled, *Une histoire du diable. XIIIe-XVe siècle*, Paris, Seuil, 2000.
2. *La papesse Jeanne*, Paris, Aubier, 1988, p.331.
3. *Le droit de cuissage. La fabrication d'un mythe (XIIIe-XVe siècle)*, Paris, Albin Michel, 1995, passim.
4. *Ibid.*, p.255.
5. *Practica inquisitionis heretice pravitatis* (1324). Trad. fr. 1964 (*Manuel de l'inquisiteur*).
6. *Directorium inquisitorum* (1376). Trad. fr. 1973 (*Le manuel des inquisiteurs*).
7. Proximitatea ambiguă a demonilor îi apropie pe aceștia, în reprezentările "populare", de sufletele malefice ale morților, pregătind folclorul exuberant al strigoilor (p.152).
8. Printre pericolele ce pîdesc instituția pactului, Boureau semnaleză apariția unei "a treia puteri" - carismatică, mistică și profetică, de inspirație franciscană - sau, mai modern, a unor veritabile "sindicate" urbane în secolul al XIV-lea (*syndicatus*, p.108) - grupuri de presiune susținute de Filip cel Frumos împotriva episcopilor și inchiuzitorilor din sudul Franței.
9. În secolul al XIII-lea, jocurile de noroc se "contractualizează" și ele: nu mai sînt asimilate furtului sau cametei, ci privite ca un risc de asumat, precum cel al transporturilor maritime (p.115).

Unamuno revizitat

Dan Rujea

Lirica lui Miguel de Unamuno

Într-un studiu anterior vorbeam despre un principiu al *constantei stilistice* caracteristic întregii opere unamuniene și am definit această constantă sau dominantă stilistică prin sintagma "dramatic-tragică" sau "tragic-existențialistă". Ea îi face simțită prezența de-a lungul întregii opere a lui Unamuno, atât în proză cât și în versuri, atât în romane și povestiri cât și în eseuri sau în piesele de teatru. Modalitățile stilistice, procedeele retorice prin care se concretizează această constantă dramatică la nivel formal, textual sunt preeminența dialogului, abundența exclamațiilor și interogațiilor, paradoxul, tehnica confesivă, folosirea persoanei întâi etc. Aceste procedee, pe care le găsim la tot pasul în eseuri și romane, sunt vizibile, la o primă aruncătură de ochi, și în poezie. Unamuno se îndepărtează considerabil de lirica depurată, de efect exterior, pur formal, cultivată de majoritatea poezilor timpului său, situați în descendența modernismului și postmodernismului de inspirație franceză (parnasianism, simbolism, decadentism), din școala lui Rubén Darío. Pe Unamuno îl interesează prea puțin artificiile tehnice care nu urmăresc decât perfecțiunea formei, precum muzicalitatea, sugestia auditivă sau vizuală, sinestezia, varietatea și perfecțiunea rimei sau a ritmului. Poezia lui Unamuno este una cu rădăcini mult mai profunde, este o poezie de esențe spirituale, o poezie impregnată de neliniștii mistice și de întrebări radicale cum este, de altfel, întreaga sa operă. Nu putem vorbi, deci, de o poezie "lirică" în sensul tradițional al termenului (deși Unamuno nu disprețuiește acest termen, folosindu-l pentru titlul uneia din culegerile sale de versuri) ci despre o poezie profund dramatică, o poezie în care lirismul este contaminat de dramatism, o poezie în care gândul, ideea merg mână în mână cu sentimentul și emoția. Multe din poemele sale reiau sau anticipază idei filosofice abordate și analizate pe larg în eseuri, ceea ce dovedește, încă odată, unitatea tematică, nu numai de stil, a operei lui Unamuno. Astfel, volumul intitulat *Rosario de sonetos líricos* (Culegere de sonete lirice) (1911), prezintă o serie de teme ce vor fi reluate, doi ani mai târziu, în 1913, în studiul său fundamental, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (Despre sentimentul tragic al vieții la oameni și popoare). Așa, de pildă, în Sonetele LXX, LXXVI și C, dă formă poetică uneia din ideile fundamentale pe care o vom regăsi în eseul amintit, anume aceea referitoare la conflictul dintre rațiune (minte, gândire, logică) și sentiment sau, metaforic, dintre creier ("cerebro") și inimă ("corazón"). Gândirea, cunoașterea i-a fost dată omului pentru a-l înnoia dar și pentru a-l pune la încercare: "Dumnezeu ne-a dat gândirea ca o încercare, / Fericit cel ce nu o ține ca o are". Totodată, gândirea, logica sunt reprobabile întrucât se opun credinței, slăbind-o, anihilând-o, generând îndoiala și incertitudinea în sufletul omului: "...minte, scăpată de sub lespede / gândirii, izvor de iluzii, / doarme la soare în mâna ta puternică". Prin urmare, gândirea este ca o povară, o piatră de mormânt aternută peste mintea noastră, o sursă de veșnice erori, de false și dearte închipuiri, o povară de care omul se poate elibera numai prin credința în Dumnezeu. În Sonetul C rațiunea este numită "nuestro tormento" ("chinul nostru"), întrucât distruge în mod neîncetat creațiile credinței. Atât în viața pământească cât și în viața de apoi, lupta dintre credință și rațiune trebuie să persiste dacă omul dorește să existe cu adevărat. Sfârșitul acestui conflict, așa-zisa "pace a sufletului" ar însemna sfârșitul ființei umane ca ființă creatoare;

de aceea Unamuno o numește, în Sonetul CXV "paz más terrible que la vida misma" ("pace mai teribilă decât viața însăși"). Această idee a conflictivității ca esență a ființei este exprimată în Sonetul XC sub forma luptei dintre poet și Dumnezeu, care-i oferă celui dintâi singura certitudine existențială și a plenitudinii vitale: "Doamne, nu mă disprețuiești și cu mine / luptă...". Tonul este cel al psalmilor biblici așa cum apare, la noi, în poezia argheziană. Dumnezeu reprezintă, pentru Unamuno, garantul nemuririi și totodată dorința lui personală, paradoxală, de a fi toate lucrurile în același timp, fără, însă, de a înceta să fie el însuși, adică de a-și extinde la infinit limitele personalității și individualității, fără a le prejudicia în nici un fel. Omul îl creează pe Dumnezeu, dătătorul de nemurire, chiar prin dorința lui ca Dumnezeu să existe. Din păcate, crearea de către om a lui Dumnezeu prin actul credinței, este continuu amenințată de intervenția rațiunii, care, prin viermele îndoielii, încearcă să distrugă creațiile inimii. Conflictul dintre credință și rațiune nu se limitează doar la ființa creată, Omul, ci se extinde și asupra Creatorului (Dumnezeu). Ființa Divină, este, și ea, chinată de același conflict, de aceeași îndoială în ce privește propria-i nemurire și atotputernicie. Chiar din acest conflict, din această îndoială, Dumnezeu își trage seva și esența existenței, și, după cum reiese din Sonetul LXII, tentația necredinței nu-l ocolește nici pe el: "cine o ține dacă Dumnezeu însuși nu este ateu". Iar în Sonetul XXXIX, intitulat "La oración del ateo" ("Rugăciunea ateului"), cele două existențe, a lui Dumnezeu și a Omului sunt puse într-o strânsă relație de interdependență, în sensul că existența celui de-al doilea este condiționată de existența primului: "... căci dacă Tu ai exista / aș exista și eu cu-adevărat". Ateul, la fel ca orice om, dorește ca Dumnezeu să existe, dar, din cauza intervenției rațiunii, este incapabil să-l creeze pe Dumnezeu prin actul credinței. Totuși, prin chiar actul negării Ființei Divine, el creează sau afirmă existența lui Dumnezeu, căci dacă Dumnezeu nu există, atunci nici ateu nu poate exista cu-adevărat. Fără Dumnezeu, izvor al nemuririi, substanța omului real nu poate ființa.

Unamuno consideră omul ca fiind "un animal enfermo" ("un animal bolnav"), iar boala de care suferă se numește "conștiința de sine", întrucât aceasta presupune conștiința propriilor limite. Astfel, în Sonetul IX, poetul adresează un îndemn antisocratic, parafrazând celebra formulă a filosofului ateanian: "Cunoaște-te, muritorule, dar nu de tot". Acest îndemn la limitarea cunoașterii de sine, implică ideea că orice incursiune a rațiunii în teritoriul ființei noastre intime, poate duce la cunoașterea, cu consecințe fatale, a propriilor noastre limite. O investigație rațională a Sinelui, a sufletului, nu poate avea decât efecte negative. Dacă rațiunea este incapabilă de a dovedi existența lui Dumnezeu, ea este la fel de incapabilă și în ce privește cercetarea existenței și a esenței sufletului.

Un alt volum de versuri unamunian se intitulează *Rimas de dentro* (Rime interioare). Publicat în 1923, acest volum conține un poem antologic, având ca titlu numele unei stele, "Aldebarán", exemplu desăvârșit al stlului poetic unamunian, a limbajului său patetic, încărcat de forme interogative și exclamative.

O capodoperă a liricii unamunienilor este lungul poem intitulat *El Cristo de Velázquez* (Cristul lui Velázquez), incluzând o serie de comentarii lirice având ca pretext celebrul tablou al nu mai puțin celebrului pictor spaniol din perioada barocului. Aici se manifestă, în toată amploarea lui, sensul tragic al

vieții și operei unamuniene. Poemul amintește, prin caracterul lui alegoric, creația altui mare poet mistic spaniol din epoca Renașterii, Fray Luis de León, autor al unei cărți intitulate *Los nombres de Cristo* (Numele lui Cristos). La fel ca ilustrul său predecesor, Unamuno realizează, în prima parte a poemului citat, un comentariu liric, un fel de teologie poetică-alegorică pe marginea termenilor cu care apare definit Cristos în Sfânta Scriptură (Nor, Miel, Noapte, Trandafir, Leu, Arbore etc.). În partea a doua, comentariul capătă accente mult mai pasionale, mai personale, cu o vibrație lirică de extraordinară intensitate, predominând termeni ca: "foc", "singurătate", "furtună", "mare", "a arde" etc. Aici, lirica personală a lui Unamuno se umanizează cu metafore împrumutate din textele *Apocalipsei*, pentru a face loc emoției mistice nude, sentimentului pur. Cartea a fost numită un adevărat tratat de "Cristologie hispanică".

Teresa (1923), este cartea de versuri unde se manifestă cu mai multă claritate filonul romantic al liricii unamuniene, cel ce-și trage seva din autori ca Espronceda sau Bécquer. Tema dominantă este cea a iubirii, o poveste de iubire romantică ai cărei protagoniști, Rafael și Teresa, simbolizează eterna pereche edenică.

Romancero del destierro (Poeme din exil) (1928) este volumul prin care Unamuno se ancorează în realitatea istorică a vremii lui, printr-o satiră amară la adresa regimului dictatorial al lui Primo de Rivera. Alături de aceste poeme, aparținând literaturii angajate, sunt prezente și altele, cu deschidere universală, cu profunde preocupări filosofice existențialiste, în care autorul se întoarce la marile și neliniștitoarele sale teme favorite, între care tema morții, așa cum apare în frumosul poem intitulat *Veni-va noaptea*. Acest poem se configurează în jurul unor imagini cu valoare de simbol ("noaptea", "semiluna", "câinele", "lătratul"), impresionante prin forța cu care reușesc să sugereze atmosfera de profund mister, de melancolie și tristețe nesfârșită, provocate de premoniția și inevitabilitatea morții. Aceasta din urmă se apropie cu fatalitatea unui destin copleșitor, exprimat în versuri de un cutremurător dramatism: "Veni-va noaptea când visează toate, / veni-va noaptea când suflarea poate / să zacă-n viață, / veni-va noaptea, calmă, fără preget, / veni-va noaptea și va pune-un deget, / mână de gheață! / Veni-va-ntr-una, cu veșnica-i umblare, / veni-va într-o noapte, cu ultima ninsoare... / noapte senină... / Veni-va noaptea, da, veni-va-n treacăt, / sârutu-i negru va fi ca un lacăt / pe suflet pus, / veni-va noaptea fără zgomot mare, / și stinge-va lătratu-n depărtare, / dormi-voi dus... / veni-va noaptea..." (trad. Viorel Rujea, în vol. *Antologia modernismului hispanic*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2003, pp. 159-161). Este una din cele mai frumoase poezii lirice ale lui Unamuno, adevărată capodoperă, ce sintetizează în nuce elementele fundamentale ale constantei sale stilistice: dramatismul, vizibil atât în interogații, cât, mai ales, în repetarea constantă a verbului "venir" la timpul viitor ("vendrá"), verb care, prin structura sa sonoră, prin grupul de consoane tari ce se repetă "-ndr-", precum și prin accentuarea ultimei silabe (vocala "a"), sugerează înaintarea implacabilă a morții. Iată cum Unamuno, recuperează în această poezie, de factură modernistă, tehnica retorică a simbolurilor francezi, exploatand, până la saturație, până la obsesie, valorile sonore, muzicale ale semnificativului lingvistic. Cu diferența că la Unamuno această sonoritate nu trezește, ca la decadenții sau moderniști, stări sufletești lirice, languroase sau vag melancolice ci capătă accente paroxistice, în așteptarea evenimentului teribil care este moartea ce înaintează în ritm de tunet apocaliptic ("veni-va-ntr-una").

Dor/Violențe

tefan Bolea

dor de foc

ura pe care o simt, atât de des, pentru dezastrul în carne și spirit care sunt, reprezintă un sentiment aproape inuman. și monstruosul are perfecțiunea, rectitudinea lui. în subconștient aleg sinuciderea, autodistrugerea, pe scurt implozia, cu iresponsabilitatea unui evadat, cu spontaneitatea unui condamnat.

trag perdelele cu ură
să mă înghită întunericul
soarele e azi aducător de moarte
îl săgetează corbii

și mi-e scârbă de viața mea
la fel de antrenată ca cea a unui cadavru
mi-e scârbă de mine
am spart oglinda
și-am desenat conturul sufletului cu cioburi
cu așchii de sticlă le-am brodat pleoapelor
scheletul subtil
penumbra cochiliei lor

șigara o strâng între dinți
aș vrea să mi-o sting în ochi
aș vrea să mă deschid cu un cuțit
Adânc
să-mi tai buzele și limba
să înghit tăișul
până mă adap cu sânge

azi nu mai există poezie
poemul e mort
cuvintele false vor fi înlocuite
cu spasme
vocalele am să le mușc

am să le ronțai
am să le scuip
și consoanele am să le sfârtec
am să le rup
să le coc în propria mea destrucție

nu mai există cuvinte
doar fumul de țigară
și scrumul care se depune ca spuma de meteorit

dor de moarte

"Self-improvement is masturbation. But self-destruction..."
(Tyler Durden)

este frumos să fumezi marijuana
în timp ce te razi cu briciul
să lași suspendată suprema invitație
sau să-ți privești venele lucioase
cu sarcasmul vesel al celui care poate
și oție că poate

este frumos să te admiri amarnic într-o oglindă
spartă
să dezmierzi cioburile
cu subtila indiferență a celui care poate și oție că poate

este frumos să te-adâncești prin baruri
să-i înșoțezi pe cei ce aspiră la ratare
în dulcea lor peregrinare în sluta lor peregrinare
să răscolești abisul să-l scurmi gingaș ca o rană
să-ți guști sângele amar prelins prin buza spartă
să accepți invitația la auto-distrugere cu mânia
fermă
a celui care poate și oție că poate

este frumos să te întorci în tine
să simți adevărul încă o dată înainte de suicid
să fii tu însuși rana tu însuși prăpastia
să cureți crusta cu briciul iscusit
oglindea interioară să-ți reflecte umbra ce vei fi
umbra acest schelet al spiritului
acest pipăit voalat acest chin
structura și substratul tău

în acele nopți s-ar putea spune că ai depășit
presentimentul cadavrului
inexistența uluitoare a devenit o ecuație
haosul incalculabil o certitudine de netăgăduit

cu atât mai ușor de înțeles că oamenii își
construiesc o lume-ntreagă
o viață
pe edificiul straniu al unei morți continue

este un leș în noi al cărui pipăit ne-a născut

dor de ducă

în wc-ul murdar al unui oarecare tren murdărit de
oameni
s-a schimbat cursul istoriei universale

dacă este adevărat că eu sunt lumea că eu sunt
Dumnezeu și este adevărat
atunci istoria mea este istoria lumii și nu în
ultimul rând istoria lui Dumnezeu
și eul meu drogat ieșit din matcă odată evadat
din propria-i istorie
poate doar să înnebunească să se autosuprime sau
să decadă înapoi la starea de obiect
câci eul meu eliberat ieșit din sine
e sfâșiat de inadecvarea lumii
care continuă să moară ca și cum nu s-ar fi
întâmpat nimic
lumea mea odată întoarsă în lume, sensibilă la
fălfăitul de aripi din colivie
se întreabă "oare asta să fie totul?", "oare asta să
fie viață?"

și decade alege să decadă pentru a-și supraviețui

trebuie să ai curajul cuvintelor ultime
așa cum viața are curajul experiențelor-limită
câci orice dezastru este un prilej de a fi
și orice chin extrem este o nelegiuire
care fie te naște, fie te ucide

așa cum fulgerul te dăltuiește în oglinda stoarsă
de sânge
așa sufletul primește moartea ca o anestezie
totală senzuală ca o lumină de cuțit



masă rotundă

Misiunea națională a literaturii... o temă demodată?

Masa rotundă cu tema "Misiunea națională a literaturii: prilej de mândrie sau bagaj incomod?" moderată de conf. Sanda Cordo^o (Facultatea de Litere, UBB), o dezbatere găzduită de Masteratul de Literatură Română, coordonat de conf. dr. Ioana Bot, cu sprijinul Colegiului "Noua Europă" (programul NEC-Link), în ciuda unui aparent aer demodat al temei, a reușit să suscite discuții aproape pasionale. Lista invitaților, pe care îi așez în ordinea intervențiilor, vorbește de la sine în ceea ce privește calitatea discursurilor: prof. dr. Kazimierz Jurczak care susține un curs de Limba și Literatura Română la Universitatea Jagellonă din Cracovia, conf. dr. Mircea Vasilescu (Facultatea de Litere, Universitatea din București), prof. dr. Ovidiu Pecican (Facultatea de Studii Europene, UBB), conf. dr. Marius Lazăr (Facultatea de Sociologie, UBB), conf. dr. Ioana Bot (Facultatea de Filologie, UBB), conf. dr. Sorin Mitu (Facultatea de Istorie, UBB), conf. dr. Ruxandra Cesereanu (Facultatea de Științe Politice, UBB), prof. dr. Mircea Muthu (Facultatea de Filologie, UBB), conf. dr. Liviu Malița (Facultatea de Teatru și Televiziune, UBB), conf. dr. Corin Braga (Facultatea de Filologie, UBB), conf. dr. Ștefan Borbély (Facultatea de Filologie, UBB).

Sanda Cordo^o: Misiunea națională a literaturii, raportul dintre literatură și cauza națională este un prilej de mândrie sau un bagaj incomod? Ca să răspundem sau, poate, mai corect, să ne apropiem de această întrebare, am reunit astăzi aici perspective diferite aparținând istoricilor și criticilor literari, dar și sociologilor și politologilor. La o primă vedere, tema are cel puțin două paliere, dintre care unul instituțional, dat fiind faptul că adeseori, în cele două culturi (poloneză și română), scriitorul și-a asumat, în spațiul public, în special prin publicistica sa, o misiune de reconstrucție instituțională a națiunii sau a patriei sale. Întrebarea pe care cred că merită să o punem este în ce măsură, asumându-și această misiune, scriitorul a reușit să se și achite de ea în epoci foarte diferite în cele două culturi? Un al doilea palier este cel al textului literar propriu-zis, în care asumarea unei misiuni reverberază la nivelul viziunii, temelor și semnificațiilor precum în tema comunității, tema națională, tema identității ș.a.m.d. Ajung aceste teme să vicieze textul artistic? Cum întrebarea (cu multe ramificații) a fost propusă de profesorul Kazimierz Jurczak, invit să facă, din perspectiva domniei sale, o primă defrișare a traseului pe care l-a avut în vedere.

Kazimierz Jurczak: De unde și de ce această temă? În primul rând pentru că nu mai este o temă la modă, iar mie personal îmi plac subiectele demodate care totuși nu-și pierd valabilitatea sau cîntecul? poate subiectul acesta e pe cale să-și piardă actualitatea? Poate mergând pe urmele lui Fukuyama care declarase sfârșitul istoriei, noi trebuie să declarăm încheiată misiunea națională a literaturii, mai ales în această zonă a Europei, din moment ce nu mai e nevoie să luptăm nici pentru libertatea individului și nici pentru independența națiunii. Aici apare prima, dar esențială controversă terminologică: ce înseamnă de fapt, în vremuri contemporane, sintagma "misiune națională"? Ce poate, trebuie apărut, care valori și împotriva cui? Timp de decenii, dacă nu chiar de secole, ne-am obișnuit noi polonezii, dar și românii, să trăim cu gândul că există mai multe primejdii și mulți adversari care amenință fie identitatea culturală, fie unitatea națională, fie integritatea teritorială. Astăzi ar fi neserios să mai pretindem că rostul existenței noastre naționale este să o apărăm împotriva agresorilor. Dar ce facem cu situația în care un scriitor din zilele noastre își alege ca personaj un politician corupt și încercă, fără cea mai mică intenție moralizatoare, să descrie realitatea noastră imperfectă.

Atunci textul lui, pătruns de suflul unui civism, mai are de îndeplinit o misiune? Cu alte cuvinte, mai este sau nu civismul nostru de astăzi o formă de patriotism? Îmi dau seama că ne îndepărtăm, cu astfel de reflecții, de domeniul estetic. Criticilor literari nu le place să vorbească despre misiunea literaturii, oricare ar fi ea. Cred că nu putem fugi de necesitatea redefinirii conceptului.

Al doilea motiv care m-a făcut să propun acest subiect ar fi următorul: eu vin dintr-un spațiu etno-cultural în care literatura a avut aproape întotdeauna de îndeplinit o misiune. Istoria a făcut ca perioada romantică să se suprapună cu perioada în care Polonia era dezmembrată. Tocmai atunci prinsese contur tradiția unei literaturi pentru care experiența comunitară era mai importantă decât dramele și dilemele unui individ. Cum să scrii despre iubire și moarte când patria ta e în suferință? Timp de peste o sută de ani polonezii scriseseră o literatură "patriotică". Literatura aceasta însă nu a fost un monolit, și încă de atunci din secolul XIX se iscase discuția în jurul noțiunii de patriotism. Pozitivității varșovieni, adversarii romanticilor, atacaseră teza conform căreia literatura trebuie să încălzească inimile și să cheme la luptă cu arma în mână. Se lansase ideea că supraviețuirea unei societăți este mai importantă și mai benefică decât existența sau moartea eroică. După încheierea primului război mondial, generația tânără își declară dezinteresul pentru orice menire a literaturii, alta decât cea estetică. Primul care a venit, spre consternarea generală, cu ideea autonomiei actului de creație a fost Stephan Jeromsky, prozator de factură romantică, care se bucura de o imensă autoritate morală. Într-o prelecheție ținută la un an după încheierea ostilităților și reparația statului polonez independent, intitulată *Literatura și viața poloneză*, Jeromsky declara că se poate de categoric: de construcția structurilor statale să se ocupe politicienii, iar artiștii să rămână creatori ai frumosului. Evoluția ulterioară a vieții social-politice și a celei literare, a dezminșat posibilitatea de detașare a scriitorului față de tot ceea ce însemna angajare politico-socială. Scriitorul nu a reușit să scape de unele impulsuri ce veneau din afara literaturii. Soluțiile difereau de la caz la caz: de la înregimentarea politică, destul de evidentă a lui Czesław Miłosz, care era pe atunci de stînga, până la estetismul declarat și practicat de Gombrowicz care totuși a scris atât *Ferdydurke* cât și *Transatlantic* pentru a se război cu miturile vechii societăți nobiliare poloneze. Oricât de des declara că nu îl interesează trecutul, tot s-a

războit cu el. Scriitorii din perioada comunistă s-au declarat de partea literaturii antitotalitare în numele unui individualism artistic și al unei societăți democratice. S-au angajat atât de convingător, încât la un moment dat, prin anii '80 au și uitat sau așa se părea, de riscurile unei epuizări a esteticului și a unei hipertrofii a literaturii înțeleasă doar ca document al epocii. Se admite unanim că literatura poloneză din anii '80, patetic declamatoare și mobilizatoare în vechiul stil romantic, este o literatură de proastă calitate. După prăbușirea comunismului, din nou, tânăra generație declară că nici realitatea politică, nici obsesiile istorice poloneze nu o mai interesează. Surprinzător de repede, doar după câțiva ani de refuz al oricărei angajări, scriitorii parcă speriați de forța unificatoare a proiectului european se refugiază iarăși în trecut, uneori într-unul ce părea definitiv compromis. Redescoperă valorile identitar-naționale, clamează despre criza culturii naționale amenințată de modelul globalizant-cosmopolit. Vrând-nevrând scriitorii ajung să recunoască faptul că literatura are o misiune de îndeplinit, o misiune față de -- astăzi m-aș feri să spun națiune --, dar în mod cert față de societate.

Mircea Vasilescu: Pot spune că și la noi tema e într-un fel ieșită din actualitate, dar după părerea mea, a ieșit foarte devreme din actualitate, înainte de a fi lămurită. N-am construit încă un discurs serios, compact, coerent despre o sumedenie dintre problemele amintite. Ar trebui poate să-i întrebăm pe cei care produc literatură, creație, scriitură sau știu eu cum să-i mai zic, în zilele noastre, dacă îi mai interesează această chestiune, dacă, spre exemplu, Ioana Baetica, Ionuț Chiva și ceilalți tineri poliromiști au vreo misiune sau dacă și-o asumă. Dincolo însă de asta, ar trebui să facem un pas înainte și să vedem în ce fel își pun artiștii această problemă? Într-un fel sau altul au părăsit-oara la inimă chiar când descriu scene erotice. Le fac în limba română și de aici pornesc multe fire care tot la un anumit tip de identitate duc, oricât ar dori un scriitor să pară depeizat, impersonal, neutru, cosmic, virtual etc. Problema e în ce termeni se mai discută despre asta? Pe de altă parte avem o concurență solidă în discutarea acestor probleme, o concurență la discursul literar propriu-zis venind din partea presei. În cultura română există, după părerea mea, acest "ce" specific: la noi aproape tot ce s-a întâmplat esențial (curențe, dispute de idei, nașterea unor direcții literare) s-a întâmplat în presă. Noi nu prea avem cărți care să marcheze hotarele culturii române moderne sau le avem dar ele sunt rodul unor articole din presă, al unor polemici. Nu putem spune că nu există deloc, dar sunt foarte puține. *Getica* lui Vasile Părvan e o asemenea carte. În perioada modernă totul s-a zbatut și s-a dezbătut în presă. Acolo e un discurs care are și o astfel de dimensiune, legată de construirea unei identități, inclusiv o identitate națională, discurs uneori minat de exagerări. Toții scriitorii români, mari, mijlocii și mici au făcut publicistică. Mă gândesc că acest discurs publicistic al literaților români, și nu numai, ar trebui recuperat într-o altă dimensiune, nu doar ca o anexă a operei în care constatăm că un autor a avut și niște articole interesante. Ar trebui să recuperăm și, cum spune profesorul Paul Cornea, "versantul colectiv al literaturii". Luând acest discurs publicistic de la paoptism încoace să zicem, ca pe un edificiu destul de solid în care au pus mai mulți cărămizi, și care dă și o asemenea dimensiune misionară a scriitorului și a culturii, la concurență cu, de exemplu, *Scrisoarea III*, cu poeziile lui Alecsandri etc.





Pe de altă parte, societatea din ziua de azi are alte foruri, canale prin care construiește identități. La TV modelele se impun mult mai ușor. De la Tucă până la Andrea Marin, fiecare se simte pus acolo pentru că are ceva de comunicat nației, pentru că vrea să ajute nația etc. Nu știu dacă ați observat, dar nimeni nu se vede prezentând o tiri sau distrând poporul. Literar e mai greu să cucerești piața, iar din punct de vedere al recepției felul în care e privit un scriitor se schimbă foarte greu. Manualele au stricat foarte mult introducând tot felul de clișee și anumite imagini false. Ar trebui făcut un studiu serios privind modul în care elevii receptează "pe bune" - ca să mă exprim în termenii lor - aceste clișee, discursuri de tip patriotic. Ce înțeleg elevii din ziua de azi din sintagma "geniul nostru național", spre exemplu?

Ovidiu Pecican: Ne întrebăm dacă literatura națională are o misiune în România? E o întrebare umoristică după părerea mea. Astăzi când știm că domnul Uricaru avea o misiune, astăzi când trăim în siajul gloriei lui Pavel Coruș care avea și el o misiune, când Cârlova a murit la datorie, când Săulescu e înmormântat la Predeal... a murit și el în plină campanie de recucerire a Ardealului, eu zic că avem mai multe literaturi și una dintre ele sigur are o misiune, dacă nu cumva are misiuni mai multe și mărunte. O alta ignoră orice misiune și se trage din mantaua lui Budai-Deleanu care a zis: care misiune? noi suntem pigani p'acilea... Eu mă simt foarte apropiat de spiritul acesta în primul rând pentru că toți care-l citim nu-l mai înțelegem. Avem nevoie de glosar, ceea ce înseamnă că are taina lui, iar taina aceasta este opusul misiunii de care vorbim. Mie mi se pare că misiunea literaturii acesteia, venită pe firul ce se trage din Budai-Deleanu ar fi aceea de a exista și de a fi cât mai bună. Cred că a fi bună înseamnă ceva între consumismul absolut și o "înălțime" necesară. Eu aș zice că asta e o misiune suficientă. Revenind la chestiunea marii misiuni naționale, observ cu stupefație că mulți dintre cei care au teoretizat-o au călcat în străchini: Hașdeu moare adept al românismului, formulat în manifeste clare, precise. A căzut în ridicol atunci când prin românism a înțeles o respingere a alterității etnice, adeseori și confesionale. De Eminescu ce să mai spun? Eminescu e ca Biblia, poți scoate din el orice. A fost un europenist, a fost și un mare român, a fost și un xenofob. Aici trimit vrând-nevrând la Ion Negoișescu. Așadar în linia aceasta ajungem la Iorga, la paseismul sămănătorist în care într-o viziune a câmpiilor de cânepă, tot românul era înfrățit cu boierul său... nu-i nimic că era iobag, împilat, fără pământ. Ajungem la tot felul de narodnicisme adaptate la condițiile noastre și până la urmă la o îngustare care tot mai mult și mai mult a dus în anii interbelici la excesele extremei drepte. Personal nu sunt solidar cu această tradiție. Mă bucur că la Cluj apărea *Gândirea*, dar când mă uit atent la unele articole trec mai departe.

Aș mai spune doar că întotdeauna literatura când își asumă o misiune privește spre un trecut cu mult avânt. La noi povestea asta e foarte ceșoasă: spre care trecut? Când vorbim, spre exemplu, de Ștefan cel Mare, nu știm despre care Ștefan vorbim: despre un Ștefan care a fost tot timpul cuvios, uitând că aceasta s-a întâmplat în a doua perioadă a vieții sale, după câteva excese asemănătoare cu cele ale lui Ștefan, pe care cronicile polone le consemnează cu acuratețe. În consecință, nu prea știm cum să ne raportăm la trecut.

Marius Lazăr: Misiunea națională a literaturii intră într-un paralelism și într-o opoziție conceptu-

ală cu misiunea autonomă a literaturii. Întotdeauna a existat acest binom: autonomie - heteronomie în care norma de a fi național este una dintre cerințe. Trebuie însă stabilit pentru fiecare epocă ce înseamnă național. Putem vorbi de asemenea de misiunea etică a literaturii, misiunea civică, misiunea socială, religioasă. Pot fi puse în discuție foarte multe misiuni ale literaturii care nu sunt strict estetice. Ceea ce dă caracter național este limba. Putem vorbi de asemenea de coduri culturale care definesc și construiesc o literatură ca un sistem cultural foarte complex articulat și care dă o arhitectură și o capacitate de a construi acestei literaturi, iar asta e un lucru mai greu de definit în două cuvinte. Dacă ne gândim ce dă autonomia în raport cu naționalul atunci trebuie să punem naționalul în opoziție cu internaționalul. Autonomia literaturii se câștigă în paralel cu deschiderea către modelele occidentale, în timp ce normele politice au tendința să izoleze sau să derespabilizeze ideologia acestor literaturi autonome și atunci, automat, să propună forme de închidere culturală. Toate literaturile comunică însă între ele. Un scriitor de talie este în contact cu marile modele literare universale, are o experiență ce ține de cunoașterea literaturilor străine. Și atunci ce înseamnă de fapt literatură națională? care sunt modelele care dau caracter de exemplaritate? care sunt autorii canonici pentru o literatură națională? Trebuie să regândim problema în contextul unei internaționalizări, și poate e puțin dur spus, dar trebuie urmărit în relația dintre literaturi, raportul de dominație culturală în fond. Există literaturi-model și literaturi-releu prin care modelele europene se retransmit. Există și literaturile mici care încearcă să-și facă loc, să devină vizibile pentru a întări un sistem de achiziție culturală numită patrimoniu. Deci, literatura națională aș defini-o în acești termeni, de patrimonializare.

Astăzi avem un refuz al misiunii naționale a literaturii. Nu am mai găsit un scriitor care de la Adrian Păunescu încoaie să se declare în mod explicit atașat unui model național. E vorba de o criză de conștiință pe care intelectualitatea română o are după revoluție și care se traduce printr-o criză de identitate, o ceartă, revoltă, dorință de a uita și de a renunța la modelele mai vechi. După atâția ani de național-comunism simțim nevoia să ne detașăm. Ceea ce lipsește este o analiză, un examen de conștiință temeinic care înseamnă o reconsiderare istorică. Există în literatura română un "de la sine înțeles" în ceea ce privește modelele culturii române (perioada interbelică, Eminescu) care trebuie chestionat.

Ioana Bot: Eu încerc să construiesc de câțiva ani un proiect de cercetare care se ocupă de literatura națională ca "loc de memorie", dar și ca "obiect de discurs". În sensul acesta, nimic nu e de la sine înțeles și istoricul literar riscă să se piardă într-un labirint de construcții și să fie el însuși autor de construcții. De foarte multe ori, surprinzător pentru mine, istoricul literar se dovedește un autor inconștient sau prea puțin dornic să fie conștient de faptul că el însuși construiește și că nu lucrează cu niște realități absolute pozitive. Cred că între dumneavoastră, cei de față, eu am postura - n-aș spune privilegiată, ci ambiguă - de a ține un curs universitar despre poetul național. Vreau să vă reamintesc și dumneavoastră ceea ce am încercat să-mi amintesc în toți acești ani scriind și predând despre Eminescu: este vorba despre o idee foarte importantă a lui D. Popovici, care mi se pare potrivită pentru discuția de față. El vorbea despre Eminescu ca despre o problemă a culturii române, nu ca despre un triumf al identității naționale întrupate într-un poet. Dacă comparăm discursul acesta al lui Popovici cu retorica cu totul diferită despre

Eminescu (a lui Caracostea, spre exemplu), ne dăm seama și mai exact de ceea ce însemna curajul lui Popovici de a spune asemenea lucruri în anii '40 și de a o rupe cu o anumită tradiție a exegezei literare românești..., care altminteri a continuat nestingherită în exegeza călinesciană, de pildă. Așadar, mai repede și mai ușor decât, poate, alți profesori de istoria literaturii române, m-am văzut investită și judecată în ceea ce predam și scriam, nu odată, în termenii unei "misiuni": comentam doar opera Poetului Național!. Această foarte răspândită mentalitate a și făcut ca, atunci când am început proiectul studierii mitizării poetului național, cu o logică foarte simplă (și comună la noi) să mi se spună: "nu e de mirare că un asemenea proiect se desfășoară pe banii NEC-ului", adică pe bani "străini", "neromânești", deoarece acest proiect nu vizează să studieze, ci să demonteze și să pună în criză respectiva noastră identitate națională. În loc să îmi urmez "misiunea", eu îmi vindeam țara, cu alte cuvinte. De neiertat.

Revenind la exemplul acesta drag nouă, al poetului național, și revenind la câteva fire din intervenția lui Ovidiu Pecican, eu aș insista asupra faptului că această calitate de "scriitor înzestrat cu o misiune", care i se conferă, de pildă, lui Eminescu, este o calitate în cea mai mare măsură conferită lui de comentarii săi (nu mă gândesc neapărat la comentarii savante și de specialitate). Că anumite teme din opera lui (publicistică sau beletristică) puteau susține asta, e adevărat. Dar dacă ne uităm la opera literară, ne dăm seama că aceste teme nu aveau la Eminescu mai multă consistență decât o simplă tematică romantică, și ea destul de târzie, care în interiorul viziunii poetice eminesciene are parte de o soartă deloc confortabilă pentru avocații glorioasei identități naționale întrupate de poet. La Eminescu, această temă și această figurare a eului liric există pentru a înscena scenariul unui eșec al misiunii naționale. Dacă citim onest ceea ce oferă opera eminesciană, vom constata că ea nu merge în sensul în care, ulterior, figura lui a fost construită și pretins justificată. Cred că e un bun exemplu Eminescu, pentru felul cum, nu atât scriitorul e cel ce își asumă o misiune, cât, în foarte multe situații, retroactiv, din rațiuni ale lor, constructorii de imagini, constructorii de instituții și de mituri îi dau această misiune. Rațiunile pentru care o fac sunt extraliterare și variază în funcție de epoci istorice.

Ruxandra Cesereanu: Ideile mele se raliază la propunerea făcută de Mircea Vasilescu în legătură cu existența unui discurs paralel și deloc secundar în presă, în ceea ce privește naționalismul. În opinia mea România modernă, dacă e să fac o schiță istorică, cred că poate fi decalată în patru etape: perioada marilor clasici, perioada interbelică, perioada comunistă și postcomunismul. Dar, ca să concretizez puțin, aș porni de la ceea ce numesc două mituri mai degrabă auctoriale decât literare, adică de la Eminescu și Caragiale publicistici, tocmai pentru că amândoi au reverberat și au creat o modă și au avut discursuri despre naționalism. Vă reamintesc că Eminescu simpatiza cu partidul conservator și obsesia sa era regăsirea unei României dacizate. De aici spaimele sale că pericolul cel mai mare al României ar fi să devină o "Belgie a Orientului" sau un "Eldorado a Orientului". Foarte interesant în articolele sale naționaliste care sunt, multe dintre ele xenofobe și abia apoi antisemite (pentru că nu evreii erau principalii dușmani, ci greco-bulgăreii) apare acuza străinilor cum că ar fi românofagi. Eminescu chiar are o expresie despre străini cum că aceștia "mănâncă la românism", corporalizând România, ca având un trup desangvinizat, vampirizat, degenerat datorită acestor străini, nu în ultimul rând un trup violat. Într-unul dintre arti-

coele sale pe care îndrăznesc să-l numesc chiar "aberant", Eminescu folosește un sondaj în județul Vrancea în care observă că natalitatea era mai scăzută la români și mai crescută la evrei, drept care construiește o logică aberantă concluzionând că prin nașterea lor, evreii ocupă spațiul vital al românilor. Matei Călinescu scoate la iveală, (speculând niște discuții între Culiuanu și Eliade), faptul că Eliade, în perioada sa de empatie legionară miza pe faptul că, dacă Eminescu ar fi trăit în perioada interbelică, prin publicistica sa ar fi fost probabil "legionar", iar Culiuanu nu exclude nici el această posibilitate. Răspunzând întrebării mele dacă Eminescu poate fi proiectat ca "legionar" aprioric, Matei Călinescu afirmă că Eminescu poate fi interpretat ca un precursor al retoricii legionare, dar în nici un caz al ideologiei legionare.

La o amintire și pe Caragiale, dar într-un rol mai degrabă secundar față de Eminescu. Caragiale are și el obsesii xenofobe, dar nu atât de incriminatorii ca și Eminescu. El proiectează România ca pe o țară a "bacșii" și a "hatârului" și, dacă-i critică pe străinii care și ei vin și vampirizează România, are, pe de altă parte, o critică și față de cei pe care el îi numește "românii verzi", adică românii nașionaliști. Am găsit însă la el într-un articol intitulat "Rărunchii nașionii" o soluție ciudată: Caragiale consideră că trăsăturile care produc degenerarea românească sunt viciile românilor și mai puțin acțiunea străinilor, așa încât propune un soi de harakiri prin care România să se autopurifice.

În ceea ce privește perioada interbelică mă interesează mai puțin tenta nașională sau nașionalistă din cadrul sămănătorismului, cât presa extremei drepte, pentru că înainte de a folosi termenul de "reromânizare", de pildă, apare acela de "dezevreizare". Din nou avem o perspectivă trupenică mai degrabă decât spirituală asupra României, un trup violat, vampirizat de "bacșii jidovești". În comunism apoi avem două etape: faza Gheorghe Gheorghiu-Dej, când nu puteai să ai un discurs nașional, ci unul sovietizator, autosovietizant. Cu totul altceva se întâmplă în perioada Ceaușescu, mai cu seamă o dată cu anul 1971, și tezele din iulie, și cu ieșirea pe piață a protocronismului. Ajungem în sfârșit la postcomunismul românesc. Aici cred că eu am propusă de Marius Lazăr, aceea că a existat sau există, pe de o parte un discurs lucid asupra ideii de patrie, nașionalism, identitate, dar există apoi un discurs nașional-securist promovat de o revistă ca *România Mare*; și există și o formă de refulare a acestui nașionalism care, cam în 20-25 de ani, când studenții mei vor ajunge pe la 45 de ani... s-ar putea să reizbucnească.

Kazimierz Jurczak: Ascult cu sufletul la gură această discuție. Pentru mine este o sursă de informații despre literatura și cultura română așa cum o văd în România. Încep prin a face comparații: în primul rând, misiunea nașională a literaturii în varianta română și cea poloneză sunt două lucruri cu totul diferite. Vă rog să mă credeți că subiectul acesta nu se îndreaptă, dacă discuția ar avea loc la noi, în Polonia, spre direcția problemei nașionaliste. Sunt două probleme separate. Am greșit spunând că tocmai romantismul a introdus acel tip de discurs și de reflecție asupra legăturilor între literatură și soarta nașionii. Nu, deja în perioada Renașterii s-au găsit scriitori care, în publicistică (în sec. XVII), au abordat această temă. În istoria literaturii poloneze s-a întâmplat că fiecare epocă literară care apărea își făcea debutul prin a critica perioada precedentă. Pentru noi, de la Gombrowicz încoace, problema trecutului nașional și modul în care îl vedem noi, practic s-a încheiat. Tot ceea ce se mai discută astăzi sunt lucruri de poziții, dar ele nu au în sine nimic original,

nimic nou. Gombrowicz atacând problema și propunând o viziune nouă, practic a încheiat discuția. Care este rezultatul? Polonezii nu trăiesc cu atâta intensitate și cu atâta dramatism problema legăturilor sau implicării literaturii în sfera nonliterară. Se discută, mai există polemici, dar repet, tonul este lipsit de dramatism, dramatism pe care eu l-am sesizat în această discuție. E un fel de disperare... există o obișnuință acum de a trăi pasional, chiar paroxistic problemele publice. Scriitorul român, mai mult decât cel polonez, oricât de tare ar declara că nu este interesat de acest subiect, tot rămâne mult mai implicat, nu neapărat artistic, dar bănuiesc că el trăiește suferința starea aceasta de disconfort. Până la urmă lucrul acesta se întrevăde în text. În cercetările mele m-am ocupat mai mult de sec. XX, dar am început să studiez și a doua jumătate a sec. XIX românesc. L-am redescoperit pe Eminescu, inclusiv pe publicistul Eminescu și acolo am observat că el este singurul conservator de tip tradiționalist adevărat în cultura română. Din perspectiva aceasta mi se pare mult mai consistent și mult mai important decât Maiorescu. Din perspectiva de azi Eminescu ne apare într-o altă ipostază, desigur cu elemente antisemite și xenofobe, dar am găsit la el elemente foarte interesante și originale de gândire tradiționalistă, un lucru care trece de obicei pe planul doi. Vocea conservatorului este văzută ca o reacție la revoluții. Nu a fost chiar așa pentru că au existat



unele lucruri de poziții, care până la urmă nu s-au dovedit a fi doar simple lucruri de poziții, ci doctrine întregi foarte interesante din punct de vedere politic în toată Europa. În această companie a conservatorilor europeni, Eminescu îmi are după părerea mea un loc binemeritat.

Mircea Muthu: O asemenea discuție trebuia să pornească în mod normal de la chestiunea identitară. Pentru că altfel discuția alunecă - a și alunecat de altfel - spre chestiunea nașionalistă, adică spre stereotipurile moștenite, dar există și un alt palier. Totuși există o literatură nașională care are o specificitate a ei, adică e o expresie a unei *forma mentis* care are elemente definitorii. Această chestiune identitară este extraordinar de spinoasă. Am intrat într-o polemică cu colegul Victor Ivanovici care într-o carte vorbește de așa-numita "identitate multiplă". El spune așa: în Transilvania românul este român și încă ceva, în Moldova, la fel. Pornind de aici, de la acest concept, se poate începe discuția vis-a-vis de povara pe care o duce definirea nașionalului. Nașionalul nu se rezumă numai la stereotipurile care sunt mai mult sau mai puțin avivate de o anumită perioadă istorică. Contextele sunt extraordinare și cu siguranță suntem pățimăși, pentru că la noi sedimentările nu s-au consumat.

Liviu Malița: Și eu cred că ar trebui să pornim de la identitate care poate fi urmărită în cel puțin două discursuri: acest discurs literar de care ne-am apropiat foarte puțin astăzi și probabil nu întam-

plător, pentru că aveam probabil nevoie de texte în față pentru a putea argumenta pro sau contra. Celălalt discurs este nonfictiv, nonliterar care poate fi fie discursul presei, fie orice alt tip de discurs. Referitor la discursul acesta nonliterar cred și eu că în ceea ce privește cultura română, probabil este vorba, în primul rând, de o nesiguranță. Nu suntem un popor atât de vechi și prin urmare avem o istorie modernă recentă mică ce nu a permis suficiente sedimentări în această privință. Studiind puțin perioada interbelică românească, mai ales prin prisma publicațiilor culturale ardeleni, am putut constata niște pași care s-au încercat, mai mult sau mai puțin conștient, în spațiul public în această etapă. Momentul 1918 declanșează un entuziasm general și neșămurit pentru românită și românism. Apropo de nașionalitate și nașionalism, ar trebui probabil, și conceptual și terminologic, definit între românită și românism. Revin, spunând că entuziasmul pentru românită pare definitiv. Spun "pare" pentru că 5 ani mai târziu ardelenii par sătulii de România, adică de Vechiul Regat și cel puțin în discursul publicistic apar tot mai frecvent texte care vorbesc de disconfortul de a te trezi de la Viena la București, dintr-un imperiu, într-o mică țară de la marginea Europei, într-un fel de marginalitate a marginalității, pe care intelectualii par a nu mai dori să și-o asume. Un prim moment este cel din '28 în care aceste nemulțumiri ale intelectualității românești se conjugă cu nemulțumirile intelectualității minoritare, în primul rând maghiare. Momentul '28, al transilvanismului încearcă să definească, în primul rând, o identitate regională. Pare un moment fast cel puțin la nivelul teoretic însă în practică este foarte dificil să vedem ce este un ardelean. Când este să definească un model al ardeleanului care ar putea fi recognoscibil atât în proza maghiară sau săsească, cât și în proza lui Slavici, de exemplu, notele comune nu se mai regăsesc și coexistența aceasta pe care toți o invocă teoretic nu pare a avea o realitate palpabilă. În primul rând asistăm la un eșec literar la care se adaugă și un eșec datorită deturnării întregii mișcări care se auto-proclama culturală și care alunecă rapid, de astă dată din cauza maghiarilor, în dimensiuni politice cerându-se segregarea Transilvaniei. Un al doilea moment, prin 1931-1933, pare mai propice pentru că se naște de astă dată o polemică între români și români (cei din Ardeal și cei de peste munți), o polemică declanșată de un articol al lui Nichifor Crainic despre intelectualul regășean și intelectualul noilor provincii. Este un articol în care el arată cum intelectualul ardelean ar fi cam un profitor al primului război mondial. Acest articol va naște o suită întreagă de replici în care ardelenii încearcă să se definească, de astă dată, prin distanțare de românii de dincolo, ceea ce arată că integrarea în românită nu era chiar atât de simplă cum părea la 1918. Ei și să sublinieze, mai degrabă, diferențele față de românii din sud amprentați cu levantinism, balcanism și tot ceea ce astăzi probabil am preluat ca nașie întreagă. Este un moment propice, dar un moment ratat pentru că întrebările devin mai concrete, exemplele aduse sunt stimulative în sensul în care polemica aceasta ia accente verbale destul de dure. Această lansare în forță a discuției care în plan literar va continua cu localismul creator va fi desigur stopată în a anii de comunism. În plan literar (în cel asumat de scriitor ca prozator sau poet), probabil că ar fi mai utilă abordarea identităților din perspectivă mai modernă, venind dinspre un Benedict Anderson cu *Comunitățile imaginare*, pe ideea că fiecare, mai mult sau mai puțin narcisiaci, încercăm o anumită identitate și





o solidaritate cu o comunitate (începând cu familia, cu strada, țara). Aici cred că lucrurile se bifurcă în sensul în care chestiunea trebuie abordată: o dată la nivelul scriitorului în sine, unde rămâne o problemă de poetică individuală și din acest punct de vedere ea poate fi o temă ca oricare alta, probabil puțin mai dificilă pentru el deoarece este o temă uzată și care poate constitui, invers, o mare provocare. Din acest punct de vedere, însă, apare și aspectul public și comunitar în care ne putem întreba dacă persistența unei astfel de teme într-o literatură oarecare nu poate semnifica un anumit blocaj al acelei culturi, literaturi, o anumită dificultate de a depăși o temă care în marile culturi pare a fi, dacă nu depășită, măcar abordată cu mai multă distanțare și cu mai puțin dramatism. Ne putem întreba eventual care sunt factorii care catalizează o astfel de temă? Care este fundalul care face posibilă revenirea, mereu sub alte forme, a acestei teme care pare moartă, dar reînvie mereu?

Corin Braga: Ascultând intervențiile dumneavoastră și comentariile făcute aici, cred că ar fi util să se facă o distincție care, de altfel, a fost sugerată de mai mulți vorbitori. Mă gândesc la distincția dintre dimensiunea națională a unei literaturi (o dimensiune intrinsecă) care este incontestabilă, chiar dacă la unii scriitori e ocultată. Ea face parte nu din codul nostru genetic, ci din formația noastră culturală, din anumite *patternuri* și reflexe în care suntem educați. Nici nu văd în ce măsură un scriitor ar putea exista în afara acestei dimensiuni. Alta este misiunea națională a unei literaturi. Aici cred că avem de-a face cu un fenomen istoric și istoricizat, la un moment dat, care depinde de anumite condiții istorice. Din această perspectivă misiunea națională este doar o suprasarcină pusă literaturii la fel cum în Evul Mediu literatura avea o sarcină religioasă. La fel cum azi literatura nu mai are de purtat o funcție religioasă, putem foarte bine asista la o dispariție a funcției de tip național. Desigur dacă situația o cere din nou, dacă stări de criză vor readuce în prim plan nevoia de definire a identității (o provocare în acest sens e chiar globalizarea) se poate reveni la o concepție după care și literatura ar trebui să definească identitatea noastră națională. Dar, din nou, cred că este tot un fenomen strict istoric care depinde de un anumit context.

Atefan Borbély: Eu intervin încurajat de Corin Braga, dar incitat și de o anumită nemulțumire pe care am avut-o față de toată discuția de până acum, unde, într-adevăr, sesizarea domnului Kazimierz Jurczak mi s-a părut foarte corectă: s-a glisat de la național la naționalism și s-a insistat foarte mult pe această substituție, care nu rezolvă câtuși de puțin dilema pe care ne-au propus-o Mircea Vasilescu și Sanda Cordo spre discuție. Intervin însă și din dorința de a oferi o alternativă filosofică la conținutul - unilateral, după părerea mea - al discuției de până acum.

Stereotipul ideatic care a funcționat la majoritatea participanților a fost acela al echivalării naționalismului eminescian cu faldurile unei emfaze naționale pozitive, retorice, decantate din punerea esteticului într-un raport de subsidiaritate față de etic. Perspectiva este corectă în măsura în care avem în vedere doar versiunea romantică a exaltării naționale. Într-adevăr, cultura română a prins naționalismul în acest moment efervescent, într-un climat stilistic identitar pozitiv, bogat în elanuri ascensionale, fenomenul fiind ulterior exploatat exegetic, politic, ideologic și mobilizator, cu precădere în patriotismul partinic și în manualele școlare. Aceasta este și perspectiva predilectă la care ne raportăm astăzi, mai mult sau mai puțin exasperați de temă.

Mă gândesc însă că fenomenul identității naționale poate fi și el abordat mai nuanțat, pornind de la faptul că în istoriografia mondială această perspectivă de a privi identitatea națională ca pe ceva unanim ascensional și pozitiv reprezintă o viziune destul de perimată, rezervată doar suprastructurii empirice a fenomenului. S-a discutat despre această perspectivă metodologică nu acum, ci în perioada interbelică, de pildă în istoriografia majoră germană, care a realizat un lucru absolut grandios: acela de a recepta diseminarea națională - ieșită din deconstrucția pe care Herder o aplică naționalismului universalist iluminist - ca pe un fenomen de decadență.



Aceasta este cealaltă perspectivă de lucru pe care aș introduce-o în discuția noastră. Dacă e să căutăm surse, și să urcăm foarte pedant înapoi în timp, pentru a le găsi, ajungem până la Petrarca sau la *De Vulgari Eloquentia* a lui Dante, unde se spune foarte clar că diseminarea culturilor - și implicit a sacralului - în limbi naturale reprezintă o formă de decadență a limbii anterioare unice, adamice. De pe aici pornește, în timp, toată chestiunea modernă, dacă nu ne ducem până la culturile elenistice dispersive ale Antichității. Rădăcinile preherderiene ale naționalismului coboară în timp, practic, din această direcție. Luther interpretează traducerea Bibliei în limba germană - și, în general, în limbile naționale - ca pe un fenomen de decadență necesară în raport cu universalitatea anterioară a latinei. Goticul, tot în istoriografia germană din perioada interbelică, a fost discutat ca fenomen de decadență în raport cu frumusețea armonioasă a clasicismului grec. Goticul fiind stilul național nordic, german, rezultă - sugerau aceiași autori, citându-i pe Nietzsche și pe Thomas Mann - că naționalismul german este, din start, un fenomen cultural și identitar aparținând decadenței. Germanul intră în cultură ca fiind gata decedentă, în sens metafizic (lucru care se vede și în Edda): nu este nimic peiorativ în toate aceste catalogări; sunt doar ecuații identitare înfiorate, încercate de neliniște metafizică, pe care se cuvine să le acceptăm ca atare, întrebându-ne dacă nu cumva veșmântul stilistic pe care ele îl propun nu ni se potrivește și nouă.

Ajungând astfel în spațiul românesc de la sfârșitul secolului al XIX-lea, când scrie Eminescu, mă gândesc că, la nivel de profunzime, relația de subsidiaritate dintre etic și estetic trebuie să fie reconsiderată. La nivel empiric, imediat, eticul situează esteticul într-un raport de subsidiaritate în romantismul retoric, angajant, avântat, lucru de care nu se îndoiește nimeni: la un text interesau, pe atunci, mesajul, ideile, capacitatea de mobilizare, entuziasmul iradiant. La nivel național, general, interesează în ultimă instanță complexul identitar care se făurește prin intermediul culturii și care se transmite, apoi, generațiilor care vin.

Ei bine, acesta e cazul lui Eminescu doar la nivelul de suprafață al textelor sale, pe care noi apoi îl incrimăm, acesta fiind și palierul la care el este citit de către marea masă și difuzat de manuale. Dacă analizăm însă Epigonii (substanțial, în descendența ideatică a lui Immermann), Memento mori sau Scrisorile (dar nu sunt singurele texte de acest fel, epistolarul și unele articole fiind și ele utile pentru o corectă situare stilistică a fenomenului), ajungem la concluzia că Eminescu face joncțiunea cu naționalul și naționalismul pe fondul unei sensibilități decadente, în raport cu care evocarea trecutului eroic funcționează ca un construct cultural compensativ: noi suntem "epigoni", mici, neînsemnați, trăim într-o fază culturală degenerescentă, spre deosebire de strămoșii noștri, care trăiau într-una amplitudinară, mirifică. Eminescu nu substituie prezentul debil cu fantasma unui trecut miraculos, ci subliniază prăpastia, linia de falie care se cascadează între ele. Prin întreaga sa operă (atunci când nu s-a lamentat), el a construit mituri, dar nu pentru a intra abulic în realitatea lor, ci pentru a stipula distanța dintre realitatea pe care o trăiește și aceste mituri: pentru a suferi că această distanță nu poate fi abolită, că prăpastia dintre cenușiu și luminos - care era și o prăpastie a Timpului - nu poate fi umplută. Nevrotic de geniu, el a generat, prin opera sa, anxietăți maladive, decadente: a-l înțelege doar ca pe un alter ego triumfător al lui Mircea în luptă cu încruntatul Baiazid sosit de la Istanbul e o tristețe.

De luat aminte este însă și ce anume se întâmplă cu relația dintre național, etic și estetic în perioada noastră interbelică. În momentul în care modernismul românesc prim intră în circulație, se petrece o reconversie foarte interesantă a temei, prin vidarea triadei - cu excepția literaturii ardelenene -, de componenta etică: naționalul nu dispare în această perioadă, ci se perpetuează, într-un mod oarecum paradoxal, prin intermediul esteticului. Intră acum în mișcare un alt fenomen decadent (la Mateiu I. Caragiale, de pildă), în care atributele identității naționale sunt extrapolate ca marcă stilistică regională, prin levantinism.

Așadar, acesta e perspectiva stilistică inedită pe care vreau să v-o propun spre discuție: să nu ne mai referim la identitatea națională doar ca la fenomenul acela foarte cunoscut, romantic, ascensional, mobilizator, drapat în elanuri colective mesianice, în retorică înaltă, sublimă, ci și ca la un fenomen de continuitate stilistică decadentă în cultura română, pe o linie care coboară în timp de la opera lui Eminescu până la *Levantul* lui Mircea Cărtărescu. Ceea ce se întâmplă în ultimă instanță aici, ca fenomen diacronic evolutiv, este estetizarea unui conținut etic, până în momentul în care orgoliul religios (prin ortodoxism și mesianism etnic) nu va introduce corecțiile care se impun. Propun, așadar, să nu ne axăm doar pe un singur tip de complex național identitar atunci când vorbim de Eminescu, ci să acceptăm că acest complex are, la el, o nuanță preponderent crepuscular-decadentă, pe care manualele și generațiile mai noi o vor socoti, probabil, prezumpțioasă. Diferența rezidă în adâncimea actului de percepție: poți să mergi doar pe clișee de manual în lectura lui Eminescu - tinerimea incultă asta face... -, sau poți încerca să-i înțelegi aventura spirituală într-un mod mai adecvat, mai aproape de adevăr, proiectându-l nu într-un trecut fantasmatic, ci în prezentul melancolic al timpului său, compus din gesturi mici, ultragiante, coregrafiate într-un climat ambiental *Biedermeier*.

Grupaj realizat de
Oana Pughineanu

film

Festivalul Internațional de Film Transilvania

Ediția a IV-a, Cluj-Napoca, 27 mai-5 iunie 2005

Premiile juriului pentru secțiunea Competiție

- **Trofeul "Transilvania"** pentru cel mai bun film aflat în Competiție (4000 Euro), ex-aequo: 4 (Rusia, 2004, regia Ilya Khrjanovsky), *Whisky* (Uruguay / Argentina / Germania / Spania, 2004, regia Juan Pablo Rebello și Pablo Stoll);
- **Premiul de regie** (1500 USD), oferit de HBO: Cristi Puiu, pentru filmul *Moartea domnului Lăzărescu* (România, 2005);
- **Premiul pentru cea mai bună interpretare** (1000 Euro), oferit de Vitrina Advertising, ex-aequo: Ion Fiscuteanu și Luminița Gheorghiu, pentru rolurile din filmul *Moartea domnului Lăzărescu* (România, 2005, regia Cristi Puiu);
- **Premiul pentru cea mai bună imagine**, oferit de Kodak Cinelabs Romania: Alisher Khamidkhodzhaev, Aleksander Illkhovsky, Sandor Berkesi pentru imaginea filmului 4 (Rusia, 2004, regia Ilya Khrjanovsky);
- **Mențiune specială**, oferită de TV5: *Private* (Italia, 2004, regia Saverio Costanzo).



Alte premii

- **Premiul pentru întreaga carieră:** actrița franceză Annie Girardot;
- **Premiul Agressione** pentru excelență în cinematografie: regizorul Stere Gulea;
- **Premiul pentru întreaga carieră:** actorul Gheorghe Dinică;
- **Premiul FIPRESCI**, oferit de Juriul Asociației Presei Străine de Film: *Moartea domnului Lăzărescu* (România, 2005, regia Cristi Puiu);

- **Premiul pentru cel mai bun film românesc** prezentat în cadrul Zilelor Filmului Românesc, oferit de Europa FM: *Moartea domnului Lăzărescu* (România, 2005, regia Cristi Puiu);
- **Premiul special al secțiunii Zilele Filmului Românesc**, oferit de Murfatlar: *Canton* (România, 2005, regia Constantin Popescu jr.);
- **Premiul Jolidon** pentru debut în filmul românesc: Dorothea Petre, pentru rolul din filmul *Ryna* (Elveția / România, 2004, regia Ruxandra Zenide);
- **Premiul publicului:** *Moartea domnului Lăzărescu* (România, 2005, regia Cristi Puiu);
- **Premiul "Cinemagia"**, acordat de juriul reprezentanților website-ului www.cinemagia.ro: *Dark Horse / Cel de pe urmă va fi cel dintâi* (Danemarca / Islanda, 2005, regia Dagur Kari);
- **Premiul pentru cel mai bun scurtmetraj** prezentat în secțiunea Umbre, acordat de juriul "Cinemagia": *Las Viandas / Felurile* (Spania, 2005, regia Jose-Antonio Bonet);
- **Premiul pentru cel mai bun film** realizat în cadrul programului Let's Go Digital: *Tras de Iulia Scutaru* (București), Saiona Stoian (Constanța), Valeriu Perne (Sălaj);
- **Premiul pentru cel mai bun scenariu**, în concursul de scenarii HBO și TIFF: *Europolis*, de Corneliu Gheorghiu (lungmetraj), *Cine se trezește de dimineață, cade singur în ea*, de Gabriel Zancu (scurtmetraj).

“Principiul oricărui festival de film trebuie să fie surpriza, imprevizibilul”

În prima zi după încheierea "ostilităților" celei de-a patra ediții a Festivalului Internațional de Film Transilvania (TIFF), desfășurat la Cluj-Napoca în perioada 27 mai - 5 iunie, i-am invitat la un "dialog" pe regizorul Tudor Giurgiu, directorul TIFF, și pe criticul de film Mihai Chirilov, selecționerul TIFF. Mulțumim și pe această cale amabilității cu care au răspuns întrebărilor noastre.

Ioan-Pavel Azap: -- Am înțeles că această ediție a Festivalului Internațional de Film Transilvania a fost pusă la un moment dat sub semnul întrebării. De ce? Ce s-a întâmplat?

Tudor Giurgiu: -- A fost pusă sub semnul întrebării din punct de vedere financiar, sponsorul principal Nescafe s-a retras, la un moment dat și participarea Connex era sub semnul întrebării. Eram cu două luni înainte de festival și eram în pericolul de a nu putea da niște răspunsuri ferme: câte filme să luăm în concurs, nu țiam câți invitați ne putem permite să cazăm, a fost foarte complicat. Din fericire problema s-a rezolvat și cred că, cel puțin din punct de vedere organizatoric, am reușit să menținem festivalul la nivelul

ediției anterioare, ba, mai mult, am încercat să diversificăm oferta.

Mihai Chirilov: -- Eu oricum încep să strâng filmele cu mult înainte să strângem banii pentru festival, ori, la vremea când sponsorul principal s-a retras, selecția era făcută. A trebuit să ne uităm un pic la onorariile pe care trebuia să le plătim pentru fiecare film în parte, să mai forțăm niște negocieri ca să vedem dacă totuși putem să le avem în cazul în care sponsorul principal se retrage iar prezența altuia este încă nesigură. Dar n-am renunțat la nici un film din cauza neînțelegerilor financiare. Întrebarea, aș cum ai pus-o tu, e un pic ciudată, pentru că TIFF-ul n-a fost pus sub semnul întrebării niciodată, ar fi avut loc oricum.

I.P.A.: -- Mie mi se pare ciudat că după trei ediții în care festivalul a crescut, și valoric și ca număr de spectatori, un sponsor principal s-a retras.

T.G.: -- Și mie mi s-a părut ciudat, dar am vorbit cu oameni de la festivaluri mult mai "bătrân" și cu buget mai mare decât al nostru și care au pășit același lucru. Anul acesta, la Berlin s-a retras ZDF, au mai avut un sponsor mare pe care l-au pierdut acum un an, BMW dacă nu mă înșel. Sunt evaluări interne ale companiilor respective care hotărăsc că, după un anumit număr de ani, e cazul să încerce și altceva. De-aia e de dorit să ai niște contracte semnate pe o perioadă mai lungă de timp, pe niște ani, ca să ai siguranța unei continuități.

I.P.A.: -- Pentru că ai pomenit de un parteneriat de lungă durată, ministrul culturii, doamna Mona Muscă, s-a angajat, la gala de închidere, în direct în fața spectatorilor de la Teatrul Național din Cluj și a telespectatorilor care au urmărit festivitatea în direct la TVR 1, la un parteneriat, sub semnătură, de lungă durată. Ce crezi că s-a întâmplat? A impus festivalul această atitudine sau s-a schimbat ceva în mentalitatea diriguitorilor culturii de la noi?

T.G.: -- Cred că au contribuit mai multe lucruri la decizia asta: atmosfera festivalului de la Cluj și



faptul că doamna ministru a venit aici și a văzut cu ochii ei ce s-a întâmplat și ce fel de eveniment a putut festivalul să genereze, reușita lui Cristi Puiu de la Cannes cu *Moartea domnului Lăzărescu* și faptul că filmul românesc începe să fie un pic mai prezent în niște minți, e un moment important pentru filmul românesc în general și ar merita sprijinit un pic mai mult. Deci cred că toate lucrurile astea au dus la ideea de a face un parteneriat de lungă durată cu Ministerul Culturii. Nu e o practică nouă a Ministerului Culturii, ea a funcționat și înainte, din păcate poate pentru alte evenimente.

I.P.A.: -- *Producția românească de film rămâne în continuare sub semnul întrebării, în ciuda unor succese mai mari sau mai mici. De fapt, în ultimii ani, trăim o situație paradoxală: se fac puține filme românești, multe proaste, dar racolăm multe premii internaționale. Zile filmului românesc organizate în cadrul festivalului, ce "bătăie", de mai lungă sau mai scurtă durată, au?*

M.C.: -- Te-aș contrazice, pentru că până la urmă sunt doar câteva premii pe care le-au luat filmele astea în străinătate, să nu ne îmbătăm cu apă rece, nu avem chiar așa un succes monstruos în străinătate, sunt niște premii pe care le luăm sporadic. Sigur că le luăm în calcul și ne fâlim cu ele pentru că vin după o lungă, o foarte lungă perioadă în care nu s-a întâmplat chiar nimic în cinematografia română, în care producția a fost zero, iar expunerea internațională a fost sub zero. E drept că apoi s-a întâmplat ceva, din 2001, s-a plimbat un pic Cristi Puiu cu primul său film, *Marfa și banii*, n-a luat mari premii, dar oricum a



Tudor Giurgiu

contat; s-a plimbat un pic și Cristian Mungiu cu *Occident*, n-a luat mari premii, dar a contat... Totul a început anul trecut când și Puiu (*Un cartuș de Kent și un pachet de cafea*) și Cătălin Mitulescu (*Trafic*) au luat Marele premiu la Berlin și la Cannes cu niște scurtmetraje. Sigur, sunt niște realizări, este trofeul suprem la două festivaluri importante, dar, pe de altă parte, vorbim de niște scurtmetraje care reprezintă și nu reprezintă filmul românesc. Filmul românesc, ca afacere, este filmul românesc care ajunge să fie văzut în străinătate, care se vinde în străinătate, filmul pe care ajunge publicul obișnuit să îl vadă. Or, scurtmetrajele n-ajunge nimeni să le vadă în străinătate, ele se plimbă prin festivaluri, se mai vând pe la televiziune. Ele ar trebui să fie, în opinia mea, un fel de coală pentru regizorul care fie vrea să facă un lungmetraj, fie vrea să-și facă o dambla. Pentru că, ce-a făcut Cristi Puiu anul trecut a fost o dambla, toată lumea așteaptă ca un regizor care a debutat foarte puternic să vină cu al doilea lungmetraj, ori el între timp a făcut un scurtmetraj. Pentru mine, cu tot premiul pe care l-a

luat la Berlin, nu discut acum filmul, reușita n-a însemnat foarte mult, e o reușită dar e în același timp un pas înapoi. E o dambla, mai ales în ritmul în care se face film la noi și mai ales când sunt atât de puțini oamenii care reușesc. Faptul că au o recunoaștere internațională cu primul film ar trebui să le bătătoască drumul spre al doilea film. Din păcate, nu se întâmplă acest lucru.

I.P.A.: -- *Ca oameni din interior, care vă confrunțați direct cu sistemul, ce ați reproșa sau ce ați lăda la sistemul de producție a filmului românesc?*

T.G.: -- Hiba mare, de unde apare discontinuitatea, e o lipsă de moralitate și de asumare a unor decizii corecte și valabile din partea unor oameni care teoretic ar fi mandatați să facă lucrul ăsta. Nu vorbesc numai de procedura de selecție a proiectelor de film care primesc finanțare, ci și de lipsa totală de control financiar. Sunt filme foarte multe care înghit bani, dar nimeni nu verifică exact pe ce-au fost dați banii, nu se face nici un fel de analiză la final ca să-ți dai seama dacă a meritat, n-a meritat, dacă data viitoare se mai finanțează un astfel de film. Au fost cazuri când regizorii au primit finanțarea după ani pentru film și filmele pe care le-au făcut au fost mediocre dacă nu chiar foarte proaste. Și mai e un aspect, care ține tot de-o hibă a sistemului, și anume faptul că, deocamdată, așa cum e acum legea cinematografului, dacă obții niște rezultate bune afară sau ai spectatori în țară nu ești deloc încurajat, ca regizor, adică să ai un bonus când participi din nou la concursul de scenarii, sau un anumit procent de finanțare dacă ai luat un mare premiu, cum cred că ar fi normal să se fi întâmplat.

I.P.A.: -- *Anul trecut a avut loc prima ediție a Festivalului Internațional de Film Anonimul, de la Sf. Gheorghe - Delta. Cum îl percepeți voi? E o reacție la TIFF? E o concurență benefică? Vă încurcă, vă ajută?*

T.G.: -- Eu unul cred că loc există pentru încă unul sau două festivaluri importante. Nu știu dacă Anonimul a fost atât o reacție față de festivalul Transilvania. Mai degrabă cred că e rodul unei inițiative private, un om s-a gândit că poate să se ducă în Sf. Gheorghe să facă un festival de film să zicem independent, foarte relaxat, să aducă într-un colț feeric de România personalități din lumea cinema-ului european sau mondial și filme cât mai multe. Ei, cred că la nivel de program e o problemă. La noi, la TIFF, lucrurile sunt clare, există un om care face selecția filmelor, Mihai are un mandat în direcția asta și ție ce să caute. Eu n-am găsit la Anonimul un fir roșu al selecției decât poate în ce privește competiția. Cred că ei mai au încă nevoie de timp să se autodefinească, să-și găsească un culoar.

I.P.A.: -- *Mihai, ca selecționer la TIFF, cum resimți festivalul Anonimul?*

M.C.: -- Din punctul meu de vedere e foarte bine să existe Anonimul, mai e loc, pentru că sunt foarte multe filme bune care se fac în afară și cu cât se aduc mai multe filme în țară - că sunt la Cluj, la Anonimul sau mai știu eu la ce alt festival -, cu atât mai bine, pentru că despre asta e vorba: nu le aducem pentru noi, le aducem pentru alții. Cum resimt, totuși, Anonimul? Îl pot resimți uneori foarte prost, pentru că se întâmplă, de pildă, să îmi placă un film la un festival, pe care să mi-l doresc la Cluj și să aflu că filmul a fost deja luat de festivalul Anonimul. După cum se întâmplă la fel pentru ei, să resimtă ei foarte prost lucrul ăsta. Dar asta e legea, mă rog, nu a junglei, dar filmele bune ies în față și toată lumea le vrea și trebuie să fi foarte rapid ca să le iei. Mă întreb ce s-o întâmplă în țările care au zece festivaluri care alegă de multe ori după unul și același film. La noi, da, e o competiție, și e bine că este o competiție între festivaluri.

I.P.A.: -- *O întrebare tot pentru Mihai Chirilov. Încă de la prima ediție a TIFF-ului și-ai*



Mihai Chirilov

asumat selecția și ai susținut că și publicul trebuie să-și asume filmele văzute. Câtă subiectivitate, câtă obiectivitate intră aici? Pe ce criterii selectezi filmele?

M.C.: -- Schizofrenia, în primul rând. Și aici intră și premiile obținute de film și premiile pe care le dau eu unui film. Filmele "clasice", cu succes la public garantat, filmele "de festival" cum se spune, și filmele despre care îți de la început că nu vor plăcea întregului public. După mine asta trebuie să fie principiul oricărui festival: surpriza, imprevizibilul. Bine, pot să spun da, criteriul unic de selecție este ca filmul să fie bun, iar aici nu poate să mă contrazică nimeni, pentru că intră în joc subiectivitatea mea. Poate să mă contrazică cineva spunându-mi că filmul este prost pentru că, respect lucrul ăsta, și chiar am fost bucuros să citec în presa din Cluj reacții vehemente la adresa unor filme din festival și întrebări în legătură cu ele, de ce au ajuns în festival, întrebări în direcția mea. Eu cred că un public, și un public deja educat cum este publicul de aici sau îmi place să cred că este așa, nu trebuie să se ducă la film știind deja ce-l așteaptă. Cu cât auzi mai mult vorbindu-se despre un film ai așteptări foarte mari și te duci de parcă ai vedea capodopera ultimă, ori nu e chiar așa, totuși capodoperele se nasc într-un deceniu de cinema odată la doi-trei ani, nu se fac capodopere pe bandă. Festivalurile mari nu premiază capodopere, sunt foarte puține filme care intrunesc statutul ăsta și care reușesc să supraviețuiască vâlvei care se face în jurul lor. Probabil că acum, după Cannes și după Cluj, foarte multă lume va aștepta filmul lui Cristi Puiu, *Moartea domnului Lăzărescu*, și când va ieși pe ecrane, tocmai din cauza acestor reclame, mă tem că filmul va avea de suferit, pentru că oamenii vor aștepta foarte mult de la el și vor începe să-i vadă probabil defectele, care sigur există, ca în cazul oricărui film. Revenind la povestea cu criteriile și cu selecția, până la urmă, e un fel de "lasă-mă să te las". Adică: lasă-mă pe mine, Mihai Chirilov, să vă arăt filmele astea, dar lasă-mă și pe mine, publicul din Cluj, să văd ceea ce mi-ar putea plăcea. E un fel de întâlnire la jumătatea drumului, în care încercăm fiecare să nu ne compromitem unul pe altul, adică nici să vin cu ultimele ciururcuri de filme doar pentru că îți că vor umple sala și nici să vin cu ultimele absconșități de filme doar pentru că mi-au plăcut mie, dar știu că publicul de aici va adormi sau va ieși din sală după cinci minute.

I.P.A.: -- *Cât a fost responsabilitate și cât a fost iresponsabilitate - cu ghilimele sau fără, cum*



Moartea domnului Lazărescu de Cristi Puiu -- cel mai premiat film al acestei ediții a TIFF

vreți voi -- în inițierea acestui festival? Eu unul, când am aflat că va fi un festival de film internațional la Cluj m-am bucurat, dar mi s-a părut și o chestie "sinucigașă". Cât a fost luciditate și cât a fost idealism în această inițiativă?

T.G.: -- Din punctul meu de vedere a fost o luciditate extremă, dacă-mi pun ceva în cap vreau să cred că pot să duc acel ceva la capăt. Dar problema n-a fost la început, problema a fost, a început să fie un pic nu chiar iresponsabilă, dar kamikaze da, anul trecut, când mi-am dat seama că amplasarea pe care a căpătat-o festivalul devine destul de greu de gestionat.

M.C.: -- Trebuie să fi responsabil când faci o chestie de genul asta, pe de altă parte nu exclud existența unui grăunte de nebunie când faci lucrul asta, pentru că nu este ușor. De multe ori fiecare dintre noi, dintre cei implicați, are momente de derapare, momente de cedare, dar nu ne țin mult.

I.P.A.: -- Voi cu ce vă alegeți din festival? Pentru că am întâlnit voci -- e drept, nu multe -- care spuneau: ei, băieții ăștia n-o fac degeaba, trebuie să le pice, să le iasă și lor ceva...

T.G.: -- În primul rând cu multă glorie (râde), în al doilea rând cu ceva bani și, în al treilea rând, cu sentimentul că faci un lucru foarte bun care continuă să urce. În primul an când o să am sentimentul că n-o să mai urce și că n-a mai fost nimic ca anul trecut, că nu s-a mai legat, e clar că ceva va trebui schimbat, noi va trebui să fim cei care dăm tonul. Deocamdată e o ambiție a fiecăruia dintre noi să dovedim că se poate face festivalul asta foarte bine și de la an la an altfel, să surprindă, să aibă tot timpul ceva nou. E încă un copil foarte mic care abia a învățat să meargă, ori trebuie să-l duci măcar până învăț să citească, să-l duci la școală, să ia bacul și după aia mai vedem noi.

M.C.: -- Cu sentimentul lucrului bine făcut, cu satisfacția că și-ai pus ceva în cap și că ai dus la bun sfârșit. Tot o chestie schizoidă până la urmă, pentru că e, pe de o parte, un exercițiu foarte altruist, faci lucrul asta pentru cineva, pentru niște oameni care să vină la festival și să vadă niște filme, să se aleagă cu ceva din chestia asta, iar pe de altă parte e și un exercițiu foarte egoist, acela de a fi satisfăcut cu tine, deoarece, hai să vedem lucrurile și așa, festivalul asta poate să fie la rigoare și despre fiecare dintre noi.

I.P.A.: -- În ce măsură va afecta direct festivalul? Pentru că, de la Tudor Giurgiu se așteaptă un

lungmetraj, de la Chirilov se așteaptă cărți. Când va ieși Tudor Giurgiu cu un lungmetraj, când va ieși Chirilov cu o nouă carte?

T.G.: -- Pentru mine vor fi o provocare lunile care urmează, prioritatea absolută va fi filmul. Depinde foarte mult de mine, de felul în care o să-mi gestionez resursele, timpul și, mai ales, să deleg din răspunderile de organizare ale festivalului. Cred că rolul meu va trebui să fie tot mai mult unul de om care să gestioneze și să garanteze financiar gestionarea festivalului. Cred că trebuie să găsim un director de organizare, un manager de eveniment care să se ocupe de festival. Mihai este omul care dă direcția festivalului și coordonatele artistice și m-a bucura foarte tare ca în anii următori să fiu aici, dar să fiu un pic mai discret.

M.C.: -- Am să-ți răspund foarte radical: mie nu-mi place să scriu cărți, pentru că nu-mi place să scriu despre filme pe care lumea n-are ocazia să le vadă. Festivalul mi se pare cea mai bună carte pe care am scris-o până acum, e o carte în patru volume deja, pentru că mă interesează mai mult ca lumea să vadă niște filme și să-și scrie

propria carte, decât să-i dau eu o carte, mestecată de-a gata, despre niște filme pe care n-are ocazia să le vadă. Și pentru Tudor cred că ar trebuie să fie la fel: festivalul e filmul lui, după cum pentru mine festivalul e cartea mea. A scrie înseamnă a nu vedea filme, și prefer să văd filme până una alta și să le fac așa critica, prin simpla selectare.

I.P.A.: -- O ultimă întrebare: s-a zvonit că va bătuț la un moment dat gândul să mutați festivalul la București. E adevărat?

T.G.: -- Astea sunt tot felul de gânduri care mă apasă pe mine, pentru că festivalul, deocamdată, nu e absolut deloc viabil din punct de vedere financiar. Ținând cont de toate problemele pe care le-am avut și de reacția unor sponsori, a apărut la un moment dat drept foarte normală luarea în calcul a posibilității mutării în București. Faptul de a-l face în București ar însemna să reducem cel puțin cu 15-20 de mii de euro bugetul festivalului, bani care contează și care se adună cu mare greutate. Ori, în contextul în care nu am găsit încă un sprijin în Cluj pe măsura eforturilor și a capitalului pe cred că noi l-am adus cu acest festival orașului... Nu am pretenția de a fi luată în brațe și de a fi arhitămăiași de către toată lumea, dar nu mi se pare normal să fim văzuți ca o vacă de muls și ca un eveniment care e bun de plată. Cred că trebuie să fim tratați cu un pic de mai multă atenție, cred că orașul și oamenii care au afaceri aici trebuie să fie un pic mai atenți la lucrul asta. Pentru că, la un moment dat va trebui să nu mai fim naivi și să-l gândim și ca pe un proiect care trebuie să aibă o evaluare financiară extrem de bine gândită. Noi an de an ne tot propunem să-l transformăm într-o instituție care să dureze un an de zile, să putem să deschidem un birou aici, să putem să plătim niște oameni -- ceea ce nu se întâmplă. Orice festival din lume are o durată de 12 luni, e ca o prăvălie care e tot timpul deschisă, ceea ce noi nu ne putem permite pentru că nu avem garanția și siguranța financiară. Sper că lucrul asta o să se întâmple. Mie mi-e foarte greu să cred că festivalul se va putea muta din Cluj, dar nici n-o să stăm la nesfârșit așa, să trăim boemi în condițiile în care n-o să ni se întindă mai multe mâini decât ne sunt întinse acum.

Interviu realizat de
Ioan-Pavel Azap



Dark Horse de Dagur Kari -- Premiul "Cinemagia" 2005

Autograf Annie Girardot

Adrian Pion

Celebritatea de care se bucură un star precum Annie Girardot atrage ca un magnet. Îndreptați spre polul pozitiv al fenomenului numit cândva psihoză colectivă, cinefili, reporteri, simpli curioși sau voluntari cu ecusoane așteptate în holul cinematografului Republica întâlnirea cu această adevărată legendă vie a cinematografului francez. Adevința foto s-a anunțat pentru ora 19.30. E 20.10 și încă nu și-a făcut apariția. Reporterii de la mai multe televiziuni măsoară holul plimbându-se cu microfonul pregătit în mână. Camerele lăncezesc pe trepiede. Organizatorii se foiesc nedumeriți. Se face 20.20. La 20.30 trebuie să înceapă în sala de spectacol proiecția filmului *Whisky*, inclus în concurs. Regula se confirmă: vedetele se lasă așteptate, nu glumă!

Dar iată că lumea se strânge în spatele camerelor care închid în interior un semicerc. În mijloc, cu spatele la peretele fals, plin de siglele sponsorilor, un fotoliu cochet cu o mășușă la fel de cochetă așezată în fața lui. Pe mășușă, un superb buchet de flori. Și acestea sunt în



Annie Girardot și Mona Muscă

așteptare. Semicercul admiratorilor nu e prea mare. Majoritatea sunt tineri ziariști în exercițiul funcțiunii și grizonapi nostalgici, domni melancolici, dornici de o întâlnire *face a face* cu femeia armantă, îndrăgită în tinerețele lor pe ecran. Nu

mai e nebunia de altădată iscată în târg la apariția unui star ca Jean Marais, de pildă, când a venit în România, la Cluj, ca să filmeze *Apte băieți și o țrengărișă*. Asta se întâmplă în 1965. De atunci lucrurile s-au schimbat, au evoluat spre o normalitate pe care TIFF-ul din acest an o ține să o cultive cu o anume eleganță. S-au schimbat și idoli, dar o legendă vie precum Annie Girardot rămâne.

Marea actrișă mignonă și fragilă, sprijinindu-se de brațul unui tânăr, a ieșit de după peretele fals făcând câțiva pași mărunți pași, pași spre mijlocul semicercului. Apariția ei n-a fost însoțită de aplauze, deși poate că se cuvenea. Cu toate că e încă foarte activă, venea direct de la Cannes, delicatețea făpturii acestei femei simplice, refuz să o vadă bătrână la cei 74 de ani ai ei, poate trece foarte ușor drept o ubrezenie greu de ascuns. A fost purtată de brațul ocrotitor spre dreapta: pași, pași. Blișurile s-au pus în acțiune. Apoi spre stânga: pași, pași. Alte blișuri. O jucărie stricată plină de farmec și candoare, înobilată de demnitatea cu care își poartă vârsta, plină de distincție rafinată, franțuzească, atât în vestimentație, cât și în vorbire. O prezență lucidă, dispusă la dialog și cunoaștere. A venit în România să cunoască mai multe despre "țara lui Dracula", după cum măturisea într-un interviu. Într-un cuvânt, un binom armonios: Annie Girardot așa cum arată azi și cum și-o amintesc unii din filme ca *Rocco și frații săi*, *Vaporul lui Emil*, *Tovarășii*, *A trăi pentru a trăi*, *Novicele*, *A muri din dragoste*. A avut parteneri în film pe Renato Salvatori, Marcello Mastroianni, Alain Delon, Emmanuelle Riva, Maurice Ronet, Yves Montand, Brigitte Bardot, Lino Ventura și alți monștri sacri ai ecranului dintotdeauna. I-am amintit pentru că aura sa publică și artistică poartă această salbă a succeselor ca pe o adevărată podoabă de mare valoare.

A oferit autografe preț de o oră. Zăbind, conversând, greșind uneori numele solicitanților, scuzându-se grațios.

Abia mai târziu am aflat că la baza întârzierii n-au stat fișe de vedetă, ci formalitățile de semnare a faptului că a ajuns la Cluj fără bagaje.



Annie Girardot și Oana Pellea

Lucrurile personale ale actrișei s-au pierdut pe aeroportul din Frankfurt, unde a schimbat avionul. Desigur, ulterior, ele au fost recuperate. O voce din străfundurile complexatelor noastre reflecții despre integrare, accentuate recent de voturile negative ale francezilor și olandezilor, a exclamat ușurată: Bine cel puțin că nu s-a întâmplat pe un aeroport de la noi!

În numerele următoare ale revistei: interviuri cu regizorii Ilya Khrjanovski (Rusia, Trofeul Transilvania pentru filmul 4) și Latif Ahmadi (Afganistan, prezent la TIFF cu filmul *Osama*), cronici și comentarii la filmele prezentate în cadrul celei de a IV-a ediții a Festivalului Internațional de Film Transilvania.

Sinergii plastice & muzicale

(urmăre din pagina 36)

- Cum și s-a părut experiența ta clujeană?
- Există deosebiri între Austria și România. Simt aici o mai mare implicare, participare la fenomenul artistic.
- Ce-ai spune referitor la condiția artistului?
- Cred că este foarte dificil să supraviețuiești în și prin artă. În primul rând este să-ți găsești poziția ta personală; așa poți face artă.
- Ai venit în colaborare cu o muziciană. Arta pe care o practici, atmosfera lucrărilor tale impune de la sine o astfel de complementaritate.
- Primul nostru contact a fost când ea a improvizat pentru un film fără sonor. Dar mai bine întreab-o pe ea.
- ?

Cordula Bosze: Da, prima dată am făcut muzică pentru filmele lui Martin Anibas, am constatat că erau foarte ritmice și că era ușor să te joci cu structuri. Apoi a trebuit să-i văd lucrările. Am simțit că pentru mine, aceste picturi sunt ca partiturile; sunt ușor de urmărit, de exprimat.

-- Ai intrat în dialog cu ele. Improvizezi, nu compui.

-- Sunt deschise pentru improvizarile mele și folosesc aceste imagini drept parteneri și le pot urma culoarea, structurile.

-- Te provoacă să-ți apropie pictura prin muzică, în spiritul ei.

-- Da, pentru mine aceste imagini "sună" și, dacă mă uit cu atenție la ele, "cântă". La vernisaj mă opresc în fața unora dintre ele și voi căuta ceva care să le dea glas prin mine improvizând la flaut.

-- Sunteți o echipă.

-- Într-adevăr. Alteori îi propun lui Martin un fel de muzică, improvizată, și apoi el se gândește la un posibil film de animație abstractă.

-- Ar putea părea, dar nu este jazz; este o muzică experimentală. Cum ai ajuns la ea?

-- În timp, muzica de improvizatie a devenit pentru mine din ce în ce mai importantă. Am urmat etapele unei educații extrem de riguroase, "clasice"; am studiat la conservator flautul.

-- Acum încerci să te eliberezi de orice constrângeri...

-- Da, a fost un lung drum, foarte, foarte lung. În ultimii 10 ani, de când s-a generalizat muzica

electronică și când toate computerele îți să facă muzică, am început să lucrez și eu cu muzicieni pe computer.

-- Nu lucrezi pe computer?

-- Nu, eu dau doar sound-ul și compozitorul îl transformă în muzică electronică și apoi putem cânta împreună din nou.

-- Tu și computerul?

-- Da, este un background și este flautul meu life, asta este muzica mea acum și există mulți muzicieni care fac asta în Austria, ca și în România.

-- Cum te-ai acomodat cu sălile Galeriilor U.A.P. de pe strada Iuliu Maniu?

-- Au o acustică formidabilă și m-am simțit excelent aici. Mă întristează veștile privind eventuala pierdere a acestui loc vital pentru artiști. Un astfel de spațiu consacrat, în centrul vechi al orașului, înseamnă foarte mult pentru viața artistică din Cluj și pentru ansa sa de promovare internațională într-o nouă Europă.

Etnopsihiatria și universul invizibil

Irena Talaban

(urmare din numărul trecut)

Etnopsihiatria este o disciplină nouă, aș zice proprie secolului XX, propozițiile sale principale au fost formulate după al doilea război mondial. Ideologiile totalitare, sistemele totalitare, instituțiile de exterminare în masă (Gulagul și Holocaustul), milioanele de morți încadrate la categoria "crime contra umanității", crime săvârșite nu de monștri sadici, ci de birocrați la locul lor, supraviețuitorii rătăcind pe continente, răspindirea rapidă a tehnicii în cele mai diverse domenii ale vieții, fecundarea artificială ("copiii în eprubetă", uneori cu sperma de la "tați" necunoscuți), emigrația, în valuri, masivă, nu doar din fostele colonii ale țărilor occidentale, ci și din fostele "țări de est" cu Rusia în frunte, occidentalii înșiși, pierduți în transformarea propriilor repere, o transformare aproape caleidoscopică, căsătoriile mixte, grupurile de presiune revendicând câte-n lună și-n stele, calculatoarele, poșta electronică, informațiile torențiale, contradictorii, amestecate (cutremure de pământ și lovituri de stat de-a valma), toate acestea alcătuiesc lumea în care trăim. Plus trecutul ce reinvie, agresiv, în războaie recente precum cel din fosta Iugoslavie. Pe scurt, contextul apariției etnopsihiatriei și al constituirii sale clinice este unul particular. Etnopsihiatria nu este psihanaliză aplicată diverselor culturi - de altfel culturile nu suportă interpretări psihanalitice. A interpreta gestul meșterului Manole din legenda românească sau "vendetta" siciliană cu "scolastica freudiană" poate fi un exercițiu ca oricare altul. Teoretic, nici un exercițiu mental nu e interzis - problemele apar în aplicarea lui practică, în lucrul cu pacientul. Culturile sunt seculare sau milenare, conțin în ele straturi de civilizații, sunt ireductibile la scheme individuale. Devereux a ajuns la etnopsihiatrie prin pacienți. Format în câteva domenii, de specialiști de vîrf ai domeniilor respective, el însuși traversat de cel puțin trei spații culturale, Devereux fondează etnopsihiatria în 1952. Trei sînt textele fondatoare: *Psychothérapie d'un Indien des plaines*, *Ethnopsychiatrie des Indiens Mohave* și *Essais d'ethnopsychiatrie générale*. *Psychothérapie d'un Indien des plaines* este cartea unui caz: Devereux abordează cazul respectiv cu conceptele psihiatriei occidentale plus teoria psihanalitică. La un moment dat, în însăși procesul terapeutic, realizează că pacientul său, indianul cu pricina, nu intră în categoriile pentru care el, Devereux, a fost format - realizează adică limitele discursului propriei sale formări ca terapeut. Ajunge la concluzia că ar fi nevoie de o altă dimensiune, o altă disciplină, una care să nu reproducă o gândire automată, să nu se fixeze pe o singură poziție teoretică și tehnică, ci să fie capabilă să conceapă articularea mai multor poziții. O disciplină de confluență, care să scoată în evidență limitele mai multor discursuri posibile. În 1956, după revoluția ungară, un val de emigranți unguri ajunge în Statele Unite. I se cere lui Devereux să conducă o cercetare legată de această masivă emigrație. Concluzia lui Devereux este următoarea: există un soi de esență specifică, asemănătoare unei substanțe tari, ceva ce am putea numi "nucleu ungueresc", ireductibil. Ei bine, etnopsihiatria ar începe în acest loc precis: al nucleului unei persoane, nucleu constituit prin însăși apartenența la un grup cultural. Astfel, noțiunea de "identitate"

conține o serie de detalii printre care un ceva ireductibil: nucleul, adică ceea ce face ca un ungur să rămână ungur, oricâte transformări ar suporta respectiva persoană... Legat de constituirea identității și de transformările ei, Nathan observă ca emigranții adaptați, în chiar perioada adaptării (și adoptării), critică puternic țara de adopțiune pentru că se simt captați de o forță ce le impune o modificare stranie, o transformare în altceva, ceva contrar propriei lor esențe, contrar bagajului fundamental de acasă, bagaj purtat inconștient și datorită căruia a fost posibilă călătoria... Cum, în materie de terapie, important este dispozitivul terapeutic (el produce o schimbare profundă și durabilă), Nathan consideră că acest dispozitiv se construiește conform unei teorii de care terapeutul dispune și care este împărțită de semenii săi. Nu există similitudini între teorii, traducerile dintr-o teorie într-alta nu sînt nici interesante, nici operante (în sensul ca ele sînt... reducționiste, "trădătoare", chiar falsifică sensurile...). Singurul element esențial comun este faptul că orice terapeut este indestructibil legat de teoria în care s-a format, inconștient legat de respectiva teorie - astfel abordarea pacientului se realizează prin optica teoriei terapeutului, prin tehnica ce decurge din ea. Etnopsihiatria își propune să cerceteze toate teoriile privind dezordinile psihice, acordîndu-le drepturi egale (nu identice!) de interpretare (construire de sens). Un terapeut format între altele și în etnopsihiatrie s-ar plasa în interstițiul dintre teoria psihopatologică etnică, cea mai strictă, și teoria psihopatologică universală a societăților occidentale... Fiișă umană a-culturalizată devine o fiișă sălbatică. Psihoterapia și înțepifică expulzează omul din cîmpul apartenențelor, îl expulzează din grupul grație căruia el a devenit uman. Există o dimensiune profund colectivă, nu în sensul dat de Jung inconștientului colectiv, ci în sensul în care, în procesul de umanizare, un individ interiorizează normele grupului de origine, fabricate de antecedenți, transmise, fără voia lui, prin limbă și printr-o serie de alte "produse" (mituri, ritualuri, credințe, categorii de tranșesiu-

ni, comportamente alimentare etc.), specifice grupului respectiv. Devereux de pildă, vorbește despre un inconștient individual (ceea ce fiecare refulează pe cont propriu, în contextul relațiilor celor mai apropiate) și un inconștient colectiv (ceea ce o generație impune alteia să refuleze). Ori, ceea ce o generație impune este, pe de o parte, produsul acestei generații, pe de alta moștenirea pe care generația o deține de la generația ascendentă. E vorba aici de o intricare a continuității și a rupturilor căci rupturile trebuiesc elaborate și legate cu elementele, reperele, continuității - astfel, cum ar spune Yerusalmi, un popor (o colectivitate umană) are nevoie, ca să supraviețuiască, de transmisiatori la nivelul unei generații. O generație nu transmite în bloc, ea transmite prin cei ce își amintesc și elaborează, ceea ce s-a petrecut trebuie transmis (de exemplu: un traumatism colectiv). De pildă, o generație transmite repere străvechi cărora li se adaugă recuperarea unui traumatism colectiv recent. Nici un individ uman nu vine de nicăieri. Nici o persoană nu se poate articula, direct, la planetă. Fabricarea naturii umane ("umană" tocmai în măsura în care ea nu mai este "natură", spune Hannah Arendt) rămîne locală. Constituirea instanțelor psihice de care vorbește psihanaliza e posibilă numai într-un cadru delimitat geografic, istoric, lingvistic, religios (cu toate transformările, rupturile, "convertirile", suportate de acest cadru). După Devereux, toți membrii aceleiași culturi posedă în comun un număr oarecare de conflicte inconștiente, căci fiecare cultură permite anumitor manifestări psihice să urce la suprafața conștiinței, să devină vizibile, și obligă alte tensiuni, energii, manifestări, să intre în procesul refulării. Din punct de vedere teoretic etnopsihiatria ocupă un loc interdisciplinar. Ea nu inventează concepte ci pune la încercare limitele conceptelor-cheie ale diferitelor discipline despre om, despre organizarea indivizilor umani în grupuri de diverse naturi (nu doar etnice). Din punct de vedere clinic, etnopsihiatria discută problema formării terapeuților (psihoterapeuților), de pildă: în ce măsură și cu ce eficiență un psihoterapeut format într-o teorie și practică universală privind manifestările psihice (conținuturi și conținători) se poate ocupa de tulburările psihice ale unei persoane ieșite dintr-o sectă... S-ar cuveni, firește, să definim "tulburarea psihică" ceea ce ar lungi prea mult acest articol și aș destul de lung - voi aminti numai că





Marcel Gauchet, ocupându-se de istoria psihiatriei (boli, categorii, criterii, mecanisme etc.), a ajuns la... istoria credințelor și sistemelor religioase! Ceea ce ar însemna că o tulburare psihică (o dezordine) nu ar fi independentă de spațiul și timpul în care ea s-ar produce, de specialiștii care operează cu diverse concepte pentru a numi și aborda acea dezordine, pentru a o "îngrădi", eventual a o rezolva.

O disciplină... interdisciplinară este un produs rezultat din fecundarea unor concepte aparținând unor discipline diferite. În perspectiva etnopsihiatriei, conceptul de cultură (în sensul de cultură-etnie, cultură fabricată de un grup uman și, ulterior, responsabilă de fabricarea membrilor respectivului grup), deci conceptul de "cultură" este confruntat cu dimensiunea "normalitate-anormalitate", pe de o parte așa cum apare ea într-o cultură dată, pe de altă parte așa cum este ea definită de către psihopatologia numită "tiipifică" (universal concepută și universal aplicată). Altfel spus, etnopsihiatria este o disciplină de frontieră.

E limpede faptul că lumea occidentală modernă și, mai ales, lumea contemporană fabrică subiecți. Întrebarea ar fi următoarea: fabrică ea aceeași subiecți grație cărora Freud a construit psihanaliza? Se poate dezbate pe marginea acestei întrebări dar, ca dezbateră să fie posibilă, trebuie mai întâi admisă întrebarea, formulată ipoteza. Așadar etnopsihiatria nu se ocupă (Doamne ferește!) cu aplicarea psihanalizei la subiecți ieșiți din diferite culturi. De altfel, "psihanaliza aplicată" e un concept cel puțin discutabil, cel mult abuziv. E drept că treaba pornește de la Freud, el a fost primul care a interpretat arta cu psihanaliza - mai târziu suprarealiștii au mâncat psihanaliza pe pâine și au exteriorizat-o apoi sub diverse forme trimișând la reprezentările și fantasmalele inconștiente.

Cum spuneam mai sus, etnopsihiatria nu are o teorie unică, centrală - nici despre aparatul psihic, nici despre suflet sau spirit, nici despre semnificația viselor. Ea nu abordează pacienții cu o teorie psihopatologică generală (culturală sau universală) ci pune la încercare toate teoriile (referințele) pe care pacientul le poartă cu sine. Toate dispozitivele prin care el a trecut. Le verifică împreună cu pacientul însuși, le dezbate, le utilizează în construirea unui sens. Etnopsihiatria consideră că natura umană nu este nici apanajul vrăjitorilor, nici al exorciștilor, nici al preoților, nici al filosofilor, nici al psihanalizatorilor... *că ea nu este tributară în mod exhaustiv nici unei teorii, nici unei categorii de specialiști.* Poziția etnopsihiatriei cere o luare în considerație, o analiză a tuturor sistemelor de fabricare a unei persoane, a identităților sale multiple (ca subiect "atașat",

prins în apartenențe diferite). Această poziție cere de asemeni o analiză a tuturor sistemelor terapeutice, indiferent de natura lor. De altfel Nathan a conceput Centrul "Georges Devereux" ca pe un loc experimental de mediere între gândirea occidentală, considerată "tiipifică", și concepțiile (extrem de variate) vehiculate de reprezentanții ai populațiilor migrante, pe de o parte; pe de alta, un loc experimental de mediere între concepții aparținând diferitor grupuri, nu neapărat etnice, grupuri specifice societății occidentale contemporane; în sfârșit, un loc experimental de dezbateră, cu pacienții, a diferitelor ipoteze privind problemele întâmpinate.

Cît despre "psihanaliza aplicată" consider că ea se pretează la o sumedenie de confuzii, dintre care cel puțin trei mi se par de luat în discuție, și anume:

(a) folosește o aceeași cheie de lectură pentru un material heterogen, aparținând unor registre diferite ca natură, și o folosește justificându-se prin afirmația că toate aceste domenii (de pildă: artistic, religios) sînt produse ale activităților umane, create adică de mințile omenească; contra-argumentul ar fi: tocmai pentru că sînt umane ele nu se pot citi cu aceeași cheie; în primul rînd umanitatea nu este un bloc, ci un mozaic, ea nu este omogenă, ci pestrîă iar integritatea ei (a umanității) are ca dat, printre altele, diferențierea în categorii și nu aducerea la cel mai mare numitor comun (sau la cel mai mic comun multiplu); structurarea psihică este dependentă de atelierul de fabricare, atelier lingvistic, ritual, de nominalizare și introducere într-un ordin de filiație, într-un ordin care, prin definiție, este colectiv - astfel o persoană se construiește pe matricea unui sistem de gândire și de concepere a lumii, sistem produs de către un grup, cultural sau în ruptură față de cultura originară, într-un anume loc geografic, la un anume timp;

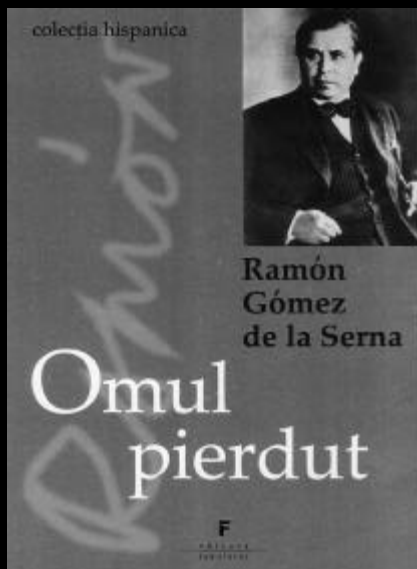
(b) confundă "prima de plăcere" pe care o oferă opera de artă, prima universală (vorbă românilor: ce-i frumos și lui Dumnezeu îi place) cu cheia operei, care este esențial locală; iată ce povestește Cioran într-o carte în care au fost adunate interviuri date diverșilor ziariști, de-a lungul vieții sale (încerc să rezum): "Românii au o constantă: ideea de destin, nu un destin care-i apără, ci unul care îi poartă, da, e ceva profund la români, nu-i un joc, e un sentiment profund, real, îl au oamenii simpli și intelectualii deopotrivă... Am părăsit țara, cred că asta-i un soi de adeviere negativă la destinul ei (...) Au românii un scepticism organic, nu cred în ideologii căci ideologiile cer iluzii... Ori românii au suportat istoria, i-au supraviețuit, au supraviețuit disperării... Curios, ar trebui să mă simt european, occidental, dar uite că nu-i deloc așa (...) Am o sumbră concepție

despre viață dar o mare pasiune pentru existență, copilăria mea a fost un paradis terestru, într-un oraș în care se vorbeau trei limbi... Vorbesc acum germana, franceza, româna - cînd vorbesc o limbă, sînt într-o lume, da, limba impune o mentalitate... Tot ce am scris mai târziu, toate cărțile mele, sînt elaborări ale orelor de hoinăreală prin Sibiu, uneori la miezul nopții, hoinărelele nocturne în nopțile de la Sibiu sînt la originea viziunii pe care o am despre lume... (...) Cum să-i explic unui francez că noi, românii, am fost obiect și nu subiect al istoriei? N-ar înțelege niciodată... În centrul Europei, între Rusia, Germania și Occident, ar fi trebuit o federație, un imperiu central...". Ar fi nu doar păcat ci și greu să-l citeșc pe Cioran, dar mai ales scrierile lui, cu un vocabular esperanto-psihologico-psihanalitic... Dacă e să dau crezare lui Alain Besançon (crezare cu... probe de autor) pe Dostoievski nu l-a interesat, profund, decît Rusia, istoria ei, esența ei, destiul ei (la fel pe Soljenitșin); Dostoievski a fost corect descifrat și perceput de ruși - în mod logic, cel mai mare autor rus a fost interzis de bolșevici; altfel, Dostoievski a exercitat o fascinație și influență puternică asupra unor autori străini (Bloy, Mauriac, Bernanos, Claudel, Gide, Proust, Simenon) ceea ce dovedește că "prima de plăcere" a fost și este, în continuare, valabilă; interpretările psihanalitice privind opera lui Dostoievski se bazează pe un singur episod din viața sa, un episod real pe care Freud brodează un întreg scenariu fantasmatic, cu teoria lui cu tot - considerînd aceste interpretări ca axiome ale unui sistem, ele nu explică nici "prima de plăcere", nici restul întregii opere;

(c) reduce talentul (și așa greu definibil) la un eveniment din istoria strict individuală a creatorului, istorie pe care o banalizează întrucît o interpretează, de pildă, prin "fantasma paricidului" în condițiile în care e puțin probabil ca oameni extrem de înzestrați (repet: de o înzestrare greu definibilă) să fie determinați nu atît în alegerile dar în creațiile lor, de un singur eveniment.

Etnopsihiatria nefiind universală decît prin atenția acordată tuturor sistemelor de psihoterapie, tradiționale sau moderne, prin cercetarea amănunțită a teoriilor și a obiectelor producătoare de ființe umane, prin atenția acordată îngropării și dezgropării morșilor, prin interesul pentru grupuri etnice, dar și pentru grupuri de altă natură (de pildă: aderenții la diverse secte), în fine prin analiza procesului de fabricare a terapeușilor, ea nu revendică nici eternitatea, nici discursul unic. De aceea nu este aplicabilă decît clinic, pe măsura cazurilor, în funcție de teoriile, multiple, care au participat la fabricarea cazului.

Editura Fabulator



Femeile de miner. Viitor la 4000 de metri în Cizma

Bianca Felseghi

Băiușul este o localitate minieră. Aici s-au clădit blocuri pentru mineri și femeile lor. Ziua, minerii sapă muntele cu aceleași utilaje vechi de peste 50 de ani. Multe familii întrec, prin vechimea tradiției de-a fi miner, istoria modernă a comunei.

Femeile de miner se numesc așa, pur și simplu, pentru că în zonă nu s-a dezvoltat o altă industrie care să le permită să muncească și ele, conferindu-le o meserie și, eventual, un alt nume, un alt tip de identitate.

La data când s-a efectuat această cercetare, doar opt femei lucrau la o firmă particulară de croitorie din apropiere de Târgul Lăpuș. Am întâlnit chiar două care au mai rămas pe bari-cadele ubrede ale minei și sunt angajate ca magazionere la lămpi.

Dar restul?

Bărbații au găsit o scăpare din cercul închis al lipsei ofertelor de muncă. Pleacă în străinătate. Prin alte părți ale țării cererea de muncă "în afară" este la fel de ridicată: fiecare român își dorește câțiva bani puși de-o parte pentru zile negre. La Băiuș însă, fenomenul e mai vizibil căci o zecime din populație este sezonier emigrant. În graficul dinamicii de populație din Maramureș, în special, Băiușul nu este decât un studiu de caz. Plecând de la particular la general, criza locurilor de muncă și dezvoltarea de industrii alternative de care se lovește de ani de zile Băiușul este specifică tuturor zonelor specializate înainte de '89 și părăsite în tranziție de investiții, de întreținere și de viitor.

Sanda

Sanda are 31 de ani. Un om în plină forță, cu așteptări de-o viață mai bună. Soțul ei, Deszö, e plecat în Italia oapte luni pe an, iar Sanda socotește simplu, pe degete, că din trei ani de când se ție, ei au fost împreună, aproape unul de celălalt, cam oase luni.

Mă gândesc că soțul, "naturalizat" în Italia, este un om destul de pragmatic. Italia este un fel de a doua casă către care întreprinde un du-te-vino conștient de 10 ani! Acum, că are și o fetiță, Timea (11 luni), care nu-l cunoaște mai deloc, este probabil vremea să se întoarcă acasă pentru totdeauna, spune Sanda. Soțul ei o consolează că în doi ani nu va mai cunoaște alt drum decât acela până în sânul familiei.

Pentru Sanda însă, doi ani singură, sunt o viață de om.

Când se va întoarce, Deszö va fi terminat o casă mare cu terasă spre Valea Băiușului, în primul sat al comunei, Stambu Băiuș; și va fi pus pe picioare o afacere cu microbuze. Și asta va fi, fără îndoială, una profitabilă căci, nu există în timpul zilei nici un mijloc de transport care să lege Băiușul de restul lumii. Până și orarul autobuzelor pare să fie gândit strategic să încurajeze plecarea din Băiuș: un singur drum, dus, la 5.25, pe întineric, spre zone mai prospere, Târgu Lăpuș și Baia Mare.

Sanda este doar una din Penelopele Băiușului. Viața ei este sinonimă cu așteptarea și nu ție ce să mai născocescă pentru a ține la distanță urâtul și disperarea care vor să-o întoarcă de la "omul ei". Iarna croșetează, dar de atâtea ierni... Sau așteaptă cu nerăbdare sfârșiturile de lună

când va merge în vizită la sora sa Corina, din Baia Mare. A început să meargă la cursuri de coafeză și se gândește să deschidă o frizerie în sat, așa, ca să-i mai treacă de urât vorbind cu mușterii. Dar, pe când unele câștigă la Baia Mare 900 000 de lei (atât a plătit și ea, acum câteva săptămâni!) pe un coafat, Sanda tunde pe oricine pentru 30 de mii. La sat, spune ea, nu se cade să ceri mai mult.

Cam atât cu talentul ei pentru afaceri, zâmbește ea trist. Își mai aduce aminte de o încercare similară de a fi pe cont propriu. Pe atunci se angajase la barul și alimentara din sat și câștiga, lucrând opt ore, numai un milion și jumătate de lei. Viitorul soț i-a impus, ca pe un fel de condiție a relației lor, să renunțe la munca aceea de mizerie. Și așa a făcut; de atunci Deszö este cel care produce și aduce venitul (ce-i drept substanțial) în casă.

Sanda este un personaj de telenovelă autohtonă, dar resemnarea ei caldă, sinceră și aproape bătrânicioasă, ar putea face un succes de casă în orice țară importatoare de seriale dramatice sau de documentare despre condiția femeii. Măhnirea cea mai mare este înstrăinarea dintre Deszö și fiica sa, Timea.

Sanda nu a avut o adolescență fericită, nu a cunoscut bucuria de cuplu a sarcinii, ci numai angoasa așteptării, și trăiește de una singură experiența maternității care îi ocupă tot timpul. Cât a durat sarcina, Deszö a fost plecat și au ținut legătura numai prin telefoane zilnice. Și-a văzut copilul abia la câteva săptămâni; când s-a întors era deja botezat. Sanda povestește, cu invidie, despre familia fratelui său Ciprian. "Ciprian n-ar pleca pentru nimic în lume, și să-și lase fetița, să n-o vadă cum crește." Căta vreme Gina, fetița lui Ciprian, a fost în scutece, părinții stăteau amândoi la căpățul ei ca să-o privească dormind, și amintește Sanda. Ea însă nu a avut și nu va avea încă parte de asemenea bucurii, căta vreme prezența mai îndelungată a lui Deszö acasă i se pare ireală, ciudată. "Poate are probleme dincolo..."



Are însă o amintire frumoasă pe care a și sur-prins-o într-o poză de amator și pe care o păstrează întotdeauna la vedere, ca o mărturie: figura încrămențită în zâmbet și mirare a lui Deszö, când, sosit de pe drum, și-a văzut întâia oară fetița. Era fericit. Acum însă, devine irascibil în fața copilului care îi evită atingerile sau sărutările; ele vin ca de la un străin. Timea nu suportă să fie ținută în brațe de tatăl ei. Plânge numai dacă se apropie de pătuț, iar Deszö iese mereu din cadru supărat și învins. Acesta este adevăratul preț de plătit al muncitorului emigrant, ori măcar unul dintre ele.

Vreau să mi-o închipui pe Sanda așa cum ar vrea ea să arate. Cu părul vopsit de curând - licitor și nu năclăit cu perogen și ros din pricina lactației. Cu fața luminoasă-împlinită și fără urmă de resemnare care s-ar traduce prin "nu-i este dat să fie". Cu brațe protectoare în jurul unui copil care e unica dovadă a căsniciei sale la distanță.

"aj mâine e o zi..."

Multe din femeile din Băiuș au uitat, sau poate n-au știut niciodată, să măsoare timpul în realizări personale. Pentru ele, anul se traduce în zile depărtate până la dorita întoarcere a celor dragi. Oamenii duși la muncă "în afară" au lăsat destulă pustietate pe unde au trecut: muntele a rămas scobit pe dinăuntru, numai aparență. În realitate, muntele este o colivie pentru alunări. Cam la fel sunt și inimile celor care așteaptă. Pline de resentimentele rămașilor, părăsiților, dar și pline de speranță. Va fi mai bine, asta e sigur. Dar, pentru cât timp însă, ține de destinul fiecăruia, căci întreg perimetrul și complexul minier de la Cizma, Căvnic, Baia Sprie și alte hăuri de exploatare nu vor mai rămâne multă vreme în stare de funcționare. Așa amenință Guvernul de câțiva ani buni, și nu e de mirare de vreme ce cheltuielile de întreținere ale minei sunt de trei ori mai mari decât venitul. Când și cei 400 de mineri care mai populează galeriile vor fi disponibilizați, când majoritatea curajoșilor vor fi plecat deja să-și caute norocul în străinătate, peste cine va mai împărși primăria (altminteri grijulie și gospodăroasă) din Băiuș? Ce-i drept, se încearcă o resuscitare a interesului turistic pentru zonă, și un prim pas este sărbătoarea Zilele Băiușului. Se pare că Primăria scoate bani buni din buget, să sperăm cu folos, pentru cele trei zile de chef la care cântă anul ăsta (2004 - n.n.)





Cargo, Ducu Bertzi, Mircea Rusu Band. Drumuri curate, °coală zugrăvită, biblioteca atent condusă, mână de maramure°ancă ce-°i °tie treaba (alt-minteri primărișă e °i ea femeie).

Între tarabele de mici, între terase improvizate °i între două ropote de ploaie, am întâlnit-o °i pe Corina, sora baimăreancă a Sandei. De curând °i-a deschis un salon de cosmetică unde are deja o clientelă fidelă. "Sunt cosmetician-estetician", îmi subliniază de la început °i îmi dau seama de plusul de cuno°tinșe pe care le are °i de nuanșă u°or exagerată, atunci când ne pierdem în consideraii despre pensarea sprâncenelor. Corina este drăgușă °i are o fașă primitoare, de gazdă. Privind-o, simt parcă atingerea mâinilor ei u°oare atunci când î°i face treaba.

Soșul Corinei este °i el plecat în Spania. Familie mixtă, soșul maghiar, ea româncă, la fel ca în cazul Sandei. Dar în Băiuș comunitatea este atât de omogenă încât nu mai contează etnia, °i nici religia. Spășiiu mineresc, înșeleg pe parcurs, e imun la intoleranșe, de o întregă istorie aici populașiiile convieșuiesc fără urmă de iritari. Fiica Sandei, îmi spune Corina, este botezată în rit romano-catolic, de°i părinșii sunt ortodoxă, ea, °i reformat, el.

Corina este o întreprinzătoare. Câtă vreme loji era plecat, a muncit în mai multe locuri, ultima oară la un patron care, spune ea, a adus-o în pragul depresiei. După ce a zăcut vreo jumătate de an fără să facă nimic, i-a spus lui loji că s-a hotărât să înceapă un curs profesionist de cosmetică. Loji a încurajat-o °i i-a trimis bani să-°i plătească înscrierea °i deplasarea la diverse specializări în țară. "Acum va trebui să plece iar, cel puțin °ase luni, că am cheltuit aproape toșii banii pe salonul meu", chicote°te (de-a dreptul) ea. Pare foarte mulșumită. Este un om care °i-a schimbat

radical viașă la peste 35 de ani, a început o afacere promișătoare, are un fiu de 15 ani "mare cât un uria°" °i un soș care moare de dorul ei în Spania. "Abia a°teaptă să vină înapoi." Când se întoarce, loji nu vrea să iasă din casă pentru câteva săptămâni, oricât l-ar îmbia optimista lui soșie. "Nu am fost plecat destul?...". o (sau se) întrebă de fiecare dată, ca un ritual.

Loji îi spune Corinei "Bătrânică", un alint dobândit într-o anume împrejurare, °i rād amândoi ca de un secret nemi°tiut de nimeni.

Îmi amintesc că aceasta este oglinda în care î°i compară Sanda familia ei proaspăt încropită. Pe de o parte. Cealaltă oglindă paralelă e fratele său Cipri, alt familist de prima linie.

Deszö e un căutător, încă. E omul care a muncit toată viașă pentru o siguranșă materială °i care î°i va vedea viașă împlinită numai când acest aspect nu va mai fi o grijă pentru mâine. Ciprian sugerează, cu bătaie lungă, că unii nu °i-ar lăsa copiii să crescă departe, fie ce-o fi. El unul nu se gânde°te să plece nicăieri până când Gina, micușă lui, nu va intra la facultate.

Bătrânii spun că cei mai în putere nu mai au ce face în Băiuș. Toate oportunitășile de căpățuire se închid. Mulșii dintre bătrânii rāma°i sunt, asemenea unor spirite ocrotitoare, plecașii de mult cu sufletul, departe, cu fiii °i nepoșii lor. Ei unii, nu s-ar mai întoarce niciodată. Ei °tiu ce înseamnă să munce°ti în mină, iar bunicile au gustat de prea multe ori sentimentul fricii, când soșii lor plecașii în schimbul de noapte rămāneau ore în °ir blocașii cu bengile în subteran. Copiii merită o soartă mai bună. Numai că în România nu se poate. Să încerce în altă parte.

Să fie frustrarea °i însingurarea acelea care îi înarmează pe oameni cu răbdare? Poate de asta par atât de artificiali în exprimare, poate de aceea atâtea stereotipii, atâtea cli°ee desprinse parcă din

flyere pro-capitaliste aruncate din avion. Fără nici un contact direct cu ei, cu păgubișii, fără nici o solușie salvatoare expusă. Din toate părșile, numai pericole. De aceea era mai bine înainte. Atunci lucrau 2000 de oameni în mină!

Aurica

Acela°i lucru ni-l spune °i tanti Aurica, acum bunică a trei copii; înainte lucra ca femeie de serviciu la °coală. Pare să aibă vreo 60 de ani, dar atât de mult se plānge de neastampărul nepoșeilor, încât s-a zis, în mîntea mea, cu imaginea ideală a bunicii din poveste, cu casa lângă pădure. Când mai aflui °i că e despărșită de soș, mă °i grābesc să o cataloghez drept un personaj negativ. Cine a mai văzut, la sat, bunică divorșată?

Tanti Aurica, se descurcă singură cu gospodăria, cu drăcu°orii de copii °i cu o mamă bătrână °i nefuncșională, la pat. Fiica °i ginerele "au pārasit-o" pentru Austria, lāsându-i odraslele pe cap. Acum, de°i părinșii, cuprin°i de dor, telefonează săptămānal, bunica dă semne de nerābdare °i-i culpabilizează pe cei plecașii, punând ne°ansa unei vieșii normale - "acasă °i la copii, dacă °i i-au făcut" - pe seama lipsei de învāșătură. Spune că nu le-ar fi plăcut °coală. Complet irrelevant ca argument, dar a°ezașii în rānd pe un divan, ca cei trei judecātori ai infernului, suntem nevoișii să-i dām dreptate din cap.

Tanti Aurica nu înșeleg cum vine asta, să-șii pārase°ti casa °i familia °i să pleci la sute de kilometri distanșă. Păi, înainte nu puteai să pleci, a°a, "singur de capul tău", acum totul se poate. Înainte, preotul (cel ortodox) slujea 35 de ani în biserică, acum vine numai duminica dintr-un alt sat, pentru ceremonie sau de sărbători. Informașia pare să fi ajuns la ea din alte guri, căci tanti Aurica nu este o enoriașă activă, adică "e credincioasă, numai că nu merge la biserică" din lipsă de timp.

°i cu ce se ocupă o pensionară singură, în gospodărie, n-am putut să aflām. Pământul este acid în zonele de exploatare cum este Băiușul, apa care iese din subteran e ro°ie de minereu °i usucă totul în cale, vremea nu e deloc favorabilă pentru culturi. A trebuit să recunosc în Băiuș primul sat în care țāranul cumpără vara ceapă °i cartofi de la alimentară. Cāt am strābătut coclaurile °i strāzile piezi°e n-am văzut decât vreo două curșii în care se cre°teau găini. °i câteva vaci. În rest, nici picior de animale mai mari.

Strāveche resemnare balcanică, tradișie a victimizării, nu pot să nu mă gāndesc la ține, de°i e posibil să gre°esc!

Ce am vrut să demonstrez prezentând scheletic personaje culese la întâmplare? Am exagerat, poate, luāndu-le drept etaloane ale majoritāșii? Ilustrează ele angoasa °i frustrarea în fașă unui viitor cel puțin imprecis? Simbolurile alocate se îndepărtează prea mult de realitate?

Cu siguranșă, cred eu, poveștile acestor chipuri, Sanda vs. Corina, bunica Aurica, Deszö vs. Ciprian, transportă în ele tensiunea care domne°te în comunitatea afectată de criza depopulării. Opozișiiile artificiale în care i-am plasat pe protagonișii nu reprezintă decât păreriile contradictorii care bāntuie dintr-o parte în alta a micii localitāșii °i au pretenșii de conflict. Or, singurul lucru care e în opozișie cu lumea, cu dezvoltarea ei, este mina. Golită de scop. Cu utilajele prea vechi, mai mulșii lucrători în birouri decât în subteran. Se zice că în situașii grave, în cazul desfiinșării iminente, °obolaniii sunt cei care pleacă primii, asemenea celor de pe corabie. Iar în seara "coborării în Infern", patru kilometri în galeriile muntelui, n-am văzut nici măcar unul.



interviu

“Nu cred că totul a fost spus în literatură...”

De vorbă cu David Foerkinos

David Foerkinos, născut în 1974, este autorul a trei romane apărute la Gallimard: *Inversion de l'idiotie*, *Entre les oreilles* și *Le potentiel érotique de ma femme*. Ultimul dintre ele a apărut de curând în traducere la Editura Humanitas. David Foerkinos a participat la lansarea cărții la târgul Bookarest. La Cluj, cartea fost lansată în 1 iunie la librăria Humanitas, eveniment precedat de o întâlnire a autorului cu scriitorii clujeni.

Letiția Ilea: -- Domnule David Foerkinos, sunteți autorul a trei romane care au avut un succes considerabil. V-a ruga, pentru început, să vă referiți la începuturile Dvs. literare. Cum ați ajuns la literatură? A existat un eveniment special care a "declanșat" aceste preocupări?

David Foerkinos: -- De fapt, "evenimentul" de pornire a fost iubirea. Eram foarte îndrăgostit de o fată și, la câteva zile după ce am cunoscut-o, am plecat într-o călătorie în Grecia. I-am scris enorm de multe scrisori, în fiecare zi, fără să i le trimit. Când m-am întors, ea m-a întrebat de ce nu i-am scris și atunci i-am dat toate scrisorile. A fost stupefiată. Și asta a însemnat pentru mine o adevărată revelație a plăcerii de a scrie zilnic. Am început într-adevăr să scriu în fiecare zi și, din acel moment, nu am încetat niciodată. La început, mă adresam cuiva, dar apoi am scris ficțiune. Însă revelația pasiunii mele pentru scris se datorează într-adevăr scrisorilor.

-- La întâlnirea cu scriitorii clujeni, ați spus că schimbați mereu formula romanelor dvs. Există totuși ceva, un fir roșu, care unește cele trei romane pe care le-ați scris până acum?

-- Da, e cam același univers, puțin absurd, puțin comic, uneori oarecum suprarrealist. Romanele mele sunt din ce în ce mai mult ancorate în realitate, ultimul fiind cel mai puțin nebunesc, cel mai plauzibil, după cum mi s-a spus. De altfel, îmi place foarte mult să construiesc pasarele între romane. De exemplu, în primul meu roman există doi polonezi și cei doi polonezi pot fi regăsiți în toate romanele mele. În plus, există cuvinte, expresii pe care le folosesc foarte des și deci îmi place să creez un univers chiar în jurul limbii sau al anumitor personaje. Cei care îmi citesc o singură carte nu își dau seama de asta absolut deloc. Îmi place să mă joc cu cititorul.

-- Ați menționat faptul că respingeți autoficțiunea, inventând un univers întrutotul imaginar, folosind foarte adesea ironia, parodia...

-- Mai întâi, nu resping nimic. Nu resping autoficțiunea. La început îmi spuneam: uite, vreau

să scriu istorii, vreau să scriu, dar nu știu ce voi scrie. Într-un prim timp, am scris poate lucruri personale, ca toată lumea, și apoi lucruri dramatice, nu știu de ce... dintr-o dată imaginarul meu, universul meu s-a format în direcția umorului, a deriziunii, a ironiei. De ce scriem asta și nu altceva, e imposibil să știm, asta este partea insondabilă a propriei noastre creații. Nu mi-am spus: uite, voi scrie cărți comice, am scris în fiecare zi și în final s-a întâmplat să fie ceea ce corespundea personalității mele și poate și un ecou al plăcerii pe care o resimt eu ca cititor.

-- Preferința Dvs. pentru ironie și parodie e legată poate de faptul că totul a fost spus și că nu ne mai putem raporta la Biblioteca lumii decât în acest fel...

-- Asta e o problemă interesantă. Personal, nu cred că totul a fost spus. Absolut deloc. L-am întâlnit acum câteva zile pe Michel Butor care are 80 de ani și care a scris *Modificarea*, un mare maestru al Noului roman. El și-a petrecut toată viața încercând să găsească noi forme ale scriiturii și ale modului de a gândi literatura. Mulți au prevăzut moartea romanului, dar asta nu se va întâmpla. Spre deosebire de pictură, care este o artă care a ajuns oarecum la capăt, fiind obligată să găsească alte forme... Nu cred că totul a fost spus în literatură.

-- Știu că ați lucrat și în domeniul benzii desenate și al scurt-metrajului cinematografic. Există în aceste diferite modalități de expresie un proiect de căutare a sinelui?

-- Nu, intenția inițială nu este de a se căuta pe sine, și totuși, orice am crede, orice s-ar întâmpla, în orice activitate creatoare există o parte de exhibare a propriei personalități. Cred dimpotrivă că eu încerc să mă îndepărtz de mine, să trăiesc niște vieți paralele, în niște lumi imaginare. Și, la urma urmei, marea ironie a creației este că deși ne îndepărtăm nespuse de mult de noi înșine, există întotdeauna acolo ceva din noi înșine, și chiar dacă nu mă caut, mă găsesc undeva.

-- Orice scriitor are o bibliotecă preferată, niște scriitori la care se raportează. Care ar fi acești scriitori pentru dumneavoastră?

-- Gombrowicz, Dostoievski și, din Franța, Albert Cohen.

-- Cunoașteți opera lui Ionesco și Cioran. Ce v-au adus acești scriitori?

-- Ciudat... cărțile mele sunt mai degrabă suprarrealiste, uneori... am fost mult comparat cu Ionesco, s-a spus că unele din personajele mele trimit la Ionesco sau la Boris Vian, sau la alți scri-



itori de genul acesta, poetici și suprarrealiști.

Totuși, nu-l consider pe Ionesco absolut deloc ca o influență. E un dramaturg care îmi place mult și atât. În timp ce Cioran, nu neapărat la nivelul gândirii sale, ci la nivelul formei, a fost foarte important pentru mine datorită modului său de a vedea lucrurile de o manieră incredibil de lucidă și concisă. Și cred că ideea de a scrie aforisme mi-a fost inspirată de Cioran. Să spui într-o frază lucruri care ar putea fi descrise în trei pagini... Din contră, gândirea sa nu m-a influențat, fiindcă sunt departe de amărăciunea și neantul depresiv al la Schopenhauer.

-- Care sunt proiectele Dvs. pentru perioada următoare?

-- Aș dori să realizez un scurt metraj și romanul meu următor va apărea în Franța în septembrie.

-- Câteva cuvinte despre România...

-- Sunt invitat în multe țări, însă țările din Est m-au atras întotdeauna. Am mers des în Polonia și în Rusia. Când am fost invitat la București, am spus că aș dori mult să vin, dar că aș vrea să vizitez și alte orașe. Sunt deci încântat să fac acest tur și impresiile mele sunt foarte favorabile. Mă simt foarte bine în aceste țări. Preferința mea, ca și călător, se îndreaptă mai degrabă spre țări ca România, Polonia, toate țările din această regiune a lumii. Sunt într-adevăr încântat. Nu am stat decât o jumătate de zi la București, dar am văzut Timișoara, un oraș fabulos, și aici, la Cluj, e suficient să întorci capul ca să ai o vedere extraordinară.

-- Vă mulțumesc.

Interviu realizat de
Letiția Ilea

filosofie

Remember Paul Ricoeur (1913-2005)

Mircea Muthu

Gânditor creștin legat de protestantism și colaborator constant al revistei *Esprit* ce vertebratează, în Franța postbelică, mișcarea personalismului Paul Ricoeur - născut în 1913 - s-a stins din viață la finele lunii mai. A luat atitudine față de marile orientări intelectuale ale veacului al XX-lea și, spirit eminent analitic, dar fără spectaculozitatea lui Derrida sau Levinas, a examinat non-coincidența omului modern cu sine însuși pe toate planurile cunoașterii, acțiunii și sentimentului. A creat cu răbdare și forță constructivă nu mai puțin de trei paradigme ale hermeneuticii: a textului, a simbolului și a traducerii.

De numele său se leagă o operă laborioasă, vertebrată pe filosofia persoanei. Astfel, cele trei volume din *Philosophie de la volonté* (1950-1967), trilogia *Temps et récit* (1983-1985), *La métaphore vive* (1975),

articulează un sistem de gândire reargumentat în *Soi-même comme un autre* (1990) și, mai ales, în *La Mémoire, L'Histoire, L'Oublie* (2000), despre care ne vorbea, în decembrie 1999, cu ocazia sărbătorească a atribuirii titlului de *Doctor Honoris Causa* de către Universitatea "Babeș-Bolyai" la propunerea, validată de Senat, a Facultății de Litere.

Ultima sa carte apărută la noi (*Despre Traducere, Polirom, 2005*) reprezintă, pe de o parte, "un prețios punct de echilibru în desfășurarea unei filosofii a alterității (Domenico Jervolino). Dar această meditație despre traducere are, pe de altă parte, și o valoare testamentară articulând un legatim: "Să-l călăuzești pe cititor către autor, să-l călăuzești pe autor către cititor, cu riscul de a sluji și a trăda doi stăpâni înseamnă să practici ceea ce îmi place să numesc ospitalitatea limbajului".



Adevărata pledoarie și pentru alte forme de ospitalitate (euharistică ș.a.), scrierile lui Paul Ricoeur alcătuiesc o achiziție durabilă, definitivă pentru gândirea europeană de astăzi.

Conceptul și trăirea

Ion Pop

Paul Ricoeur s-a stins de curând din viață la o vârstă a patriarhilor: nouăzeci și doi de ani. A avut, așadar, o viață lungă - și tot lungi sunt și rafturile în care s-au așezat în timp numeroasele sale cărți de filosofie și poetică, cu deschideri dintre cele mai ample către psihanaliză, teologie, politică, ideologie. A fost și rămâne, fără

îndoială, una dintre vocile mari ale gândirii timpului nostru, de o excepțională amplitudine și profunzime, rostită răspicat, în numele unor exigențe etice ferme și cu un simț al echilibrului destul de rar în tulburatele noastre vremuri. A înțeles că meditația filozofică nu poate rămâne izolată de complexa rețea de probleme și interogații puse în



fața omului de azi, și nu întâmplător unul dintre titlurile cărților sale de referință este *De la text la acțiune* (1986). Cum foarte expresiv este și cel care deschidea, în 1969, aceste eseuri de hermeneutică, *Conflictul interpretărilor*.

Fidel primelor sale adeziuni și convingeri umaniste, nutrite de un existențialism orientat spre individualitatea vie a omului, demersul său esențial a fost, toată viața, acela de a "reîmpăca" - după expresia unui comentator al său - "conceptul și trăirea", de a reda epistemologiei baza ei ontologică, de a face să comunice singularul cu universalul. Lectura critică a lui Hegel nu l-a făcut să renege latura dialectică a viziunii sale; ucenicia la școala fenomenologică a lui Heidegger nu i-a interzis luările de poziție negative față de idealismul său; scepticismul istoric al unei mari părți a contemporanilor și neîncrederea lor în Sens au fost confruntate cu o etică preocupată de raportul cu celălalt, cu instituțiile, cu reflecția asupra sa însuși ca ființă prinsă în mișcarea istorică, chemată la *acțiunea* în istorie.

Dar ceea ce face mai evidentă unitatea fundamentală a gândirii lui Paul Ricoeur, dincolo de ocolurile și întoarcerile asupra obiectelor reflecției sale, care au făcut să se vorbească despre un stil inspirat de "figura spiralei" și a "torsionii" (Olivier Mongin), este meditația sa asupra problemelor limbajului - semne, simboluri, texte - substanța esențialmente hermeneutică a întreprinderii sale. Căci el știa că "orice înțelegere ontică sau ontologică se exprimă prin limbaj", că "orice existență... este întotdeauna o existență interpretată și că tot prin interpretarea semnelor se ajunge și la o adevărată reflecție asupra sinelui. Vorbind despre un "conflict al interpretărilor", filosoful se lansase în căutarea unei poziții de "arbitraj între pretențiile totalitare ale fiecărei interpretări" și o "structură ontologică susceptibilă să reunească interpretările discordante pe plan lingvistic". Este ceea ce l-a determinat să substituie "căii scurte a analizei Dasein-ului", propusă de Heidegger, "calea lungă, deschisă de analiza limbajului". Or, pe această cale, el va rămâne atent în același timp la abordarea semantică, ținând seama de polisemia

cuvintelor, și la abordarea reflexivă, angajând subiectul interpretant, obiectele și actele sale, și neuitând niciodată că este vorba de o referință la existență și nu de un joc pur de limbaj, absolutizat.

Fie că scrie despre *Metafora vie* (1975), despre *Timp și povestire* (1983), despre *Ideologie și utopie* (1986), ori despre *Memorie, istorie, uitare* (2000), "paradigma textuală" este avută mereu în vedere, raportată la planul referențial real, istoric. Contra pretenției marxiste, de exemplu, de a deține o poziție "ontologică", scutită de orice ideologie, filosoful afirmă că nu există vreun "loc non-ideologic", așa cum nu există nici o "ontologie a acțiunii", invocată, la timpul său, și de Hegel cu al său "spirit absolut". Discursul hermeneutic despre "condițiile oricărei înțelegeri cu caracter istoric" este considerat încă o dată ca singurul capabil să ofere o soluție adecvată: "imitație creatoare", lumea textului implică deopotrivă, după Ricoeur, o critică a realului, aplicabilă în același timp subiectului "expus" în fața textului, pentru care interpretarea înseamnă și o critică a iluziilor sale, a falsei sale conștiințe. Între H.G. Gadamer și Jürgen Habermas, Paul Ricoeur a putut propune astfel un fel de reconciliere, distanța alienantă putând fi învinsă de "conștiința - cum spunea Gadamer - supusă eficacității istorice", deschisă spre un orizont al tradițiilor, fără a nega "interesul pentru proiecțiile futuriste ale unei umanități eliberate", despre care vorbește Habermas.

Acest gen de reflecție ne apare, mai ales în partea noastră de lume, ca fiind de o mare actualitate și apropiere și mai mult opera lui Paul Ricoeur de conștiința și sensibilitatea noastră. Experiența dramatică a dictaturii comuniste și relele produse de ideologia ei, la toate nivelele vieții sociale și individuale din Estul european fac ca reflecțiile sale - despre raporturile dintre etică și politic, despre idealismul moral și "realismul politic", despre statul modern ca stat de drept, creator de "spații de libertate" - să fie primite la noi, unde opera sa este mult tradusă, nu numai ca rezultate strălucite ale unei gândiri autentic umaniste, ci și ca repere exemplare pe drumul dificil către democrație.

Acordarea, în 1999, a titlului de Doctor Honoris Causa din partea Universității "Babe-Bolyai", la propunerea Facultății de Litere, la care s-a asociat și cea de Filosofie, a onorat astfel o mare conștiință a epocii noastre, sensibilă la problemele grave care au preocupat și preocupă încă societatea românească. Lumea academică clujeană l-a întâmpinat atunci cu emoție și respect și pe marele prieten al lui Mircea Eliade, de care a fost alături ani în șir la Universitatea din Chicago.

Personal, am avut privilegiul de a dialoga în două rânduri cu marele filosof, la Paris și la Cluj. Am avut și bucuria de a rosti tradiționala *Laudatio* doctorală, și de a-i traduce a doua mare carte de eseuri de hermeneutică, *De la text la acțiune*. Au fost ocazii-evenimente, întâlniri admirabile, menite unei memorii durabile și fertile. În spațiul acestei aducerii aminte, transcriem în românește răspunsul de mulțumire dat de Paul Ricoeur Universității clujene, la acordarea titlului de Doctor Honoris Causa.

Paul Ricoeur

Discurs de mulțumire la acordarea titlului de Doctor Honoris Causa din partea Universității "Babe-Bolyai" din Cluj

Vreau mai întâi să vă spun cât de mult consider drept o onoare și o adevărată bucurie să primesc aici, la Cluj, acest Doctorat Honoris Causa.

Îngăduiți-mi, pentru a-mi exprima recunoștința, să spun în câteva cuvinte rolul pe care îl recunosc filosofiei în cultura împărțită de toți. Nu filosofia e, oare, onorată în persoana mea?

Filosoful este în primul rând responsabil de păstrarea și transmiterea imensului patrimoniu pe care ni l-a lăsat moștenire istoria filosofiei, de la Presocratici încoace, acum mai bine de două milenii și jumătate. Această moștenire nu trebuie tratată ca o povară, ca un depozit mort, ci ca un șes viu de întrebări ca și de doctrine. Acest prim serviciu al filosofiei îl are ca motiv adânc pe acela de a ține trează aptitudinea de a ne mira. Tocmai cu ajutorul unor întrebări care decid asupra discursului vieții cotidiene filosofia își primește din uriașul ei trecut gustul și sensul a ceea ce este grav și fundamental în existența noastră.

În al doilea rând, filosofia trebuie să rămână deschisă în partea dinspre ontologie și spiritul ontologic. Este latura epistemologică a proiectului ei. Relațiile cu ontologia îmi par a se desfășura pe două planuri diferite. La un prim nivel, filosofia se interesează tocmai de procedurile obiective, prin mijlocirea cărora ontologia își verifică modelele. Este marea lecție pe care ontologia exactă o dau filosofiei dintotdeauna: să alăture creației și invenției imaginative proba verificării, proba realului. Așadar, nu doar niște rezultate propun ontologia, ci uneori o viziune a lumii, cum au fost cele elaborate de oameni ca Galilei, Newton, Einstein. Filosofia este aici somată să-și confrunte discursul tradițional cu viziunile lumii pe care ontologia le desfășoară sub privire. Dar filosofia trebuie să-și apropie activitatea ontologică și ca pe una dintre numeroasele activități din câmpul practicilor. Trebuie învățată, de asemenea, la acest al doilea nivel, descifrarea dinamismului descoperirii ontologice, prin inovațiile, tatonările, polemicile ei. În această privință, nimeni nu poate răspunde la întrebarea ce vrea să-și încoto se îndreaptă ontologia. Ea își descoperă drumul trasându-l. Importantă este atunci articularea acestei practici teoretice cu celelalte activități teoretice și practice care se situează în afara câmpului ontologic, precum domeniul moral, politic, juridic, dar și cel al literelor și artelor. Atunci, această mare negociere trebuie să fie urmărită în planul limbajului și al multiplelor sale moduri de folosință. Iar orizontul de sens pe care se detașează la mare distanță puternicele idei ale Adevărului, Dreptului și Frumosului, în lumina cărora se proiectează umanitatea omului, se lasă întrezărit tocmai în punctele de întrecere dintre aceste multiple moduri de folosință ale limbajului.

În al treilea rând, filosofia se descoperă a fi ea însăși o practică teoretică, cel mai adesea legată de exercițiul public al discursului în cadrul învățământului universitar sau în câmpul mai larg al lumii editoriale. Din aceste diverse motive, ea are sarcina unei reflecții dezinteresate asupra dimensiunii morale a acțiunii. Această reflecție se exercită ea însăși la mai multe nivele, de la speculațiile asupra binelui și răului, asupra obligației

morale și a interdicțiilor, până la aplicațiile concrete în domenii atât de precise precum etica medicală, justiția penală sau decizia politică. De la etica fundamentală la înțelepciunea practică, reflecția morală are astfel de parcurs un spațiu vast. Este prilejul, pentru filosof, de a se considera pe sine însuși drept un cetățean care se întreabă despre locul filosofiei și despre propriul său



loc în sânul cetății. Responsabilitatea sa principală este de a salvagarda calitatea discuției în spațiul public, pledând fără încetare în favoarea unei etici a discuției în care dreptul părții adverse de a-și face auzite cele mai bune argumente ale sale ar fi recunoscut și protejat. În această privință, filosofii trebuie să considere drept depășită epoca în care unii dintre ei se puteau comporta ca tribuni publici. Astăzi locul filosofilor pare mai modest; dar el poate fi mai semnificativ; el este în sânul unor echipe pluridisciplinare în care aportul filosofiei constă în a suscita rigoarea argumentativă și onestitatea intelectuală.

Dacă ar trebui să reunesc aceste trei sarcini, le-aș așeza sub un mare arc. La o extremitate, ar fi gândirea speculativă, moștenită de la o lungă tradiție, născută în Grecia și în Orientul Apropiat mesopotamian și ebraic și venită până la noi prin intermediul schimburilor și conflictelor dintre gânditorii evrei, creștini și musulmani în Evul Mediu, apoi în epoca clasică inaugurată de Descartes și Locke, apoi cu Luminile europene și marele idealism german și contraponderea sa romantică. La cealaltă extremitate, ar fi înțelepciunea practică și sfaturile ei în situații de incertitudine. Între acești doi poli - cel al speculației și cel al prudenței - se situează reflecția asupra ontologiei la cele două nivele ale sale, epistemologic și pragmatic. Tocmai dreptul echilibru între aceste sarcini este cel ce poate asigura filosofiei un viitor demn de trecutul ei multimilenar.

tutun de pipă

Apostafii

Alexandru Vlad

Cu beșivii din satul meu am relații complexe. Nu pot să le spun altcumva. În primul rând ei nu-s convinși că eu exist cu adevărat, sau că oricum viața mea ar fi una reală - din punctul lor de vedere. Ce fel de viață poate avea un om care nu bea? Un bărbat care nu intră măcar seara în crâmă. "Ăla care în loc de țigări fumează pipă. Ca să nu-i putem noi cere o țigară", probabil că-și spun ei. "Care lucrează când noi stăm, care stă când toată lumea lucrează." De fapt cu oricare dintre ei mă întâlnesc acesta e de cele mai multe ori atât de beat că nu-mi pot da seama cum mă vede el de fapt. Probabil ca într-o oglindă strămbă. Totuși acestea sunt momentele când mi se adresează fără complexe, răspund pleoric la salutul meu, gesticulează amical, vor să stea cu mine de povești. Își amintesc că mai este pește în râu. Se simt inspirați. Nu se grăbesc niciodată acasă. Pentru că același om, dacă se întâmplă să fie treaz, abia dacă mai mormăie ceva. Cu totul altă persoană, mai străină, mai ocupată, mai certată cu sine. Parcă-l dor ochii. Parcă aș fi eu însumi de vină că e treaz.

Până și zorii lor sunt tulburi. Și că veni vorba, unde pot bea oamenii ătia atât de dimineață? Par rămași pe ulițe de ieri. Așa s-ar mai explica. Intră pe propria lor poartă și stau pe-acasă ca niște străini. Ridică umerii să se apere de vorbele nevestelor. Trag pălăria mai pe ochi. Înjură calul care trebuie scos la adăpat. Se sprijină cu mâna de ușorul ușii. Nu-i trage ața să rămână acasă așa că ies din nou în Țosea, traversând-o periculos, în diagonală. E greu să-ți dai seama cum gândesc cei din categoria lor. Au o altă relație cu timpul decât mine, acesta e pentru ei ceva circular, Țovăitor. Au un al Țosea simț care-i călăuzește. S-ar putea

să se mai găsească un pahar, undeva au văzut un obiect fără stăpân, care ar putea fi vândut și banii ar ajunge pentru paharul acela care nu ține nicio dată de sete, care nu vrea să fie ultimul.

Abia pe la prânz par să dispară cu toții pe undeva, canicula nu le priește, dar spre seară miracolul se înfiripă iar, din bani mărunți sau chiar pe datorie. Nu e fericirea întotdeauna ceva pe credit? Îți poți auzi țărâindu-și cizmele largi de cauciuc spre prăvălie. Cei care au bani se așază la cele două mese. Masa crâmei aparține, oriunde un lumea, aceluia care s-a așezat la ea. Ceilalți trag cu ochiul de-afară, neîncredători în lumina prea tare a tubului fluorescent. Și-apar în fața de după colțul întunecat al clădirii. Pe măsură ce înaintează noaptea îi cuprinde disperarea: gestionarea se descotorosește de ei, prăvălia se-nchide și migrează toți spre unul din barurile secrete, o dugheană înclinată într-o rână, luminată vag și deschisă până când pleacă ultimul client. Și nici-unul nu se grăbește. Poate că le e frică să se culce din cauza viselor scăpate de sub control. Măinile lor negre ridică paharele cu rachiul care captează lumina slabă a becului cu abajur. Până la urmă spelunca se închide totuși, drogul se trage peste ușa, lacătul scârnește și peste sat s-a-terne un întuneric deja alburii. Câte un câine mai latră pe ulițele pe care a ajuns careva din ei din greșeală. Și totuși la primele ore ale zilei mai apare câte unul împleticindu-se primejdios alături de trotuar, în calea camioanelor lungi și rapide ca niște trenuri, cu farurile încă aprinse. Bombănesc și fac gesturi de parcă ar fi cu cineva, gesturi pe care un om singur nu le face. Apoi bieții oameni se aciuază pe undeva. Dispar ca niște libărci pe care le supără lumina.



Unul din ei mi-a fost coleg de clasă. De bancă, zice el - cu nu știu ce interese. Am fost colegi pe vremea când nici unul din noi nu beam, și mergeam la crâmă doar după chibrituri. Despre doi dintre ei nu știu măcar dacă-s mai mari sau mai mici decât mine, așa îmbătrâniți și macerați cum apar, frăgeziți de nesomn și alcool, deplasându-se Țovăitori pe drum, gata oricând să se întoarcă la cel mai mic pretext. Uneori trăsăturile lor nu-mi mai spun nimic, pentru că nu se mai bîrbieresc decât duminică. Pentru bîrbierit trebuie o mână mai sigură decât pentru ridicat paharul.

www.cultura

Post festum

Mihai Guță

Amplitudinea în creștere a Festivalului de Film Transilvania 2005 față de anii anteriori a devenit remarcabilă atât prin numărul mult mai mare de spectatori (în jur de 20 de mii), cât și prin înmulțirea ecurilor din media. Un important număr de publicații atât clujene, cât și naționale au acordat atenție evenimentului cinematografic desfășurat pe plaiuri transilvane, iar la nivelul internetului aproape toate portalurile au postat noutăți referitoare la filmele din festival. Rămâne de admirat activitatea de PR a organizatorilor, felul în care au promovat pe toate canalele media această ambițioasă inițiativă românească și buna folosire a resurselor de orice fel, de la cele geografice până la gestionarea sponsorizărilor.

Cele mai multe articole de comentariu - alternative la cele prezentate în AperiTIFF, cotidianul oficial al festivalului, sau la cele de pe situl oficial al TIFF (www.tiff.ro) - sunt de găsit totuși doar

pe internet. *Cinemagia.ro*, *agenda.liternet.ro*, *cinemplus.ro* sunt doar câteva din acele locuri unde cel doritor de o altă părere asupra filmului proaspăt văzut putea să vadă opinii similare sau chiar să se ia la harță cu cei care au avut atitudini diferite despre aceeași producție artistică. De altfel publicațiile de mai sus s-au întrecut în a prezenta cât mai bine cele întâmplări accentuând după caz prezența filmelor românești, competiția dintre producțiile aflate în concurs, ori noutățile și premierele.

AcTIFF este un alt site de acest tip, mult mai complet în abordare, apărut ca o completare a site-ului oficial al Festivalului și deosebit tocmai prin finalitatea sa dedicată exclusiv festivalului cu pricina. Alcătuit de studenții de la Jurnalism și de la Litere ai Universității "Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca și adresat inițial numai studenților de la Jurnalism, proiectul a fost susținut de Catedra de Jurnalism a Facultății de Științe Politice și



Administrație. Extrem de util și, la momentul actual, după încheierea festivalului, exemplar pentru o acțiune de monitorizare a unui eveniment media, situl cuprinde paginile unde puteți găsi (www.revistatribuna.ro/tiff) cronici de film, interviuri cu diverși invitați ai festivalului, fotografii, precum și reportaje privind felurile evenimentelor petrecute "în jurul festivalului".

aspiratorul de nimicuri

Cămara cu poezii, acceleratul plastic și frageda mânie

Mihai Dragolea

Ai era o dimineață suspect de luminoasă, caldă și senină pentru vremurile tulburi de acum; și se făcea că mergeam pe o străduță modestă, îngustă, erpuind modestă printre blocuri, cu marginile tivite cu limuzine de toate felurile. De pe o alee, înaintea mea, s-a ivit o tânără doamnă elegantă, de mână cu propria progenitură, un băiat de clasa întâi, morocănos-somnoros; grijulia mamă îl pune să repete o poezie, un text prin intermediul căruia copii promiteau, nu se știe cui, cum că vor citi și vor reține diverse mesaje lirice; băiețelul, simpatcic de dolofan și de somnoros cum era, se mai deștepta preț de două versuri, moșăia tot atâtea minute, până îl scutura mama, să se deștepte și să continue promisiunea lirică. Asta se întâmpla la o zi după ce, pe un trotuar, m-a reperat cititorul de contoare; strident, să audă toată lumea, m-a anunțat că se mută, trece de la garsoniera la apartament, în sfârșit!, o cameră va fi biblioteca, va avea loc să-și expună tot tirajul celor cinci volume de poezie, tiraj încă înghesuit în cămară. Cum ar fi fost dacă cititorul de contoare mi-ar fi adus minunata veste chiar în dimineața când frumoasa mamă își pune fiul să promită că va învăța poezii?; sigur că băiatului încă adormit i-ar fi sărit somnul auzind că nenea are o cămară de poezii. Bine că nu s-a întâmplat în același timp, copilul ar fi avut coșmare cu o cămară plină ochi cu borcane care, în loc de dulceață sau murături, ar fi fost umplute cu foi pe care erau scrise poezii! De neînchipuit ce-ar fi fost în somnul băiatului dacă l-ar mai fi și văzut pe cititorul de contoare, uscat ca o stafidă, cu figura lui, crinčenă și de rău bănuitoare! Am uitat de fiul liric și de cititorul de contoare urcând într-un tren accelerat, vagonul 7, loc 26; de locomotivă mă despărțea doar un compartiment, înțuiat cu lacăt, al "nașilor", mai eram și singur! Cum ar veni, eram chiar avangarda călătorilor aflați în acea garnitură deloc curată; nu era ceva neobișnuit, dacă n-a fi mers la o întâlnire organizată de o asociație numită Ariergarda; potriveală de toată minunea!

Am fost avangardist până într-un orășel, unde a apărut o mătușă, femeie falnică, zdravănă, se întorcea de la piață, vinduse tot, avea două sacoșe enorme, pline de recipiente goale; a ținut să-mi spună că, deși are 70 de ani împliniți, n-are stare, săptămânal duce la piață tot felul, lapte și brânză, smântână și ouă, cât o vor ține puterile (și aveau s-o mai țină, după cât de falnică și puternică arăta), n-o să se lase, mai ales că-și găsise chiar lângă piață unde vindea, o gazdă foarte bună, cât sta la acei pensionari de oraș se simțea ca acasă! Mai ales de câteva luni, de când tot ea a lămurit o situație foarte grea cu vecinii gazdelor ei, niște nebuni. Și impunătoarea femeie, chiar dacă nu realiza că suntem, amândoi, avangarda garniturii accelerate, mi-a povestit cum, un incendiu și ea, au lămurit o situație foarte neplăcută și primejdioasă. Trenul alerga și femeia povestea: pe actuala ei gazdă, o doamnă pensionară care lucrase în comerț, a cunoscut-o, desigur!, la piață, la cumpărături; tare s-au plăcut atunci, ea a servit-o foarte bine, doamna a invitat-o acasă, și domnul a fost tare drăguț cu ea; cum au vorbit și de una, și de alta, ei i-au propus să înnopteze - când vine cu marfă - la ei, că aveau apartament mare, erau sin-

guri, fără copii; nu plătea cu bani, le aducea din toate câte o porție, nu rămânea la ei decât o noapte, chiar la sfârșit de săptămână, că atunci era și piața mai bună; ce-i chinuia pe acei oameni, mai ales la sfârșit de săptămână, erau vecinii de scară, oameni fără nici un Dumnezeu, făceau niște chefuri grozave, mai că nu puteai dormi, așa tare dădeau muzica, mai și dansau, țipau pe casa scârilor, gazdelor ei le mai era și frică, se și încăierau, că beau până nu mai țiau de ei. Și uite așa, într-o sâmbătă noaptea, n-a fost chef, era liniște, dar era să fie nenorocire: mult după miezul nopții, pentru că ea are somnul ușor, a simțit că miroase a ars, s-a trezit de-a binelea și, pe bijbiite, s-a dus către ușa de la intrarea în apartament, gazdele ei nu simțiseră nimic, dormeau buștean; a nimerit ochiul vizorului și-a văzut că iese fum negru pe la pragul apartamentului unde stau cheflii, ea n-a mai rezistat și a aprins lumina, i-a trezit și pe gazde, nu era joacă. Toți trei s-au dus la ușă, au deschis, venea pe scări un tânăr, era de la etajul dedesubt, simțise și el mirosul de ars. Din apartamentul chefliilor nu se auzea nimic, au început ei să bată tare la ușă și să strige, tânărul chiar voia să spargă ușa, să vadă ce se întâmplă; totuși, au auzit țipetele copiilor, ei au deschis și ușa, fata și băiatul, tușeau și țipau, era un fum să-l tai cu cuțitul; cheflii nu erau acasă, nenorociții, s-au băgat în casă domnul și tânărul, ei au descoperit că se aprinsese linoleul de sub un reșou uitat de copii în priză; era o nenorocire, au stins ei focul, dar toată mobila a rămas înnegrită și distrusă, iar copii, destul de mici, pe la zece ani, speriați grozav. Noroc cu ea și cu tânărul, altfel putea să fie un incendiu foarte mare, se puteau întâmplări din cele mai rele. Au

aflat că bărbatul era plecat din oraș iar femeia era dusă, cu o vecină, la o petrecere, că numai la așa ceva îi sta mintea; dar la ce altceva te puteai aștepta de la asemenea putoare, că ea o ția din piață, avea tarabă cu haine, o vedea de fiecare dată împopoșonată foarte tare, nu-i ardea nici să-și vîndă marfa, tot timpul umbla de colo-colo, ba cu unul, ba cu altul, împreună cu prietena ei de pe scară, cea nelipsită la toate chefurile. Așa a fost, a trebuit să fie incendiu și pagubă mare ca să-și dea seama și bărbatul ăla că ține în casă o curvă din cele mari. A și scos-o din casă, a divorțat de ea, a fost martoră la proces; de atunci e liniște pe scară, la gazdele ei. Zdravăna femeie ar mai fi continuat povestea, dar trenul a ajuns în stația unde cobora, o aștepta feciorul, cu mașina. Am mai mers o bucată de drum, până într-un oraș unde, datorită schimbării de direcție, s-a schimbat și locomotiva, numai bine ca să ajung, fără să mă mut, ultimul dintre pasageri, cu adevărat ariergarda garniturii accelerate.

La capătul călătoriei, așteptînd tîrziu prietenii la intrarea gării, pe niște scări, am văzut o familie tînară de țigani, el ducea pe umăr un sac mic de cartofi; cam în dreptul meu, s-a oprit, se certa cu nevasta; a pus sacul pe scări, s-a așezat lîngă el; femeia, cu cei doi copii mici alături a mai făcut cițiva pași, apoi s-a oprit și se uita la bărbatul rămas pe scări; l-a chemat să continue drumul, omul se prefăcea că nici măcar n-o aude; și atunci a țopăit spre el băiatul tatii, de vreo trei ani, desculț, murdar cît cuprinde, dar vioi și chiar drăguț; ajuns în fața tatălui supărat, l-a somat scurt: "Hai, mă, vino odată!"; asta de vreo trei ori, pîna cînd prichindelul s-a enervat, s-a proțapit în fața bărbatului, l-am văzut că-și agită pumnii cît o cutie de chibrite și-i spune rîspicat: "Vino, mă, că așa-și fut un pumn de te omor". Pe țigan l-a apucat risul, dar n-am mai văzut ce-a urmat, veniseră prietenii care urmau să mă preia din gară; meritam, chiar eram din ariergardă.

ex-abrupto

Papagali

Radu Puculescu

Am făcut o vizită unui vechi amic și nu mică mi-a fost surpriza cînd am descoperit în bucătăria sa strîmtă, cîteva colivii cu papagali pictați în cele mai năstrușnice culori. Prietenul meu zîmbi îngăduitor mirării mele și, pentru început, mă invită să iau loc. L-am urmărit cum hrănește micile păsări cîntătoare cu salată proaspătă, cu mei și morcovi. Vîra meticolos salata și morcovii între gratiile coliviilor iar meiul îl scurgea într-o mică țavișă din tablă. Papagalii produceau zgomote vesele. Prietenul meu a scos apoi o ticlă burtoasă cu vin și, ținînd că ard de nerăbdare să aflu, începu să-mi explice pe-ndelete:

-- Papagalii, dragul meu, după cum bine vezi și tu, sînt păsări superb colorate, mici și cîntătoare care-și pot însuși zilele mohorite. Există și papagali mai mari, dar ăia sînt destul de blegi ca să nu prezinte interes. Atîta timp cît se află în colivii, dacă-i observi cu atenție, descoperi că au urme de personalitate. Există chiar și papagali melancolici! Papagalișele sînt mai cochete și trag, din cînd în cînd, cu ochiul la vecinul din cealaltă colivie. Dacă le dai, însă, drumul își pierd orice

urmă de personalitate. Se înșiră, ca pe așă, pe bara galeriilor de la perdele și nu mai mică unel de acolo. Nu mai fac gălăgie, nu se mai hirjonesc, stau cumiși, cam derutați și cam speriați. Abia așteaptă să fie vîrșiți înapoi în colivii. Sînt minunate păsărelele astea! Dacă ai pușină răbdare, reușesc să învețe chiar și cîteva cuvinte. Te imită perfect și nu riști să te contrazică niciodată. Te asigur, dragul meu, că este minunat să ai papagali în jurul tău. Este liniștitor, îți tonifică încrederea în tine.

-- Prietenul meu a mai vorbit despre păsările mici și colorate, despre intenția de a face diverse împerecheri cu scopul obținerii de exemplare cît mai colorate, care să-și încinte privirile. De asemenea, să execute la comandă adevărate mini spectacole acrobatice, adevărate numere de circ. L-am ascultat pînă tîrziu în noapte, aprobîndu-l. Apoi mi-am luat rămas bun de la el. Am ieșit în balcon și mi-am luat zborul.

Secolul lui Koestler și al Ninei Lugovskaia

Ing. Licu Stavri

• La editura pariziană "Calmann-Levy" a apărut cartea lui Michel Laval *L'Homme sans concessions. Arthur Koestler et son siècle*. Principala teză a acestui studiu monografic despre personalitatea unuia dintre marii autori politici ai secolului XX (prea puțin popularizat în România) este că "de la sionism la comunism, trecând prin iluziile pacifismului antifascist, Koestler a ars toate ideologiile pe altarul spiritului critic". Paul-Francois Paoli, în recenzia din *Le Figaro litteraire*, îl compară pe Koestler cu eroul acestuia din *Cruciadă fără cruce*, Peter Slavek. Acesta, dându-și seama de caracterul sacrificial al angajării sale politice, își întreabă psihanalistul: "Cum poți să trăiești fără să aparții nimănui?" "Tu îți aparții piei însuși, acesta este cadoul pe care ți l-am făcut", i se răspunde. Câți au avut curajul să se călăuzească după acest principiu în secolul ideologiilor, nu de mult încheiat?

• Pentru a sărbători centenarul cunoscutului autor de romane polițiste argotice Albert Simonin (1905 - 1980), editura pariziană "Cartouche" a republicat două dintre eseurile acestuia, *Lettre ouverte aux voyous*, apărut inițial în 1966 și *Le Savoir-vivre chez les truands*, din 1967. Rezultă din ele că lumea borfașilor anilor 'aizeci era guvernată de legi asemănătoare cu ale 'oamenilor de bine', că și printre ei se aflau la mare preț onoarea, competența profesională, respectarea codurilor interioare. Simonin, creator al romanelor *Touchez pas au grisbi* și *Grisbi or not grisbi*, printre altele, cunoștea bine lumea infractorilor (fusesse ofer de taxi, pușcăriaș, jurnalist, misit etc.) și mai ales limbajele lor cifrate, fiind caracterizat de către Leo Malet drept un "Chateaubriand al argoului". Originalitatea lui Albert Simonin, afirmă Gerard Meudal în *Le Monde des livres*, constă în faptul că a aplicat o retorică foarte savantă unor subiecte considerate vulgare. Cele două eseuri sunt, la rândul lor, considerate capodopere ale umorului negru.

• Ian Rankin este unul dintre cei mai bine vânduți autori de romane polițiste din Marea Britanie, situat printre primii zece autori de *best-selleruri*. Cea

mai recentă carte a sa, *Fleshmarket Close* (în traducere aproximativă, *Fundătura Pieșii de Carne*) a câștigat The World Books Thriller of the Year Award. Autorul a primit de asemenea CWA Cartier Diamond Dagger Award (Premiul Pumnalului de Diamant Cartier al Asociației Scriitorilor de Romane Criminale), pentru *opera omnia*. Rankin, scoțian de origine, este autorul unei serii de romane detectivive care-l au ca erou pe Inspectorul Rebus: *Knots and Crosses* (Noduri și cruci, 1987), *Hide and Seek* (De-a văși ascunselea, 1990), *Mortal Causes* (Cauze mortale, 1994), *Black and Blue* (Negru și albastru, 1997); *Dead Souls* (Suflete moarte, 1999); *Question of Blood* (O problemă de sânge, 2003). Nicholas Wroe arată în *The Guardian* că fenomenul său succes se datorează faptului că a întemeiat romanul criminal literar. Personajele au credibilitate, sunt umane și ne devin simpatice, mediul urban - de obicei Edinburgh sau Londra - este descris cu acuratețe naturalistă, dar și cu tupe lirice, dialogurile sunt pline de umor și de subînțelesuri. Profesorul Stephen Knight de la Universitatea din Cardiff (o autoritate în domeniul romanului polițist) consideră că succesul lui Ian Rankin se explică în mare măsură prin transplantarea în Anglia a tradiției romanului american 'hard-boiled' - dur - practicat de un Raymond Chandler sau Ross Macdonald. Deși lucrează pentru poliție, John Rebus are multe dintre caracteristicile detectivului particular, în special singurătatea esențială, amestecul de duritate și fragilitate, limpezimea principiilor etice. Ar fi poate timpul ca editorii noștri să-l descopere și să-l traducă pe Ian Rankin.

• Cineaștul spaniol Carlos Saura e prezent pe ecrane cu drama *A aptea zi*, în care rolurile principale sunt deținute de Victoria Abril, Jose Garcia și Jose Luis Gomez. Într-un sat spaniol, două familii se ceartă pentru pământ, dar Isabel, fiica familiei Jimenez, descoperă că ura veche dintre cele două familii are ca punct de plecare o poveste de dragoste sfârșită tragic - aceea a unchiului ei, asasinat de frații Izquierdo pentru a o fi umilit pe

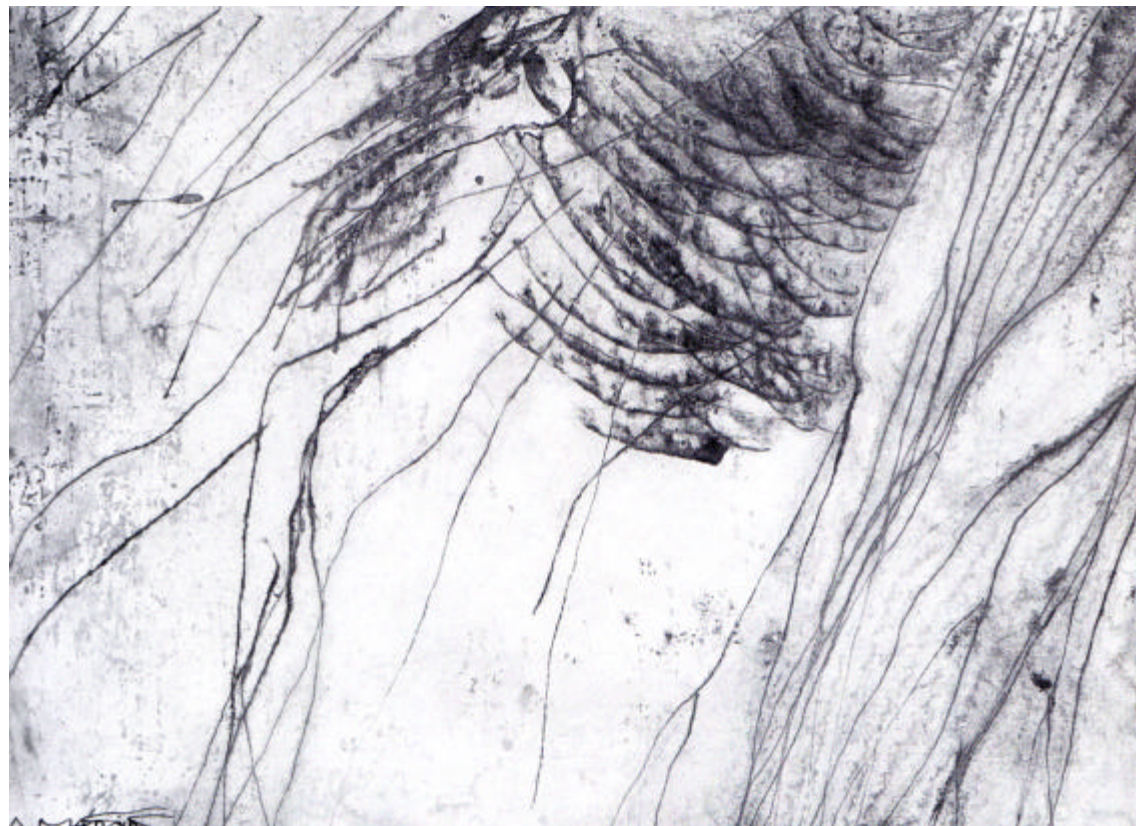
sora lor Luciana, pe care promisese s-o ia de nevastă (rol interpretat magistral de Victoria Abril). Saura revine la drama psihologică după o perioadă când a regizat mai ales filme dedicate dansului (*Tango, Salome*).

• Următorul roman al lui Michel Houellebecq (cunoscut cititorilor români prin traducerea operelor *Les Particules elementaires* și *La Plateforme*) se va numi *La Possibilite d'une ille* și va apărea la 1 septembrie 2005, pentru a fi, speră editorul, Fayard, evenimentul major a ceea ce în Franța se numește *la rentrée*. Romancierul, care trăiește în Andaluzia, a deconspirat acest lucru într-un interviu acordat revistei *Les Inrockuptibles*. În laconicul interviu amintit, Houellebecq se mulțumește să spună că și acest roman, ca și precedentele trei, se va ocupa de oamenii obișnuiți (*l'humanité moyenne*), pentru că *'plus tu es dans les choses moyennes universelles, plus c'est dur'*. Într-adevăr, foarte dur, și și vor spune cititorii care și amintesc ocolul resimțit de pe urma lecturii *Particulelor elementare* ...

• Care sunt cele mai populare zece romane japoneze? După site-ul Guardian Unlimited, ele ar fi următoarele: 1. *Genji* de Murasaki Shikibu (sec. XI); 2. *Kokoro* de Natsume Soseki (1914); 3. *Rashomon* (1915) de Ryunosuke Akutagawa; 4. *Unii preferă urzicile* (1928) de Junichiro Tanizaki (1928); 5. *Para zăpezilor*, de Yasunari Kawabata (1947); 6. *Pavilionul de aur*, de Yukio Mishima (1956); 7. *Femeia nisipurilor*, de Kobo Abe (1962); 8. *Tăcerea*, de Shusaku Endo (1966); 9. *Deșteptăvă, tineri ai unei epoci noi!*, de Kenzaburo Oe (1983); 10. *Pădurea norvegiană*, de Haruki Murakami (1987). Observați ordinea cronologică, nu valorică, a înțiruirii acestor capodopere, alese de romanciera americană (stabilită în Marea Britanie) Julith Jedamus, care, în romanul ei de debut, *The Book of Loss* (Cartea pierderilor) investighează viețile unui grup de femei ce trăiesc la curtea imperială a Japoniei în secolul X, prin confesiunile diaristice ale uneia dintre ele.

• Revistele franțuzești (*Le Figaro magazine*) recomandă călduros romanul lui Vincent Crouzet *Rouge intense* (Roșu intens, în colecția "Special Suspense" de la Albin Michel), un thriller "nervos, care te face să găfâi" și totuși scutit de stereotipiile romanului de aventuri. Având un profil atipic pentru un romancier - consultant în domeniul geostrategiei, expert în mișcările de gherilă și în zonele de criză - Crouzet face studii de fezabilitate în Africa pentru multe companii multinaționale. Romanul acesta are ca pretext epic goana după diamante - din Africa de Sud în Rusia, din Samarkand la Londra; o lume secretă, în care cerințele pieșii se confundă cu ale statelor.

• La editura pariziană Robert Laffont a apărut *Journal d'une ecoliere sovietique* de Nina Lugovskaia, prețioasă mărturie despre anii crânceni ai stalinismului. Între 1932 și 1937, când a fost arestată, Lugovskaia și-a încredințat jurnalului nu numai aspirațiile, bucuriile, tristețile și speranțele de adolescență, ci și sentimentele de ură sau disperare față de regimul în care trăia și din care dorea să evadeze. Adolescența, ne spune Diane Gautret în recenzia din *Famille chretienne*, a înregistrat totul, de la arestările nocturne la violența stradală a milițienilor și trupelor, de la actele de delapțiune la foamea și promiscuitatea din apartamentele în care se trăia în comun. Partea cu adevărat impresionantă este că jurnalele au fost găsite în arhivele KGB-ului. Ce diferență între această carte-mărturie și literatura sovietică de propagandă pentru tineret, gen *Vitea Maleev la coală și acasă!*



muzică

September Winds stârnind vârtejuri improvizatorice

Virgil Mihaiu

Paradoxal, în ultimul 10 ani cel mai sumbru deceniu de ceasuri sala de concerte a Casei Universitarilor din Cluj își făcea un titlu de glorie din a programa nume importante ale jazzului mondial, de la funambulescul cvartet lituanian al poliinstrumentistului Vladimir Cekasin, până la sextetul *fusion* al trompetistului american Randy Brecker, sau de la inubliabilul trio suedez al pianistului Per Henryk Wallin, până la acel Bobby McFerrin al percuției-solo, pe numele său Günter Sommer. Contrastul dintre insuportabilul regim totalitar și libertatea artistică manifestată pe scenă reverbera profund în conștiința spectatorilor, care luau cu asalt cele aproape o mie de locuri disponibile. Cine și-ar fi imaginat atunci că după eliberarea de sub dictatură edificiul-simbol al salvării prin muzică, situat în inima citadelei culturale a Transilvaniei, va deveni impenetrabil tocmai pentru arta ce îi adusese atâta onoare? (C.U.C. își consolidase prestigiul prin identificarea cu destinul Filarmonicii Transilvania și, implicit, cu ultravaloroasa ei orchestră simfonică).

În amintita perioadă, pe acea scenă a cântat și unul dintre corifeii colii improvizatorice de sorginte jazzistică din Marea Britanie - saxofonistul Evan Parker. Pe atunci (dacă îmi amintesc bine, concertul s'a ținut în 1986), el făcea parte dintr'un cvartet germano-britanic, împreună cu pianistul Alexander von Schlippenbach, contrabasistul Paul Rogers și bateristul Paul Lovens. Ei bine, în luna mai 2005, Parker a revenit pe tărâmurile românești, grație demersurilor întreprinse de muzicianul elvețian Jürg Solothurnmann. De câțiva ani, cei doi colaborează în cadrul cvintetului September Winds, din care mai fac parte Peter A. Schmid (inițiatorul proiectului), Hans Anliker și Reto Senn. După 1989, Solothurnmann și-a pus distinsele însușiri personale în serviciul legăturilor jazzistice și culturale dintre țara cantoanelor și România. Realizările lui în acest domeniu ar putea face subiectul unei pasionante cărți. În cronica de față vă prezint reușita cea mai recentă a demersurilor sale.

Coordonat de către pictorul-impresar Florin Liviu Ștefan și a sa Fundație IntAct, turneul românesc al formației September Winds a beneficiat de lăudabilul suport al instituțiilor elvețiene *Pro Helvetia*, *Fondation Suisse* și *SIG*, precum și de colaborarea Universității de Artă și Design din Cluj. Conceptul pe care îl pun în practică membrii grupului este acela al creației muzicale spontane, sau - dacă vreți - al compoziției instantanee. Inevitabil, ei își asumă riscurile unui proces din care a fost eliminat recursul la o partitură atent elaborată în prealabil. Aventură multiplă, în care riscurile sunt partajate între interpreți și spectatori. De la bun început, September Winds au considerat însuși raportul dintre instrumentiști și spațiul predeterminat al acțiunii lor drept un factor decisiv în configurarea operei acustice. Primele două albume SW au fost înregistrate în ambianța hiperrezonantă a unui rezervor de apă și a unei biserici. În timp, grupul s'a manifestat în varii spații non-convenționale, cum ar fi hale industriale sau expoziționale, curți interioare ale unor

clădiri cu mai multe etaje, sau chiar băile termale din Vals (zona Grisons din Elveția).

Într'un fel, actuala criză de spații concertistice corespunzătoare ce afectează România i-a determinat pe cei cinci "exploratori muzicali" să își adapteze performanțele susținute în țara noastră la medii/situații foarte diverse: Săptămâna Muzicii Contemporane din București, Teatrul din Sfântu Gheorghe (cunoscut pentru apetența sa inovativă), un turn al cetății din Târgu Mureș, catedrala barocă (greco-catolică) de pe Bulevardul Eroilor și casa natală a lui Matei Corvinul, ambele din Cluj, și în fine Muzeul de Istorie din Sibiu. Am asistat doar la cele două evenimente clujene și, de aceea, mă voi referi în continuare la ele.

Ambianța primitoare a bisericii greco-catolice, păstorite de părintele Tudor Lazăr, pare a-i fi inspirat din plin pe oaspeții noștri. În genere toate piesele, interpretate în diverse formule, de la solo până la cvintet, au avut o tentă solemnă, lăsându-se impregnate de hieratismul presupus de sacralitatea ambianței. După cum îmi mărturisise Solothurnmann înaintea concertului, un edificiu eclesial implică asocieri ideatice cu spațiul binecuvântat și protector al matricei umane, o raportare la starea de beatitudine ce precede geneza. Probabil că o arhitectură mai bizantinizantă ar fi asigurat un coeficient sporit de ecou, dar chiar și în condițiile date reverberațiile "sondate" de instrumente în cutia de rezonanță a edificiului confereau o aură magică sunetelor. După ce Jürg Solothurnmann a dat tonul recitalului printr'o emoționantă litanie solistică expusă pe saxofonul alto, au început să se perinde insolitele combinațiuni timbrale, în care subzistau reminiscențe din istoria jazzului, coroborate cu referințe la așa-numita muzică post-serială. Nota specifică a muzicii purtând marca SW constă însă în a duce la limită abilitatea de a genera lumi sonore proprii, în funcție de inventivitatea individuală, și - totodată - ca reacție imediată la stimulii veniți de la partenerii actului improvizatoric. Am admirat, astfel: capacitatea lui Solothurnmann de a se plia celor mai ... disjunctive solicitări emise de colegii săi; specialitatea lui Evan Parker - solo-ul prelungit, bazat pe tehnica respirației circulare, în care miriade multifonice sunt improcate din saxofon, cu impetuozitate și intensitate amintind de mesajele esoterice lansate prin trâmbițele/tulnicele mănăstirilor tibetane; lirismul condensat al duetului dintre taragotul rigurosului Peter A. Schmid și clarinetul-bas mănuit de visătorul Reto Senn; acțiunea așezată "ecumenică" a trombonistului Hans Anliker, zburând parcă pe aripi de înger printre stări de spirit, genuri și stiluri muzicale. În cazul lui Parker s'ar putea vorbi, de asemenea, de o extindere paroxistică a tehnicii "fâșiilor de sunet" (*sheets of sound*), impusă în jazzul modal de la mijlocul secolului trecut de către John Coltrane. Prin reununțarea la tradiționala secție ritmică (pian, bas, baterie), acțiunea concertată a cvintetului SW aduce în prim-plan sonoritățile instrumentelor cu ancie (saxofoane sopran, alto & tenor, clarinet-bas, clarinet, taragot), optând pentru un unic pendant din familia alămurilor: trom-



Grupul September Winds la catedrala greco-catolică Schimbarea la față

bonul. Există anumite coduri la care recurg cei cinci pentru a da coerență fiecărei piese, însă ele nu țin necesarmente de sfera strict muzicală. Savoarea produsului final provine din jocurile savante între texturi, timbruri, densități, linii melodice imprevizibile, dispersarea și regruparea "snopilor sonori" etc.

Se subînțelege că avem de-a face cu o artă elevată, solicitantă, în răspăr cu comercializarea la scară globală a muzicii din mass media începutului de secol 21. Și totuși, atunci când spectatorii ajung să fie expuși la această estetică alternativă, ei reacționează cu reală empatie, așa cum a demonstrat-o publicul românesc pe parcursul întregului turneu (aveau să mi-o confirme înșiși muzicienii). Binevenită mi s'a părut, în context, inițiativa lui Florin Liviu Ștefan de a-i invita pe oaspeți să susțină, la sediul Universității de Artă și Design din Cluj, un atelier pe tema rolului improvizăției în artele contemporane. Au participat profesori și studenți din cadrul instituției, plus numeroși spectatori, ceea ce mi-a confirmat că la Cluj flamura interesului pentru esteticile de ultimă oră arde în continuare (m'a dezamăgit doar absența unor "predicatori" ai avangardismului, care se plâng că nu există destule evenimente de gen, dar care nu se deranjează să participe la atunci când ele chiar se întâmplă). Celor prezenți le-au fost înmănată foi albe, pe care își puteau transpune ideile plastice sugerate de exemplificările muzicale *live*. De data asta, September Winds au propus piese în genul celor de pe albumul lor apărut în 2005 la Leo Records/Londra: Peter A. Schmid le-a denumit *Short Stories*, dar Solothurnmann a sugerat termenul generic *Sketches* (=schije), care în englezește poate fi aplicat atât unor forme muzicale cât și plastice, iar în română denotă și o formulă narativă. Pictorul Andor Kőmives și-a prezentat câteva lucrări din anii dictaturii, a căror geneză a fost stimulată de sentimentul eliberării prin jazz. Dezbaterile, moderate de eruditul Jürg Solothurnmann, mi-au reconfirmat convingerea că muzica improvizatorică (pe care școala britanică și-o asumă ca pe o realizare și afirmare a propriei identități) reprezintă astăzi o componentă incontornabilă a marelui jazz. Doar printr'o acceptare reciprocă și prin împătrunderea lor germinativă, aceste două tipuri elevate de muzică vor putea face față asalturilor subculturale de care sunt amenințate.

Disponibilitatea rectorului Ioan Sârbciu de a promova interferențele dintre artele contemporane este demnă de elogi. Sincer vorbind, așa fi încântat să pot constata o deschidere similară printre adepții literaturii, sau chiar printre cei ai artei sunetelor...

teatru

Blaga, Shakespeare, Ionesco

Claudiu Groza

Comentez în acest număr al Tribunei trei spectacole pe care, din diverse motive - mai degrabă subiective, trebuie să recunosc - nu le-am analizat la vremea premierei lor. Fiecare este, în felul său, semnificativ pentru orientările teatrale transilvane ale prezentei stagiuni. A^oadar:

Ivanca de Lucian Blaga

Regia: Anca Bradu

Scenografia: Adriana Grand

Mi^ocare scenică: Mălina Andrei

Muzica: Cornel Păranu

Cu: Anton Tauf, Ionuș Caras, Eva Cri^oan, Viorica Mischilea etc.

Teatrul Național Cluj-Napoca

Data premierei: 5 mai 2005

Ivanca a fost prezentat în cadrul Festivalului Internațional "Lucian Blaga", ca proiect de revalorizare scenică a operei dramatice blagiene, cu ocazia împlinirii a 110 ani de la na^oterea scriitorului. Publicul premierei a fost alcătuit predilect din participanții la festival, încât aplauzele entuziaste erau previzibile. Totu^oi, ca produs teatral adresat marelui public, *Ivanca* este un semi-e^oec.

Întâi de toate, pentru spectatorul mediu, cel care nu a mai avut contact cu dramaturgia lui Blaga din ^ocoală, spectacolul este inaccesibil. Trama dramatică e păcloasă, fracturată, incoerentă. Trauma interioară a lui Luca nu se susține, frământarea sa părănd alimentată mai degrabă de o stare psihic-patologică. Figura Tatălui îngroa^oă această senzație, pe când cele două personaje feminine - care ar fi trebuit să asigure *pivotarea* acțiunii scenice - sunt nepermis estompate. Ambiguu e ^oi comportamentul lui Dinu, prietenul lui Luca, relația dintre cei doi marcând prevalent un *antagonism*, o stare conflictuală din care empatia e eliminată. În bună măsură, din păcate, sincopete ^oi ezităriile scenice se datorează unei lecturi regizorale superficiale. Regizoarea Anca Bradu a părut să mar^oeze pe planul semantic vertical în dauna celui orizontal, al *story*ului dramatic. Însă, de^oi acest plan de profunzime e pe alocuri vizibil, *interacțiunile* dintre personaje lipsesc, astfel că fiecare protagonist pare să evolueze "în legea lui", iar spectatorul nu sesizează declan^oatorul stărilor dramatice. Unicul moment de frumoasă picturalitate al spectacolului a fost cel în care Luca ^oi "vede" strămo^oii, într-o scenă de extracție parcă suprarealistă.

Actorii s-au achitat decent de partiturile primite, de^oi Anton Tauf (Tatăl) tinde să-^oi maniereze supărător modul de abordare al rolurilor iar, pe de altă parte, Eva Cri^oan (Ivanca), Viorica Mischilea (Slujnica) ^oi Cătălin Herlo (Dinu) au fost obligați de concepția regizorală să evolueze în *penumbră*. Oarecum paradoxal, spectacolul se susține prin scenografia inspirată a Adrianei Grand ^oi prin muzica plină de dramatism a lui Cornel Păranu.

Ivanca e un spectacol cu miză din nefericire conjuncturală, care nu va avea nici un impact public. Un simplu gest ocazional de recuperare culturală.

Operele complete ale lui Wlm ^oxpr de Jess Borgeson, Adam Long, Daniel Singer

Adaptarea: Petre Bokor

Regia: Marian Negrescu

Mi^ocare scenică: Cristian Iacob

Muzica: Annamaria Manfredi

Cu: Valeriu Doran, Radu Botar, Marian Negrescu

Teatrul de Nord Satu Mare/Teatrul Municipal Baia Mare

Un fel de *Fals tratat pentru uzul spectatorilor dramatici* ar putea fi considerat acest spectacol iconoclast, al cărui scop - mai mult sau mai puțin declarat - este reapropierea publicului de opera shakespeariană. Piesa e prezentată în caietul-program drept "o glumă ingenioasă" care propune "o lectură rapidă, în stilul unui fast-food artistic" a creației dramaturgului englez. Iar spectacolul respectă întru totul această "rețetă", cu toate deliciale ^oi riscurile hranei de fast-food.

Cinematografic vorbind, *Operele complete...* e un traveling alert prin toate - sau aproape toate - celebrele piese ale lui ^oxpr, în formule actrice^oti diferite: tragediile sunt jucate precum ni^ote comedii, feeriile precum telenovelele, dramele precum comediile, într-un amalgam funambulesc presărat cu interludii interactive actori-spectatori ^oi momente de improvizație. Un întreg arsenal de mecanisme de seducție a spectatorului, însă nu o seducție hipnotică, ci una evident con^otientă. N-au lipsit inflexiunile parodice la adresa societății de consum, dansurile hip-hop, aluziile - uneori grosiere - cu tentă sexuală sau chiar vagi aluzii cu iz politic - ^oi acestea, din păcate, cam nepotrivite în context. Am sesizat pe alocuri o u^ooară trivialisare a discursului scenic, datorată, poate, "tradaptării" lui Bokor, nu mereu inspirată ^oi echilibrată.

Ritmul reprezentației clujene a fost inegal: unele secvențe au fost cam diluate, altele cam *căznite*, actorii părănd să susțină forțat temperatura *show*-ului. Totu^oi, publicul - 90% adolescent - a trecut peste astfel de nuanțe ^oi a rezonat sincer ^oi participativ la excursul dramatic. Cei trei actori au jucat cu mare poftă, în ciuda u^ooarei oboseli deceleabile de câteva ori. Mobilitatea interpretativă a protagoni^otilor - un real exercițiu de virtuozitate actricească, dincolo de imperfecțiuni - merită remarcată.

Operele complete... este un spectacol de *consum*, bine jucat, bine gândit regizoral. Mai puțin împlinit ca scenariu dramatic, însă. Poate că o "tradaptare" mai cuminte ar fi fost de dorit. Pentru că, în context, am îndoieli că puberii spectatori vor citi vreodată Shakespeare cu ochii limpezi. Totu^oi, ca *obiect teatral*, spectacolul rezistă. Cu succes.

Omul cu valizele de Eugene Ionesco

Traducere: Dan C. Mihăilescu

Regia: Alexandru Dabija

Scenografia: Cristian Rusu

Cu: Cornel Răileanu, Cristina Pardanschi, Anca Dămăcu^o, Sebastian Marina, Narcisa Pinte, Leonard Viziteu, Ariana Presan, Cornel Miron, Adrian Cucu

Teatrul Municipal Turda

Data premierei: 6 mai 2005

Un Paris diluvial, fluid, oniric, prin care oamenii alunecă crepuscular. Un soi de *mare interioară* - cu toate conotațiile sintagmei -, prin care tu însuși plute^oti, într-un sinuos traseu ontologic: înapoi-înainte, departe-aproape. Poți să-^oți fii însuși alogen... Să te cauți cu disperarea cvasi-comică, cvasi-tragică de-a nu te mai găsi. Să te redescoperi precum un copil chircit de frica ne^otiutelor amenințări dinafară, ori precum un adult cople^oit de năuca, dar atât de terifianta incoerență a *sis-*

*Omul cu valizele*

temului. Oricare sistem. De^oi zbuciumată, marea interioară permite oglindirea. Chiar dacă-^oți vezi chipul hidos, deformat, de nerecunoscut.

De^oi par să inaugureze un eseu poetic, rândurile de mai sus reprezintă exact senzațiile pe care le-am avut privind *Omul cu valizele*. Pentru că, a^oa cum am scris odată, am învățat să mă port, în sala de teatru, precum un oarecare spectator, lăsându-mi la garderobă plato^oa, coiful ^oi armele critice. Am *simțit*, astfel, un spectacol care te aspiră, te integrează organic, oricât de reticent ai fi.

Alexandru Dabija a filtrat textul ionescian printr-un soi de *caleidoscop*, înlăuntrul căruia culorile, ipostazele se preschimbă mereu. Călătoria pariziană seamănă unui voiaj îndelungat printre/peste mări ^oi țări, iar Sena joacă rolul unui pseudo-Styx, care-^oi are, fire^ote, luntra^oul. Cu excepția Primului Bărbat, nici un personaj nu-^oi păstrează identitatea precisă. Fluiditatea cronotopică ^oi află complementul într-o fluiditate a ipostazelor alterității. Călătoria nu mai înseamnă doar regăsirea unor locuri ^oi vremuri uitate/estompate, ci ^oi interacțiunea, întâlnirea cu aceia^oi *ceilalți*. Lumea e finită, pare să spună spectacolul. În chipurile dimprejur descoperim aceia^oi oameni, oricât de diferită le-ar părea înfățișarea. De aici ^oi buimăceala eroului, care consumă, pe rând, amintiri/trăiri/situații din cele mai bizare, de la momente de familie la traume ale spațiului concentraționar, toate marcate, prin acea fluiditate acvatică de care pomeneam, de un halou al irealității. Fie că se petrec pe stradă, într-un birou administrativ ori la balamuc, scenele acestea par oarecum suspendate într-un orizont mai-mult-decât absurd. În *pragul* realului, a^o spune.

De^oi extrem de coerent ca discurs scenic, *Omul cu valizele* îmi pare foarte greu de rezummat/povestit. El trebuie receptat senzorial, precum o experiență intimă. E modalitatea cea mai potrivită, cred, pentru ca mesajul său să ajungă la spectator.

Alexandru Dabija a oferit fiecărui actor - cu excepția lui Cornel Răileanu (Primul Bărbat) - mai multe partituri. Dincolo însă de ingenioasa rezolvare regizorală a cerințelor piesei, această provocare a pus în valoare ^oi o excelență disponibilă a interpreților de a se acomoda firesc cu toate personajele jucate. Teatrul din Turda, a demonstrat acest spectacol, are o *echipă* de luat în seamă ^oi care poate oricând furniza surprize. De remarcat, totodată, scenografia de mare impact vizual a lui Cristian Rusu, care a potențat foarte bine *miza* piesei.

Omul cu valizele este, sunt convins, unul din *evenimentele* actualei stagiuni teatrale. Rămâne ca diversele jurii să confirme acest lucru. Personal, ca un critic apropiat de mulți ani de teatrul turdean, consider că, de-acum, revirimentul acestui teatru s-a transformat dintr-un proiect într-o indiscutabilă certitudine.

5. Chaplin

Marius ăopterean

Când în mai multe articole destinate artei filmului mut Elie Faure vorbea despre Charles Chaplin, acesta realizase aproape 70 de filme de scurt metraj în patru ani, începând cu anul 1914. Asta însemna peste 100 de bobine de film. Adică aproape 1.000 de ore de cinema. Puse cap la cap, această cantitate de peliculă însemna în jurul a 40 de filme. Împărțind cifra la patru ani revin în medie circa 10 lung metraje pe an. Adică un lung metraj pe lună. Comparativ cu nouă lung metraje făcute între 1923 și 1957, calculul, chiar și relativ, ținând cont de un criteriu de ordin tehnic (viteza de derulare a peliculei în aparatul de filmat era de 18 m/secundă față de astăzi, 24 m/secundă), ne indică o nebunească, goliatică și infinită putere de muncă. Cazul de prolificitate este unic în rafturile istoriei cinematografiei universale. În memoriile lui, această ardere Charles Chaplin și-o explică, modest și echilibrat, prin energia tinereții unui simplu emigrant care dorea să se afirme, pe de o parte, și prin extraordinara forță de seducție pe care cinematograful o exercita asupra sa, pe de altă parte. În anul 1918, anul de care vorbim, Chaplin nu crease încă *Piciul*, film considerat pe drept capodopera absolută a operei sale cinematografice, iar marile lui lung metraje, de la *Parizianca* la *Goana după aur*, *Luminile orașului*, *Dictatorul* sau ultimul său film, *Un rege la New York*, realizat în 1957, mai aveau de așteptat.

Prin urmare, în 1918 Elie Faure spune despre Charles Chaplin: "Un om - unul singur - a înțeles arta filmului în chip desăvârșit. Un singur om este să se folosească de ea ca de o claviatură cu mai multe planuri unde toate elementele sentimentale și psihologice care determină atitudinea și forma ființelor concură, pentru a încredința numai expresiei cinematografice desfășurarea complexă a aventurii lor lăuntrice."

Revenit în octombrie 1912 pe pământ american, pentru a doua oară în ultimii trei ani - Charles Chaplin hotărăște să se rupă de celebra trupă de teatru londoneză *Karno*, cu care se afla într-un turneu prin mai multe orașe ale Americii, și să se alăture descoperitorului său, Mack Sennett, care la acea oră crea prima coală comică americană. Acesta era directorul casei de producție *Keystone* la Los Angeles, societate creată de *New York Picture Company*. De altfel celebrul comedian îl observase pe Chaplin încă cu un an înainte și încercase să-l rețină. Asta nu făcea decât să confirme bănuielele managerului trupei *Karno*, Alfred Reeves, cum că Chaplin va părăsi teatrul și Anglia pentru cinematograful din Statele Unite. În acei ani foarte mulți dintre actorii de comedie europeni se imbarcaseră pentru America atrași de promisiunile noii arte care se născuse. De altfel, ca o ironie a sorții, curând după dezinterea trupei *Karno* din Londra, Alfred Reeves se întoarce în America unde va deveni, până la sfârșitul vieții lui, coordonatorul producției la toate filmele lui Chaplin.

În anul în care Elie Faure făcea afirmația de mai sus, Chaplin realiza primul *making-of* al cinematografiei universale. El se numește *How to make movie in 1918* și ne arată construcția stu-

diourilor lui Chaplin precum și viața acestuia de zi cu zi. În filmulețul de care vorbim, vedem studioul lui Chaplin care se ridică peste noapte, vedem casa acestuia, o casă impunătoare pe ale cărei scări din marmură Chaplin dispare în interior, îl vedem cu servitori roind în jurul său, asistând la curățarea piscinei, la nenumăratele indicații regizorale date unei trupe de actori pentru pregătirea unui nou film etc. Imaginile conturează profilul unui tânăr - Chaplin avea 29 de ani - jovial, bogat, surzător, un om cărui sintagma *american dream* îi venea ca o mână. Doar patru ani i-au trebuit lui Chaplin să ajungă aici, patru ani pentru a scăpa de foame, mizerie, de amintirile dureroase ale unei tragice și paradoxale copilării. De altfel, într-o statistică făcută opt ani mai târziu, în 1926, pe lista primelor zece vedete cu cel mai mare salariu anual îl găsim pe Charles Chaplin pe locul doi (cu un venit de 1.500.000 dolari) după Harold Lloyd (2.000.000 dolari), într-o perioadă în care în California se putea trăi decent cu 100 de dolari pe lună.

Celebrul producător de filme Hal Roach - inventatorul lui Harold Lloyd, Charlie Chase și mai ales descoperitorul, în 1926, al cuplului Stan și Bran - spunea la bătrânețe, în 1964, că "marii comici reprezintă sau înfățișează copii și lucruri pe care le fac copiii". Doar că la Charles Chaplin această acțiune de *reprezentare* a fost dublată de o abruptă și violentă conștiință a tragicului. Ea însăși fiind rezultanta unei copilării profund chinute și nefericite. Anii când, ca într-o serie de *duble filme* absurde și nemiloase, era dat afară de portă din locuințe sordide, când mama sa, Hannah, îl trimetea la cunoștințe sau prieteni: "Du-te la familia McCarthy și rămâi la ei la cină. În casă nu mai este nimic de mâncare.", și-au pus amprenta, mai târziu, într-un mod fără echivoc asupra creației sale.

Milioanele de dolari ce vor veni după 1914, faima de a fi adulat și aclamat oriunde mergea pe întinsul pământului american sau european, faptul de a fi comparat de istorici de artă, de sociologi, de publicul obișnuit, de admiratori, cu Shakespeare, cu Don Quijote, cu Moliere, aura sa de indiscutabilă vedetă, de *one show man* genial și absolut al cinematografiei universale pot fi mai tare umbrele, temerile, spaimile trecutului său, ale copilăriei sale mizere. Toate în fapt se reduceau la spaima, teroarea de a *nu mai pierde*. Peste ani, încununat cu aura geniului, el totuși va spune cu amărăciune: "În zilele acelea de demult mă luptam cu foamea și cu teama de mâine, cu permanenta teamă a zilei de mâine. Nici un fel de prosperitate nu-mi va alunga vreodată această teamă. Sunt ca un om hăituit de o fantomă, fantoma sărăciei, fantoma lipsurilor". Mai târziu, la Londra, cu ocazia susținerii unei conferințe de presă, însoțit de iubita sa, May Reeves, Chaplin își destăinuie acesteia într-un șir de amintiri care vor deveni mai târziu o carte: "La fiecare patru săptămâni eram dați afară din locuință pentru că nu aveam niciodată cu ce plăti chiria. De fiecare dată trebuia deci să ne facem bocceaua și să cărăm în spate, la noua locuință, saltelele și scaunele. Îmi arată o cocioabă dărăpănată în fața



unui teren viran unde se aruncau gunoaiele. Mi-am petrecut deseori noapte acolo când eram alungați din locuință. Preferam însă să dorm pe băncile din parcuri". Copilăria sa, sinonimă cu Frica de a nu avea de mâncare, Frica de a nu-și pierde acoperișul, Frica de a dormi pe bănci prin obscurele parcuri ale Londrei, Frica de a nu-și pierde iubirile, Frica de poliție, Frica de durere, Frica de singurătate, FRICA DE ABSOLUT ORICE -- toate acestea vor deveni teme fundamentale ale uneia dintre cele mai originale și seducătoare tragi-comice opere cinematografice din toate timpurile.

Realizarea capodoperei sale *Piciul* se va constitui într-o piatră de hotar. Cu acest film va spune adio unei scurte, ardente și extraordinar de prolifiche perioade din cariera sa artistică și va intra în febra lung-metrajelor. Acest film se naște, dincolo de imensul său fundament autobiografic - asemeni celorlalte pelicule făcute până acum -, din stanislavskianul *dacă* și din complexul arhitectural de semne ale artei pantomimei. Când în 1919 Chaplin află de existența unui copil minune, el se întreabă: "Ce s-ar întâmpla dacă aș asocia imaginea mea cu cea a unui copil, ce s-ar întâmpla dacă Charlot ar apărea alături de un copil?". Indirect Chaplin realizează că pentru povestea ce urma să o filmeze el nu caută un copil oarecare, ci pe sinonimul lui din copilărie. Pe micul Charles Chaplin. Și caută așadar o dublură, o imagine a ceea ce el reprezenta în copilărie, acea figură de *Pici* profund dikensiană, bântuind flămând străzile mizere ale cartierelor sordide din sudul Londrei. Merge așadar la teatrul de revistă *Orpheum* și îl găsește pe micușul Jackie Coogan, viitorul și primul copil minune al istoriei cinematografiei universale. Primul tur de manivelă urma să aibă loc pe data de 7 ianuarie 1920. An imperial. An în care aveau să se nască Federico Fellini, Giuletta Masina, Toshiro Mifune și Mickey Rooney. Toți profund recunoscători de-a lungul carierei lor cinematografice lui Charles Chaplin și operei acestuia.

(Continuare în numărul următor)

sumar

bloc-notes

Marian Barbu: Despre cărți americane • 2
editorial

Silviu-Lucian Maier: 3 ipostaze ale domnului TIFF • 3

cartea

Mihaela Mudure: Topârceanu în englezește • 4
Alexandru Jurcan: Jurnal pentru un delfin • 4

comentarii

Ilie Rad: Octav Vorobchievici: Cu Lucian Blaga în Portugalia • 5

imprimatur

Ovidiu Pecican: Rozul plăcerilor incandescente • 7
telecarnet

Gheorghe Grigurcu: Centenar Sartre • 8

grafii

Mircea Muthu: Trivialul • 9

primim la redacție

Comunicat de presă • 9

sare-n ochi

Laszlo Alexandru în dialog cu Mircea Petean: Vorbind despre Dante • 10

incidențe

Horia Lazăr: Reîntoarcerea diavolului • 11

eseu

Dan Rujea: Unamuno revizitat • 13

poezie

Atefan Bolea: Dor/violențe • 14

masă rotundă

Misiunea națională a literaturii... o temă demodată? • 15

film

Festivalul Internațional de Film Transilvania ediția a IV-a • 19

în dezbatere: psihanaliza

Irena Talaban: Etnopsihiatria și universul invizibil • 23

reportaj & antropologie

Bianca Felseghi: Femeile de miner. Viitor la 4000 de metri în Cizma • 25

interviu

De vorbă cu David Foenkinos: "Nu cred că totul a fost spus în literatură..." • 27

filosofie

Mircea Muthu: Remeber Paul Ricoeur (1931-2005) • 28

Ion Pop: Conceptul și trăirea • 28

Paul Ricoeur: Discurs de mulțumire la acordarea titlului de Doctor Honoris Causa din partea Universității "Babeș-Bolyai" din Cluj • 29

tutun de pipă

Alexandru Vlad: Apostății • 30

www.cultura

Mihai Gușă: Post festum • 30

aspiratorul de nimicuri

Mihai Dragolea: Camera cu poezii, acceleratul plastic și frageda mână • 31

ex abrupto

Radu Puculescu: Papagali • 31

flash-meridian

Ing. Licu Stavri: Secolul lui Koestler și al Ninei Lugovskaia • 32

muzică

Virgil Mihaiu: September Winds stărnind vârtejuri improvizatorice • 33

teatru

Claudiu Groza: Blaga, Shakespeare, Ionesco • 34
1001 de filme și nopți

Marius Opterean: 5. Chaplin • 35

plastica

De vorbă cu artiștii austrieci Martin Anibas și Cordula Bosze: Sinergii plastice & muzicale • 36

plastica

Sinergii plastice & muzicale

De vorbă cu artiștii austrieci Martin Anibas și Cordula Bosze

Recent a avut loc vernisajul expoziției reputatului artist austriac Martin Anibas, la Galeria U.A.P., filiala Cluj. Cordula Bosze este muziciana care a contribuit la reușita evenimentului prin inspirate improvizății la flaut, pe marginea lucrărilor artistului.

Pe nesimțite, în răstimpul organizării acestei manifestări artistice, s-a înfiripat și un dialog complementar cu cei doi artiști austrieci.

Livius George Ilea: -- Ați mai fost în România?

Martin Anibas: -- Este pentru prima oară când venim aici. Auzisem multe despre țara Dvs. și eram foarte interesat să fac o expoziție în România. Cred, ca artist, că este extrem de important să cunoști țări noi, oameni noi, să vii în contact cu alții. O expoziție implică întotdeauna și un formidabil potențial de comunicare.

-- C.V.-ul tău consemnează un impresionant periplu expozițional prin majoritatea țărilor europene, desfășurat constant din 1987, într-un ritm tot mai alert. Cum ai început?

-- Am urmat cursurile Universității de Artă din Viena, la Maria Lassing. O țtii? Începusem de foarte tânăr să lucrez, câteva linii, tuș negru pe hârtii de mici dimensiuni. Lucrări abstracte, o lume a sentimentelor, în care poți găsi uneori și figuri.

-- Este vorba de imaginație? Cineva spunea că artistul nu este atât cel care exprimă lumea cât impune o lume...

-- În fața unei lucrări fiecare trebuie să se găsească liber de a-și găsi singur interpretarea sa. Despre filmele mele de animație, care se nasc din imagini abstracte care nu au o poveste, un subiect, eu nu vorbesc, nu încerc să explic prin altceva interioritatea mea. Trebuie să le vezi și să găsești ce vrei în ele. Nu cred nici măcar că ar trebui să poarte povara unui titlu. Ele n-au, cum aș putea să-și spun, o istorie.

-- Sunt metafizice?

-- Cu certitudine, pot să spun despre ele că sunt imagini lucrate pe film de 16 mm și rulate cu 20 de fotograme pe secundă... Alături de mine, publicului îi revin "improvizățiile de interpretare".

-- Oamenii, chiar și artiștii, caută răspunsuri, să genereze un feedback. Succesul este și el un răspuns.

-- Nu mi-am propus niciodată să lucrez pentru a vinde. Ceea ce fac este doar pentru mine. Desigur, pot și câștiga bani, dar nu aceasta a fost intenția.

-- După cum îți aperi și dreptul tău la o deplină libertate de exprimare. Cum te-a susținut familia în alegerea ta?

-- M-am născut într-un mic orășel austriac de pe granița cehă, cu oameni sărmani, fermieri; nu era ușor să te gândești la o carieră artistică. Tatăl meu, care era fierar, nu era foarte încântat de o astfel de ...? meserie...

-- Nesperioasă, pentru un bărbat adevărat...

-- Până la urmă a acceptat și este foarte bine. Desigur, oamenii voiau să-și câștige existența din

ceva, să ai o slujbă bună, dar am realizat că aceasta este posibilitatea mea de a exista și nu m-am mai oprit niciodată. Am mai rămas șapte ani cu părinții, predând desenul la școală, era greu, dar bine, apoi m-am mutat la Viena. Aveam 27 de ani, eram destul de bătrân pentru a-mi începe studiile.

-- Cum te-ai raportat la generația de artiști contemporani austrieci?

-- De pe la 20 de ani mă interesa și ce făceau ceilalți. Vedeam că fiecare caută, încearcă... aveam și eu un loc.

-- După absolvire ai trăit din artă?

-- Foarte greu. Cel mai important lucru este să fii consecvent în ceea ce lucrezi; nu este important să te schimbi, să faci ce crezi că le place oamenilor. Important este să faci lucrurile în felul tău.

-- Ai avut enorm de multe expoziții. Cum ai fost receptat?

-- Întotdeauna pozitiv. Am un stil personal, trăit, ca să mă exprim așa. Pictez foarte repede. Este mai sincer, mai direct, îmi place. Nu sunt interesat de artele alternative, instalații, etc. Ca tehnică folosesc acuarela și tușul negru, culoarea nu este foarte importantă pentru mine. Fac și pictură în ulei dar nu mă recunosc în ea.

-- Cu ce artiști te consideri solidar?

-- Cu toată lumea. Sunt atât de multe stiluri, nu este ușor să te faci remarcat.

-- Cum te raportezi la tradiție?

-- Întotdeauna, în fiecare nouă modalitate de exprimare vizuală pe care ajung să o cunosc, mă descopăr pe mine.

-- După un timp, îți mai rămâne în memorie starea inițială, "întâmplarea" care a iscat o lucrare fără titlu, fără "poveste"?

-- Negreșit.

-- O lucrare a ta o generează pe următoarea, se perpetuează.

-- Uneori am o idee, dar de cele mai multe ori ea vine de la o altă lucrare, după cum decurge și o văd eu atunci.

-- Cum îți organizezi lucrul?

-- Totdeauna lucrez noaptea; e liniște, nu-i nimeni împrejur.

-- Nu te deranjează lumina artificială?

-- Cum spuneam, culorile nu-s atât de importante în ceea ce fac. Uneori vreau să las doar o urmă de culoare, mică, un punct, o simt doar.

-- Nu te ajută culoarea?

-- Depinde cum o înțelegi. Uite, am multe culori aici [îmi arată o lucrare cu treceri subtile între negru și alb, cu vagi umbre de culoare, aproape imperceptibile]. Îmi place mai mult alb-negru.

(continuare în pagina 22)

Interviu realizat de Livius George Ilea

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. Cititorii din străinătate se pot abona prin S.C. Rodipet S.A. cu sediul în Piața Presei Libere nr. 1, Corp B, Sector 1, București, România, la P.O. Box 33-57, la fax 0040-21-318.70.02 sau email abonamente@rodipet.ro; subscriptions@rodipet.ro sau on-line la adresa www.rodipet.ro.

