

TRIBUNA

68

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

15 000
1,50 lei



**Post scriptum la
TIFF 2005**

interviu

**Ștefan Călărășanu
Constantin Țoiu**

anchetă

**Ce se așteaptă de la
noua conducere a
Uniunii Scriitorilor?**

ilustrația numărului:

Andor Kőmives

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE 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 Gheț
Ion Mureșan
Mircea Muthu
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Pavel Pușcas
Ioan Sbârciu
Radu Țuculescu
Alexandru Vlad

Redacția:

I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan

Tehnoredactare:
Mihai-Vlad Guță

Colaționare și supervizare:
Amalia Lumei

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

anchetă**Ce se așteaptă de la noua conducere a Uniunii Scriitorilor?****Ioan-Pavel Azap**

Răspunzând, credem, unei curiozități firești a cititorului, revista *Tribuna* a declanșat o anchetă în breasla scriitoricească cu privire la așteptările legate de noua conducere a Uniunii Scriitorilor din România, instituție mediatizată relativ intens în ultimele săptămâni. Pentru a nu influența în nici un fel opiniile celor care au răspuns anchetei noastre, ne-am rezumat la o singură întrebare, cât mai "neutră" cu putință, întrebare pe care o regăsiți în titlul acestui grupaj și o veți întâlni și în numerele următoare ale revistei, în care alte voci vor da curs invitației de a-și spune "păsul".

Ruxandra Cesereanu: "Aștept ca provincia să fie și ea puțin bucureștenizată"

Aștept să fie o echipă managerială care să se ocupe nu doar de imaginea Uniunii Scriitorilor (aceasta a fost cam umbrită în ultima perioadă, deci ar trebui să se facă niște eforturi pentru reinvestirea imaginii Uniunii Scriitorilor), aștept o muncă la nivel de imagine, dar aștept și o echipă managerială performantă pentru o activitate concretă, care să materializeze într-adevăr ceea ce ar trebui să fie Uniunea Scriitorilor. Nu în ultimul rând, cred că ar trebui să fie mult mai pregnantă structura sindicalistă a noii Uniuni a Scriitorilor și aștept, de asemenea, o reprezentare mai adecvată la nivelul tuturor acțiunilor organizate de Uniune. Nu numai Bucureștiul să fie în centrul atenției, ci, dacă vreți, provincia să fie și ea puțin bucureștenizată (e o glumă, sigur că da), să fie și ea adusă înspre centru și scriitorii de aici să fie puși în valoare. Puși în valoare nu prin operele lor, ei răspund singuri de operele lor, puși în valoare în cadrul diferitelor activități organizate de centru. Sunt convinsă că poziția lui Nicolae Manolescu în fruntea Uniunii Scriitorilor este una care deja face ca Uniunea să fie privită cu ochi buni, pentru că este un scriitor respectat, este un scriitor prețuit. Aștept din partea lui Varujan Vosganian, care este mai puțin scriitor, să își manifeste abilitățile de negociator, de negustor, de manager pentru care, probabil, a fost ales.

itori să aibă parte de o încurajare mai evidentă, de un suport, atât moral, cât și profesional în promovarea noilor titluri, a noilor modalități și, în general, a acestei tinere energii scriitoricești.

Teodor Tihan: "U.S.R. trebuie să se reimpună cu demnitate în peisajul cultural"

Dacă noul Președinte al Uniunii Scriitorilor din România se va ține de cuvânt și va face din această instituție una capabilă să se reimpună cu demnitate în peisajul literar-cultural, atunci va avea, fără nici o îndoială, de partea sa și pe ceilalți colegi de breaslă, care, la alegeri, nu l-au votat. Și nu poate realiza un nou statut moral și profesional pentru literatul contemporan decât continuând, pe un anumit plan, ceea ce a început și, în mare parte, a și realizat predecesorul său. Dar pentru a reuși, va trebui să-și amintească mereu că Uniunea Scriitorilor are obligația de a întreține revistele care-i sunt în subordine sau pe care le editează în colaborare cu alte instituții. Și, mai ales, aș vrea ca domnul Profesor Nicolae Manolescu să-și aducă aminte că scriitorul de azi, trăitorul din munca sa la o revistă literară sau culturală, are neșansa de a fi privit ca un ciumat sau, în cel mai bun caz, cu îngăduință umiltoare de către cei care urmează a-l stipendia. Căci, în viața lor, munca scriitorului se află sub cota de audiență a unui șofer de tramvai sau a unui măturător de stradă.

bour**Adrian Popescu: "O departajare între mediocritatea agresivă și elită"**

Aștept de la noua conducere a Uniunii Scriitorilor și de la Uniunea Scriitorilor în ansamblu o transparență mai evidentă, o reformă din interior, o implicare în dezbaterile civice. De asemenea, pe cât este posibilă, o departajare între o mediocritatea agresivă și o parte a elitei scriitorilor români de azi. Toate lucruri dificile, pe care eu cred că noul președinte Nicolae Manolescu și le va asuma, împreună cu conducerea Uniunii Scriitorilor nou aleasă, mă refer atât la consiliu cât și la viitorul comitet director. Oricum, trebuie să privim cu încredere acest nou mandat, să avem disponibilitatea de a crede încă în imaginea convingătoare a Uniunii, în posibilitățile sale de a se moderniza. De asemenea, sper ca tinerii scri-

Ovidiu Pecican: "Să iasă din defensivă programatică"

Aștept, în primul rând, să iasă din defensivă programatică pe care o arborează cu o anume enfază și să formuleze totuși o strategie pentru următorul parcurs, fie el de doi, de trei, de patru sau de zece, douăzeci de ani. Mai aștept apoi ca aceste formulări să dobândească măcar un pic de concretețe prin măsuri efective. Și, nu în ultimul rând, m-aș bucura să regăsesc printre aceste măsuri și lucruri care ajung până la scriitorul din afara Bucureștiului.

Anchetă realizată de
Ioan-Pavel Azap

O traducere neîntâmplătoare din Jules Verne

Alin-Mihai Gherman

Receptarea lui Jules Verne în spațiul românesc este una târzie și, trebuie să subliniem acest lucru, cu multe ezitări. Până în anul morții scriitorului s-a tradus puțin și absolut la întâmplare, marele interes pentru opera sa începând să se manifeste doar după primul război mondial, dar și acesta limitat la cultivarea literaturii pentru tineret. În concurență cu Conan Doyle sau romanul foileton de aventuri, de tipul *Aventurile submarinului Dox*, scrierile sale au fost cultivate și ca o literatură instructivă indicată pentru lectura adolescenților. Până la 1900, de exemplu, s-a tradus din Jules Verne puțin și cu totul sporadic. Prima traducere, apărută în periodice, este *Gazeta viitorului* apărută în 1892 în *Tribuna* de la Sibiu¹, pentru ca în 1896 să apară *Fritt-Flacc!*, publicată în „Cronica”² și *Zece oare la vânătoare* în „Dreptatea” de la Timișoara³ în tălmăcirea lui Ion Iosif Schiopul.

În volume independente constatăm că până la 1900 nu s-au publicat decât foarte puține din textele scriitorului francez: singura apariție pe care o semnaleză volumul al IV-lea al *Bibliografiei românești moderne* (1831-1918) fiind *Castelul din Carpați Roman din viața poporului românesc din Ardeal*. Traducere autorizată de Victor Onișor cu o prefață despre Jules Verne - scriitor și scrieri - de dr. E. Dăianu, Sibiu, „Tipografia” Societate pe acțiuni, 1874, cu toate că în prefața acestei cărți, Elie Dăianu spune: „Pe cât știu, din multele lui romane, atât de interesante și folositoare totodată, de abia 3-4 au fost traduse românește”⁵. Să ne rezerve viitoare cercetări surpriza aflării altor traduceri - necunoscute încă nouă - sau să fie o precauție a prefătorului datorate unei informații doar parțiale referitoare la aparițiile editoriale din România, în situația în care circulația cărții românești era clar obstrucționată de administrația maghiară?

Cu atât mai mult ediția sibiană merită atenția noastră. Având la dispoziție un exemplar (se pare rarissimi) al acestei traduceri, ne simțim datori să dăm câteva detalii suplimentare față de cele date de *Bibliografia românească modernă*: Volumul este însoțit pe versoul paginii de titlu de mențiunea: „Această traducere este unică în limba română, care este autorizată de la editorul proprietar al romanului lui Verne, J. Hetzel & Comp. Din Paris. Reproducerea este interzisă”. Pe versoul forsațului, în dreptul foii de titlu se află un portret al lui Jules Verne, iar în cadrul textului găsim 24 de reproduceri ale unor gravuri în aquaforte care însoțeau ediția franceză a volumului. Coperta reproduce de asemenea gravura din ediția franceză.

Cei doi, care se fac responsabili de apariția acestui roman sunt personalități emblematică ale culturii transilvănene. Traducătorul, Victor Onișor (1874-1932) și-a făcut studiile la Liceul Grăniceresc din Năsăud, importantă pepinieră a unor viitori oameni de cultură, și și-a dat doctoratul în drept la Universitatea din Budapesta. Implicat în activitatea politică (printre altele, a fost membru în Consiliul Dirigent în 1919-1921) și în cea culturală (a fost profesor de drept civil la Universitatea din Cluj) a desfășurat și o notabilă activitate culturală. Simptomatică pentru interesul său pentru o anumită secțiune a literaturii contemporane este și traducerea făcută în 1902 după romanul *Duett* de Conan Doyle.

O personalitate a vieții culturale și politice a fost și Elie Dăianu. Născut în 1869 își face studiile gimnaziale la Sibiu și Blaj, iar cele universitare (filosofie și teologie) la Budapesta și Gratz, profesor de logică, filosofie și teologie, redactor la „Tribuna” din Sibiu, protopop, om politic (a ajuns secretar al Senatului) și activist cultural, a desfășurat o activitate prodigioasă - dar uneori inegală - publicând mai multe volume cu conținut istoric, teologic și cultural. Notabile sunt edițiile sale din *Supplex Libellus Valachorum și Predicile lui Petru Maior*, cele din urmă rămânând până la ora actuală singura ediție modernă a omileticii lui Maior.

Dacă în cazul lui Virgil Onișor traducerea făcută după romanul lui Jules Verne este, după cum am spus, simptomatică pentru interesul său pentru literatura de aventuri, în cazul lui Elie Dăianu întâlnirea cu textul scriitorului francez pare incidentală. El nu a mai făcut prefețe la alte traduceri, nici nu s-a mai aplecat, în mod deosebit, asupra literaturilor străine.

O explicație plauzibilă a preocupării sale pentru textul romanului francez ne este oferită de subiectul romanului și de faptul că în acel moment Elie Dăianu era redactor al prestigioasei „Tribuna” de la Sibiu, desfășurând în acea perioadă o activitate culturală mai extinsă.

Chiar dacă nu erau la fel de profund cunoscători ai limbii franceze precum cei din România, Jules Verne nu era necunoscut cititorilor români transilvăneni. Familiarizați, însă, cu limba germană, dar, mai ales, cu limba maghiară, impusă de administrația maghiară ca limbă oficială a regatului (cu toate că, la recensământul efectuat nu cu mult după aceea, ungurii reprezentau - adăugând și pe evreii vorbitori de limbă maghiară - puțin peste 50 de procente din populație) și ca limbă obligatorie de studiu în școli⁶, românii ardeleni cunoșteau, dacă nu direct, datorită mai slabei cunoștințe de limba franceză, cel puțin din traduceri germane și maghiare o parte din opera lui, în situația în care o parte din scrierile lui Jules Verne erau deja traduse în germană și maghiară, iar unele dintre ele erau publicate chiar în ediții populare⁷.

Motivul traducerii este, evident - datorită conjuncturii politice - legat de subiectul romanului, căci nu ne putem explica altcumva rapiditatea cu care a fost tradus direct din franceză, la doar șase ani după apariție, romanul. Dacă sensibilitatea românilor ardeleni, care se aflau, din punct de vedere politic încă în dezbaterile procesului memorandumilor ar explica deschiderea celor doi pentru publicarea traducerii⁸, ne punem întrebarea dacă aplicarea lui Jules Verne la acest subiect transilvănean este doar una conjunctural biografică, ținând cont de faptul că societatea franceză a exalat prin solidaritatea cu românii memorandumii.

Lucru recunoscut de Jules Verne în preambulul romanului, că el s-a inspirat din cartea lui Auguste de Gérando, *La Transylvanie et ses habitants*, apărută la Paris în două volume în 1845⁹, și din tratatul lui Joseph Elisée Reclus, *Nouvelle géographie universelle. La terre et les hommes*, vol. I-XIX, Paris, Hachette¹⁰. Este adevărat că Transilvania avea, și datorită zăcămintelor ei de aur și datorită faptului că se afla la extremitatea sud-

estică a Imperiului Austro-ungar, la porțile Orientului, conotația unei zone fabuloase în bogăția ei, similară - pentru secolul al XVIII-lea cu Eldorado-ul american. Dar această poziție era profund uzurpată de la mijlocul secolului al XIX-lea, de imaginea Munților Urali și a Siberiei, respectiv a noilor teritorii ale Americii de Nord. Astfel la 1892, data apariției romanului lui Verne, Transilvania nu mai concura în pitoresc nici cu Orinocco, nici cu Anzii Americani, nici cu luna sau cu spațiul submarin, care au constituit cadrul altor romane ale scriitorului francez.

Romanul, care renunță la latura descoperirilor științifice sau geografice, cu care ne familiarizaseră celelalte scrieri ale lui Jules Verne, insisă pe latura de pitoresc și, mai ales, pe cea de pitoresc uman. Ne punem întrebarea dacă interesul scriitorului nu a fost atras cumva de mișcarea națională care se desfășura între românii transilvăneni și de încercarea - eșuată de altfel - a Franței de a se constitui ca centru al unei mișcări panlatine, ca replică a panslavismului și pangermanismului, care se aflau atunci în apogeul lor¹¹. De aceea, credem că romanul a fost scris în urma interesului pentru românii transilvăneni și nu numai din perspectiva unui exotism cultural¹².

Chiar dacă logica noastră este greșită, romanul lui Jules Verne a fost recepționat de români ca atare, ca o carte filoromânească.

Această opinie ne este întărită și de prefața lui Elie Dăianu, intitulată *Jules Verne - Scriitor și scrieri*. După o prezentare succintă a vieții scriitorului și enumerarea unora dintre scrierile sale, el spune: „S-a creat un nou gen de roman, romanul științific și geografic, a cărui reprezentant a rămas și până astăzi bătrânul Jules Verne. Toate romanele lui ulterioare, și sunt foarte multe la număr!, au rămas pe același fond, în aceeași direcțiune, cel mult forma și operatul povestirii s-a mai perfecționat în decursul timpului. Jules Verne a introdus în acest gen de roman, calități rari și frumoase, cari i-au stabilit pentru totdeauna reputația”¹³.

Calitățile pe care le remarcă Elie Dăianu în romanul lui prefătat sunt: „invențiunea pentru a varia și dramatiza subiectele, observațiunea morală, fondul instructiv științific care știe întruni plăcutul cu folositorul și spiritul logic, care potrivește personajele la situațiile lor și le menține caracterul lor propriu în tot decursul povestirii. Firul acestor povestiri face ciudățeni de cele mai minunate, creațiuni ale celei mai vii fantazii, pe care le urmărești cu încordare deosebită și cu o curiozitate de neînvinș. Ele, însă, nu părăsesc fondul realității sau cel puțin al probabilității și la sfârșit ori mai curând găsești minunilor o dezlegare firească prin vreo regulă de fizică, chimie ori matematică. Aici cea mai exactă știință își dă mîna cu cea mai liberă fantazie, ele împreună te determină și te distrează îndrumându-te totodată”¹⁴. Mai departe, tot Dăianu spune: „Printre calitățile lui de scriitor se constată cu unanimitate: știința, claritatea în stil și imaginația bogată; scrierile lui sînt pline de interes și foarte instructive; de aceea ele au rarul noroc de a plăcea tuturor, femeilor ca și bărbaților, bătrânilor ca și tinerilor”¹⁵.

Ne aflăm în fața primei încercări de critică din spațiul românesc dedicată romanului lui Verne, chiar dacă aceasta este făcută din perspectiva unei estetici de inspirație iluministă, care are ca valori centrale moralul, transmiterea cunoștințelor științifice, dar și „educarea” cititorului¹⁶. Acest lucru este confirmat și de alte afirmații pe care le găsim în paginile scrise de Elie Dăianu: „Fondul științific al *Castelului* sunt cunoștințele fizice despre electrici-

(continuare în pagina 30)

cartea

Incisivitățile unui sceptic: Ion Cristofor

Adrian Țion

ION CRISTOFOR

Casa cu un singur perete
Cluj-Napoca, Editura Studia, 2004

Prodigioasa activitate literară desfășurată de ani buni în presa culturală ardeleană și centrală de Ion Cristofor pune în evidență deopotrivă pe poet, pe critic și pe traducător. Aș spune că cele trei ipostaze se situează, fiecare, la înălțimi valorice concurente sau chiar egale unora, în pofida faptului că ele nu sunt la fel de bine cunoscute de literați sau de publicul cititor. Afirm acest lucru deoarece tot ceea ce produce Ion Cristofor în poezie sau critică este supus aceleiași rigori intelectuale, marcă a profesionalismului său exemplar ce-l definește ca scriitor complex, în stare să cuprindă și să-și exercite talentul în specii din zone atât de diferite ale literaturii. Deocamdată proza nu-l tentează, deși observații profunde de prozator se întâlnesc în multe din scrierile lui și așa aminti în acest sens numai notele adunate sub titlul *Întâmplări de pe pluta Meduzei* și publicate în *Contrapunct* nr. 212 - 213 din martie - aprilie 1999, număr consacrat în întregime poetului.

În fața acestor multiple preocupări, înrudite între ele, dar deformatoare pentru unii, se pune întrebarea: în ce măsură criticul și istoricul literar, eseistul rafinat și traducătorul pun în umbră pe poet? Pentru că, cel puțin cantitativ vorbind, acest lucru este posibil. Ca să nu mai punem în balanță notorietatea câștigată pe drept cuvânt în toate domeniile amintite, ceea ce nu e la îndemâna oricui. Cuvântul criticului e la fel de respectat ca al stihuitorului asaltat de o inspirație extrem de fertilă, productivă la nivelul limbajului cumpănit, sugestiv, întemeiat pe o expresivitate de sorginte expresionistă ce-și ia în stăpânire cu precauție structurile alunecoase ale post-modernismului prea des invocat.

După un studiu amplu asupra lui Aron Cotruș intitulat *Aron Cotruș, exilatul* (1999), Ion Cristofor publică douăzeci de portrete literare despre tot atâția scriitori belgieni, țară pe care a vizitat-o și de care se simte legat sufletește în volumul *Scriitori belgieni* (2000). De altfel, pentru literatura belgiană și cea franceză are un cult aparte, apoi îi apare cartea de interviuri *Senefte sau vocația dialogului* (2002), pentru ca până în același an să-i apară alte două volume despre scriitorii evrei de limbă română din Israel *Scriitori din Țara Sfântă*. În acest segment ignorat până acum al istoriei noastre literare avem în Ion Cristofor un bun cunoscător, un excelent interpret al operelor comentate, un specialist în adevăratul înțeles al cuvântului. Urmează *Memoria exilului românesc* (2002, în colaborare cu Maria Pal), *Nicholas Catanoy sau avatarii unui pelerin* (2003) și *Aron Codruș între revoltă și rugăciune* (2003). Desigur, lista de studii și eseuri va spori. Stau mărturie în acest sens recenziile și portretele risipite prin publicații, traducerile la fel de numeroase care așteaptă a se asambla în structuri coerente, unitare, devenind cărți.

Ultimul volum de versuri semnat Ion Cristofor, *Casa cu un singur perete*, Editura Studia, Cluj-Napoca, 2004, vine să alunge

bănuiala, înfiripată instigator, supralicitantă totuși, dacă vrem să păstrăm un echilibru al investigațiilor, că opera eseistică ar putea avea preponderență asupra celei poetice. Ion Cristofor e mai întâi de toate poet și încă un poet de mare forță. Un poet important, a cărui valoare e constant consemnată de critici și alimentată de fiecare nouă apariție editorială. Un poet cu o audiență în continuă creștere. Extrem de convingător ni se arată din acest punct de vedere și *Casa cu un singur perete*.

I-am stabilit inițial în meandrele unui scepticism abstras melancolizării desuete originea duală a impulsurilor sale verbale: limpezimea din enunțul edulcorant alternează cu duritatea invectivei. Între aceste dimensiuni lirismul său sacrifică impulsul spre expozeul ornant. Stratificarea limbajului pe palierele unei imagistici intens aurorală e sancționată contrapunctiv prin fracționarea discursului cu tăioase imprecății topite în magma unui univers crepuscular.

Mai mult decât în volumele anterioare, *Casa cu un singur perete* accentuează scepticismul interpretului crepuscular al lumii. Din poet al alternanțelor tematice și al contrastelor ce zguduie conștiința, autorul volumului se auto-definește aici mai mult ca poet al umbrei, al cețurilor impenetrabile, al nopții. Titlurile unor poeme vorbesc de la sine: *Nocturnă*, *Ucenicie a nopții*, *Să fie ceața*, *Chircit în întuneric*, *Nopți pustii*, *Păsări de noapte*, *Stea tulbure*, *Miezul nopții*, *Umblă ceața* etc. A înainta prin "palatele pustii ale lumii" înseamnă pentru eul liric pătruns de frigul lăuntric să supradimensionezi neîncrederea: "ajungi să nu mai crezi în nici o carte/ curați pășeam prin inima-ntunericului/ca păstrării împotriva curentului". Poetul cultivă ironia mușcătoare ca pe o platoșă asumată tropic să-i protejeze sensibilitatea. De la imaginile liniștite, evocatoare surzătoarelor lumini ale copilăriei și adolescenței, poetul ajunge la "cerceii cocotelor" sau la bacovienele "chicote de plăcere ale cocotei". Alternanța se axează pe contrastul dintre "zeul zilei" și "zeul umbrei", antiteză extinsă în corpul mai multor poeme. În plan nostalgic, prefacerea poetică primește inocentă tentă blagiană: "Copil, pășești desculț prin miriștea de aur". Prefigurarea chipului unei virtuale iubite adâncite în memoria afectivă a poetului e așezată între aceleași repere: "Mi-aduc aminte părul tău de aur incendiind frunzare/luminând ca o torță de rășină fânațele (...)" Un șarpe adormit pe o piatră la soare/ era pe atunci zeul atotputernic al zilei" (*Izvor*). Pe pagina imediat următoare avem contrapunerea evocării: "Te-ai retras cu zeii umezelii în alt ev/ prin crânguri cu pasărea galbenă" (*Te-ai retras*). Coerența acestui paralelism primește amplitudinea viziunii integrate scopului enunțiativ. Astfel în *Nocturnă I* se conturează specificitatea unui univers decadent, în descompunere lentă: "auzi timpul mănându-și telegarii de foc/ cu pocnete grozave de bici/ peste catedralele surpate/ zidurile ruinandu-se încet sub lenta agresiune a zeilor umezelii/ păsări de noapte rotindu-se cu țipete scurte/ deasupra mlaștinilor cu străluciri de oțel și de crimă/ totul cufundându-se lent în noaptea/ în care toți sunt egali/ în fața morții a mării singure vuid/ vuid fără-ncetare".

Scepticismul nativ al poetului se îndreaptă spre verbul invectivă, spre cinice sentințe dezbrăcate de fastul declamativ și mai mult răsucite spre suportul pro domo al reflectivității lucide. De altfel, chiar titlul volumului se organizează într-o metaforă a iluzoriului, a spațiului virtual ocrotitor

inundat de nestatornicia apelor mării, după cum se sugerează în poezia cu același titlu. Prin ricoșeu logic, e, poate, ceva mai mult. Și anume, o alergare neconștientizată după stabilitatea ideală, o căutare a zeilor lari, protectori ai căminului și ai echilibrului, alungați din această lume în agonie. O cristalizare a acestei viziuni crepusculare în care "mileniul agonizează" sau "tocmai apune" avem în poemul de largă respirație și condensată simbolistică *Scrisoare deschisă generației atomice*. Poetul își asumă cu responsabilitate statutul de cronicar liric al veacului sau mileniului la care face referire ("În veacul acesta când omul e răstignit ca o abstracție inutilă"). Incisivitățile de limbaj sunt de o cruzime frisonantă, necruțătoare. Sunt trecute în revistă, în tulburător registru personal, seismele ce agită lumea contemporană, angoasele sfârșitului de secol sau mileniu, tonul dominant trădând un scepticism sarcastic, răzbunător: "Tatăl nostru carele ești în ceruri și pre pământ/ Pitit în lăzile de gunoi în care copiii sărmani scormonesc/ Resturi de la mesele aleșilor tăi/ A ghiftuiților soartei miliardari cu voia ta în cer și pe pământ/ Dă doamne ordin îngerilor tăi și spune unde să scuture acum/ Floarea de salcâm petalele trandafirului/ Într-o baltă de sânge în scuipatul indiferenței..." Prin construcții lirice de asemenea virulență Ion Cristofor se distanțează de Mircea Dinescu de pildă, din ale cărui ecouri se hrănesc totuși unele versuri precum "Nimeni n-ar mai ofta după lampa lui Ilici". Pentru că prin aceste tăioase reflecții își enunță originalitatea și forța sa poetică. Volumul *Casa cu un singur perete*, alcătuit din piese mai noi și mai vechi, după cum ne indică anii de la sfârșitul unor poezii, confirmă valoarea indubitabilă a unui poet ce se face tot mai convingător auzit în peisajul liric actual.

Ontologia negației sau cum mai e posibilă noutatea

Daniel Sur

ȘTEFAN BOLEA

Ontologia negației

Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2004

"It's better to burn than to fade away."

Acest îndemn a lui Kurt Cobain pare să fi stat în spatele demersului lui Ștefan Bolea când și-a ales nihilismul ca subiect pentru lucrarea de diplomă, lucrare care s-a transformat în cele din urmă într-o carte.

Mai bine arzi decât să te consumi la foc mic, pentru că focul mic impune costuri exorbitante. Concret, este vorba despre miile de neplăceri suportate și care nu reușesc să constituie un eveniment; este vorba de acea zbatere într-o inerție voluptoasă, de acea agitație care nu e izvorul neprevăzutului. Ne consumăm într-o stare de mijloc, într-un antract fără sfârșit, care nu aduce nici bucurie, nici suferință.

Existența a devenit astăzi de o scurtă interminabilă, lungă de parcă nu se mai termină și mereu prea scurtă în comparație cu posibilul. Cotidianul s-a transformat într-un spațiu al unei

continue și obositoare sporovăieli, un spațiu care neutralizează totul, abolește contrastele și apla-tizează conținuturile; reprezintă o forță a nedeter-minării care înecă într-un fel de mazăg gândirea, sentimentele, furiile și speranțele. Cotidianul nos-tru a ajuns să alcătuiască un neant agitat: ne epuizează și ne dezgustă prin monotonie. Să te trezești, să te îmbraci și să alergi la serviciu (sau cursuri), pentru toate aceste acțiuni simple ai nevoie de un curaj supraomenesc. Infernul nostru este platitudinea. Paradisul pe care îl căutăm este vitalismul.

Asta caută și Ștefan Bolea - vitalismul. Iar vitalismul este o constantă a discursului nihilist, așa cum observă chiar autorul în Introducere.

A vindeca agitația născută din vid, prin și mai mult vid, iată un cerc vicios care ne pândeste. Vidul poate fi tratat doar cu activități autentice, poate fi tratat cu evenimente cu semnificație, de momente trăznet care să ne doboare, să ne trans-figeze. Pentru a scăpa de totalitarismul vidului, Ștefan Bolea apelează la nihilism. Gestul lui poate părea la prima vedere un gest disperat, un gest de frondă în fața pregnanței a celor deja cunoscute, deja trăite, în fața incolorului și inodorului, un gest care are drept finalitate îndepărtarea acestei hore fără sfârșit a identicului.

Metaforele plictiselii devin metafore ale împotmolirii, ale gripajului sau ale repetiției. În contrapartidă, nihilismul este "indispensabil ca instanță critică, în momentele de criză, atunci când academismul sau decadența ating cote maxime" (p. 10). Dar cea mai importantă latură pentru Ștefan Bolea pare a fi "una din componen-tele morale ale nihilismului: acest refuz de a pactiza cu mizeria, cu decadența, cu sterilitatea" (p. 11). Așa încât călătoria lui în *ontologia negației* devine o călătorie esențială, o aventură a *salvării*. NU-ul este medicamentul prin care poate fi tratată satisfacția sedativă a rutinei. El *disem-nifică* modul nostru de a funcționa în regim cvasi automat: "nihilismul activ rupe ciclul, este ultima verigă din lanț, el desăvârșește un stadiu, com-pletează o eră. După succesul nihilismului activ, sistemele ideatice ajung la o cotitură, la un punct de solstițiu (simbolismul orei Zero în nihilism). Nihilismul activ este sfârșitul-început, în sensul în care e ora Zero, nu mai avem nevoie de nihilism" (p. 13).

Epuizarea și surmenajul - acestea sunt viciile noastre moderne, spunea Nietzsche. În luptă con-tinuă cu fantomele noastre, suntem victimele unor stricăciuni incalculabile, "pierderi colaterale ale cenușului. Contrastul este izbitor între poso-moreala vieții noastre și mijloacele de comunicare în masă: mersul accelerat al lumii îmi accentuează rutina existenței. În acest context, nihilismul poate fi un instrument de lucru. El demască ineficiența produselor expirate, dar care refuză să fie înlăturate: "nihilismul este un instru-ment - el aneantizează valorile corupte, lasă un gol rodnic, în măsura în care acel spațiu gol poate fi umplut cu altceva decât nihilismul" (p. 13). Cu acest citat am ajuns să decantăm miza acestei cărți. De ce nihilismul? Pentru că negația, crede autorul, este singura atitudine metodologică în lumea de azi. Singurul "instru-ment" care poate forța neputința de a inaugura noul este singura armă care poate produce o breșă în pasta momentelor similare. Iar Ștefan Bolea își dorește scandaloaasa bogăție a noului. Vrea să intre în clubul restrâns unde înfruntările se fac cu simbolurile, cu trofeele. Pentru a ajunge aici, mai întâi, Ștefan Bolea își dorește să învețe mecanismele nihilismului. Și nu oricum, ci stu-diindu-i pe "clasici": Kierkegaard, Nietzsche, Lautreamont, Rimbaud, Steiner, Bakunin.

Concluziile acestui excurs sunt importante: în raport cu celelalte metode ale gândirii radicale, scepticismul și cinismul, metoda nihilismului "este aproape carteziană, de-o logică necruțătoare; de unde și paradoxica sa - iraționalul prin rațion-alitate - și caracterul său antiteleologic".

Din păcate, Ștefan Bolea se oprește aici. El renunță să mai creioneze această "hartă" a nihilis-mului prin care acesta devine un instrumental. Însă dacă avem în vedere că nu este decât o lucrare de diplomă, critica se atenuază și se proiectează în viitor sub formă de promisiune.

Un mesaj pentru toleranță

George Cipăianu

ANDREA RICCARDI

Ils sont morts pour leur foi. La persécution des chrétiens au XXe siècle

Paris, Plon, 2002

În secolul al XX-lea, cel mai însângerat din istoria omenirii, un scriitor de geniu, Alexandr Soljenițan, un fost deținut în lagărele sovietice, își propune în motto-ul cărții sale *Arhipelagul Gulag*, să vorbească lumii despre imensa suferință care se abătuse asupra sutelor de mii de condamnați, a căror soartă o împărtășise. Își propunea să vor-bească pentru cei care nu putuseră să o facă ei înșiși. Așa am ajuns să cunoaștem ororile univer-sului concentraționar sovietic.

Cartea lui Soljenițan era însă fără optimism. Citind-o, simți că pășești pe marginea nesigură a abisului, fără ca un orizont încurajator să-ți susțină mersul.

Cartea profesorului Andrea Riccardi ne confruntă cu o altă tragedie, aceea a sutelor de mii de creștini persecutați în lume, în acest secol al XX-lea, ca și cum la sfârșitul lui ne-ar fi dat să regăsim, privind în urmă, sălbăticia persecuției din vremuri de mult apuse, a prigoanei împotriva primilor creștini.

Călăuzit de mesajul înălțător al ecumenismu-lui, propovăduit de Sfântul Scaun, Andrea Riccardi ne propune prima sinteză a suferințelor creștinilor din lumea largă, bazată pe inestima-bilele surse ale arhivei noilor martiri, adăpostită de Vatican. Andrea Riccardi își propune să ne vorbească, și cartea demonstrează că a reușit din plin, despre martiriul atâtor mii de oameni, creștini supuși la supliciu pentru credința lor în teritoriul controlat de naziști, de totalitarismul comunist, în Uniunea Sovietică, în China, Iugoslavia, Asia de Sud-Est, în țările musulmane cutreierate de fundamentalismul islamic și în alte părți ale lumii.

Profesorul Riccardi a căutat răul, a găsit răul în spatele persecuției creștinilor, care se constituie într-o altă mare categorie de năpăstuiți ai ultimului secol, descriindu-le martiriul într-un adevărat *Carmen miserabile*, o tristă saga, o istorie a perse-cuției, a înălțătoarei staturii morale a acelor care și-au dat viața pentru credința lor sau au suferit pentru ea, fără a nutri sentimente ostile la adresa celor care i-au oropsit.

Parcurgem în această carte o vastă panoramă a atitudinii totalitarismului nazist, comunist - rus, chinez, românesc - față de credincioși și religie, care semnaleză încălcarea libertății de

credință, a libertății, a drepturilor omului în diferite orizonturi politice dictatoriale în care funcționa un univers concentraționar. Cartea domnului Riccardi nu este un demers justițiar, este un demers pentru înfăptuirea datoriei noas-tre de memorie față de persecutați, un mesaj de toleranță, ecumenic, de o înaltă calitate umană și spirituală. Ea este discursul unui istoric așezat pe temelia solidă a documentării, a faptelor consem-nate, din care se desprinde confruntarea dintre obscurantism, ură și libertatea credinței procla-mată cu prețul vieții de victimele persecuției, o ură manifestată în porniri și acțiuni atroce, ade-vărată întrupare a unor stări maladive din secolul al XX-lea. Înțelegem mai bine cu această va-loroasă contribuție istoriografică natura ire-ductibilă a totalitarismului, aversiunea față de orice altă ideologie sau trăire spirituală. Ea aduce dovezi despre puterea credinței și demnitatea omului care urmează căile lui Dumnezeu.

Cu toate acestea, ar fi de observat că, proie-ctând asupra lumii din trecut lumina ecumenismu-lui modern, autorul trece cu vederea faptul că în regimurile comuniste, în concepția lor totalitară se distingeau două categorii de biserici, între a căror situație există o deosebire radicală: a) bise-rici care urmau să fie subjugate, dar tolerate; b) biserici care trebuiau desființate. Biserica Ortodoxă Română face parte din prima categorie, Biserica Greco-Catolică, ucraineană, română, din a doua.

Cititorii catolici români vor fi nedumeriți con-statând că tragedia bisericii lor este expedită în câteva pagini, pierzându-se printre considerațiile autorului despre suferința ambelor biserici. Nici nu se găsește ușor în carte partea rezervată biseri-cilor greco-catolice, care ar fi meritat să se orga-nizeze în capitol separat. În subcapitolul "Martiri și unire" se vorbește despre "unire în suferință". În primul rând, nu este sigur că suferința generează întotdeauna solidaritate. Între cine, deci? Între o biserică distrusă și o altă ierarhie care a participat activ alături de puterea totalitară la desființarea celeilalte, la distrugerea unui segment de civiliza-ție românească, însușindu-și în mare parte și bunurile ei. Puțin probabil, căci una nici nu mai exista legal. Înfrățirea unor martiri sub persecuție este fapta unor personalități excepționale, sau a unor grupuri reduse numeric, care dau măsura adevărată a puterii credinței.

Reconsiderarea la nivel internațional a prigoanei împotriva Bisericii greco-catolice române nu se poate face fără folosirea deja bogatei bibli-ografii românești existente. Așa cum se prezintă istoria acestei tragedii pare, expedită în carte. Dacă s-ar fi folosit bibliografia românească, operă în mare parte a unor istorici ortodocși, am avea acum, prin cartea domnului Riccardi, o reconsti-tuire mai completă, o imagine mai amplă și convingătoare.

Oricum, ne aflăm în fața unei reconstituiri zguduitoare a unui fenomen: persecuția, asasinarea creștinilor în dimensiuni masive, dovezi despre distrugerea multe sute de mii de destine, configurația faptică a mecanismelor de funcționare a represiunii izvorâte din ură, dar și a resorturilor rezistenței în fața oprimării. Această carte ilustrează, între altele adevărul că până la urmă lumina este mai puternică decât întunericul și face loc nădejdiei în fața disperării, umanismului care învinge barbaria. O recomand deci cu căl-dură publicului cititor.

comentarii

Un volum despre *Tribuna*

Ilie Rad

Cu ocazia împlinirii a 120 de ani de la apariția primei serii a *Tribunei*, cotidianul politic, social și cultural, avându-l ca redactor-șef pe Ioan Slavici, actualul mentor al revistei clujene *Tribuna*, profesorul Ion Maxim Danciu, a avut inițiativa organizării unei sesiuni științifice jubiliare, care să marcheze evenimentul respectiv. Lucrările prezentate atunci formează sumarul recentului volum, *Tribuna 120. Studii*, apărut chiar la Editura Tribuna (Cluj-Napoca, 2004).

Dacă e să ne referim la *Tribuna* sibiană, trebuie spus de la început că despre acel moment revuistic de rezonanță în istoria națională avem deja câteva lucrări clasice: I. Slavici, *Tribuna și tribuniștii* (1896); Olimpiu Boitoș, *Activitatea lui Slavici la "Tribuna" din Sibiu* (1927); A. A. Mureșianu, *Un document important relativ la geneza "Tribunei" din Sibiu* (1936); Elena Stan, *File din "Tribuna" sibiană* (în *Tribuna*, nr. 27, 1966); Pompiliu Dumitrașcu, *"Tribuna" sibiană, moment important în dezvoltarea presei ardelenice* (în *Astra*, nr. 4, 1967).

Volumul de față se deschide cu un amplu studiu al academicianului Dimitrie Vatamaniuc, cunoscutul biograf al lui Ioan Slavici, care publică aici studiul "*Tribuna*", centru politic și cultural în presa românească. Fără să aducă prea multe noutăți față de lucrările anterioare, acest studiu recapitulează, pentru cititorii actuali, principalele momente care au dus la geneza importantei publicații. Ideea apariției unui cotidian pentru românii din Imperiul Austro-Ungar și "locația" acestuia (Sibiu) a apărut și s-a lansat la primul Congres al Studenților, organizat cu ocazia Serbării de la Putna, din august 1871, unde, cum se știe, o contribuție importantă a avut și Mihai Eminescu. D. Vatamaniuc prezintă astfel o parte din demersurile făcute pentru apariția ziarului și pentru identificarea resurselor financiare necesare. Mai întâi se formează la Sibiu un Centru Cultural. La început, grupul de inițiativă a dorit transformarea *Telegrafului român* în cotidian și convertirea acestuia, dintr-o publicație religioasă, cum o gândise mitropolitul Andrei Șaguna, la 1853, într-una politică, operație care nu reușește, datorită opoziției noului mitropolit, Miron Romanul. Chemat de foști redactori ai *Telegrafului român*, Slavici sosește la Sibiu, la începutul lui aprilie 1884, în ciuda împotrivirii prietenilor săi din București: regina Elisabeta, V. Alecsandri, Titu Maiorescu, P. P. Carp, Carol Davila ș. a. Motivul pentru care Slavici vine de la București la Sibiu nu este, în primul rând, cel pe care îl invocă Iorga ("Slavici mergea în Ardeal pentru a începe o activitate ziaristică de un caracter mai nobil și de efect mai folositor decât robotul la foaia (*Timpul*, n. I. R.) unui grup de boieri aroganți"). Autorul *Marei* avea și un motiv mai personal să plece din București: "Viața sa de familie se transformase într-un infern. Căsătoria prin șantaj, cu Katherine Szöke Magyarosy, proprietară de case în București, era stăpânită permanent de gelozie. [...] Slavici o cunoscuse la Azilul «Elena Doamna» pe Eleonora Tănăsescu, pe care o însoțea la Sibiu, în septembrie 1883, când aceasta luă conducerea școlii de Fete de aici. Se va căsători cu ea la Sibiu" (p. 21). Cu modestia și simțul de dreptate care îl caracterizau, Slavici arată, în repetate rânduri, că *Tribuna* nu era

opera sa ori numai a sa, evocându-i adesea pe Ioan Bechnitz (care a fixat numele noului ziar și s-a ocupat de partea administrativ-financiară). Dar iată-i și pe cei zece membri fondatori: Ioan Bechnitz, Aurel Brote, Eugen Brote, Ioan Dușoiu, Diamandi Manole, Simeon Mărginean, Ioan Neagoe, George B. Popp, Ioan de Preda și Ioan Slavici.

Tribuna apare din 14 aprilie 1884 până la 5 decembrie 1893, deci aproape un deceniu. După o întrerupere de o lună, reappare la 4 ianuarie 1894, până la 29 aprilie 1903. De menționat că Slavici a fost director și redactor responsabil la *Tribuna* doar doi ani (1884-1886), cu toate acestea el fiind considerat, pe buna dreptate, spiritul rector al publicației, nu numai pentru că era ardelean și un mare scriitor, dar și fiindcă venea cu experiența gazetărescă de la *Timpul* (va părăsi redacția *Tribunei* în 1890). Greul revistei sibiene l-a dus, arată D. Vatamaniuc, Ioan Bechnitz, pentru care *Tribuna* însemna "un eveniment de prim ordin, care dădea sens existenței sale. Intelectual fără familie, și-o descoperă în redacția *Tribunei*, căreia i se consacră în întregime" (p. 26). De notat că, în primii doi ani de apariție, *Tribuna* a înregistrat două procese de presă, al doilea, din mai 1886, soldându-se cu un an de temniță, la Năsăud, pentru redactorul Cornel Pop Păcurar. Și Slavici a avut trei procese de presă, făcând un an de închisoare, la Vaț, în 1888-1889, pentru articolele sale politice din *Tribuna*. Un interesant subcapitol al studiului semnat de D. Vatamaniuc ("*Tribuna*" și presa bucovineană) arată puternicele filiații care existau între spiritul tribunist și presa din Bucovina, în vederea realizării statului național român unitar, în anul 1918.

Un alt studiu amplu al volumului este cel semnat de Vlad Popovici, *Discurs și acțiune politică tribunistă între 1884-1887*, un studiu dintr-un proiect mai amplu, dar pe care autorul nu l-a adaptat noului context ("ne vom ocupa însă de aceste aspecte într-un capitol ulterior"; "tendențe pe care le-am amintit într-un capitol precedent"). Studiul are meritul de a sublinia tema solidarității, a educației corpului social, precum și diferențele și punctele comune dintre programul oficial al revistei și deciziile conferinței din 1881. Foarte actual este și subcapitolul care urmărește legalismul filomonarhic și "mitul bunului Împărat", având în vedere faptul că redactorii *Tribunei* erau de formație șagunistă.

Deși coordonatorul volumului spune în prefață că, "aniversând *Tribuna*, am dorit să aducem un pios omagiu și celui care a fost și a rămas patronul spiritual al publicației, lui Ioan Slavici", singurul studiu despre clasicul român este al lui Iulian Negrilă, *Ioan Slavici alături de contemporani*. În finalul studiului său, autorul reproduce un articol inedit al lui Slavici, *Rostul rezistenței pasive*, descoperit la Arhivele Statului din Arad. Poate ar fi fost necesar un comentariu mai amănunțit al acestui text inedit, comentându-se contextul în care a fost scris, legătura sa ideatică cu alte articole ale autorului. În acest context merită amintit și eseul lui Mircea Muthu, *Ioan Slavici - director al "Tribunei"*.

Cel mai amplu capitol al cărții este cel semnat de Gheorghe Stoica, fost redactor al *Tribunei* clujene interbelice, condusă de Ion Agârbiceanu. În peste 130 de pagini, autorul vorbește despre con-



textul politic, social și cultural care a determinat apariția revistei *Tribuna*, la 29 octombrie 1938, revistă care s-a situat de la bun început pe linia celor mai progresiste imperative ale epocii. Traversând o perioadă dramatică din istoria României (avem în vedere, în primul rând, pierderile teritoriale din anul 1940), *Tribuna* a fost la înălțimea misiunii sale istorice. Se reține aici, pentru ineditul relatării, vizita făcută redacției de către Pamfil Șeicaru, care a lăsat adevărate mărturii de credință privind profesiunea de jurnalist.

Un studiu aplicat scrie Mircea Popa ("*Tribuna*" brașoveană și spiritul tribunist), o analiză atentă a celei de-a cincea serii a revistei, scoasă la Brașov de un grup de intelectuali refugiați din Clujul rămas în teritoriul cedat Ungariei horthyste. Autorul face și o serie de precizări de istorie literară (cum ar fi stabilirea datei exacte de apariție a ziarului, la 2 aprilie 1941, și nu în iunie, cum consemnează Ion Hangiu, în *Dicționarul presei literare românești*; mai multe articole despre G. Călinescu, care lipsesc din bibliografia lui Ion Bălu; un articol de Liviu Rebreanu, *Patria română*, neantologat de N. Gheran în volumul de publicistică a scriitorului).

Gelu Neamțu, autorul recentului volum *Procese politice de presă antiromânești din epoca dualismului austro-ungar, 1868-1890* (2004), publică un documentat articol cu tema *O polemică a lui Alexandru Roman cu Ioan Slavici în "Tribuna", la 1886*, retipărintzând câteva scrisori ale lui Slavici, publicate anterior într-o ediție restrânsă.

A doua secțiune a cărții se intitulează *Evocări, amintiri, analize* și cuprinde trei analize privind reflectarea în paginile *Tribunei* postdecembriste a literaturii din Belgia (Ana Coiuc), Elveția și Austria (Radu Țuculescu), Horia Lazăr scriind despre *Tribuna* după 1989, în timp ce Constantin Cubleşan, Adrian Popescu, Virgil Stanciu și Ovidiu Pecican vorbesc despre amintirile lor legate de săptămânalul clujean. Din păcate, nu sunt reținute toate amintirile publicate în momentul jubiliar chiar în paginile *Tribunei* (mă refer la cele semnate de Ion Cristofor, Ion Mureșan și Alexandru Vlad), care, alături de

sare-n ochi

Ai fost cenzurat? Ce-a însemnat asta pentru tine?

Laszlo Alexandru

Cum a fost prima dată? Eram un mînz inocent, zburdam pe pășune. Era 1992, abia se terminase revoluția prin care cucerisem... libertatea cuvîntului. M-am dus la revista *Steaua* din Cluj, cu o recenzie la volumul de articole politice ale lui Nicolae Manolescu, *Dreptul la normalitate*. La a doua înfățișare, delicatul poet Aurel Rău m-a luat la o parte și a început să-mi explice pe colțul unei mese din redacție că, hmm, politica revistei, mmde, este, hîmm, să nu se pună... rău cu nimeni din viața literară. Am fost de acord, Doamne ferește să se pună... rău *Steaua* cu cineva. Poetul s-a înșeninat pe dată, văzînd că nu dau cu pumnul, și a atacat problema. Revista e onorată să publice un tînar talentat ca mine, dar trebuie să-l înțeleg și eu pe el, există unele pasaje care "nu merg". Am înțeles, cum nu, ce era să zic: eu, literat naiv, fără speranțe de acces la tipar, pentru care un articol publicat era o victorie personală, o carte tradusă era escaladarea Everestului, un volum propriu era o expediție pe Marte. Am zis O.K. Și am cerut să văd despre ce era vorba. Șeful revistei a scos atunci din desagă articolul meu mototolit, avînd cîteva cuvinte subliniate cu creionul. Spre uluirea mea, absolut toate reprezentau citate din autorul comentat! Nicolae Manolescu își publicase prima dată frazele în *România literară*, le reluase pe urmă în volum, acum eu le reproduceam ca ilustrare, iar *Steaua* mi le respingea că sînt incomode! Cum sunau ele? "E totuși imoral ca linguiștorul de ieri al lui Ceaușescu [e vorba de Dan Zamfirescu - n.n.] să ne dea azi lecții de iubire de neam"; "Domnul Corneliu Vadim Tudor nu merită mai mult de o secundă de dispreț" etc. În zadar am pornit explicația că nu e vorba de cuvintele mele, ci ale lui N. Manolescu, oricum tipărite cel puțin de două ori în prealabil; în zadar mirarea că pînă și C.V. Tudor se bucură de imunitate în paginile *Stelei*. Aurel Rău străjuia implacabil, intransigent, inflexibil. Am driblat pe o tangentă ironică, spunînd că aș înțelege să fiu corectat stilistic eu, un debutant, dar nicicum nu pot

accepta să fie cenzurat... Nicolae Manolescu. Însă colocutorul nu părea să-mi priceapă ironia. Ba chiar lăsa impresia că s-a supărat. El pe mine! Povestea s-a încheiat cu decizia mea de a retrage întregul text (soluție deplorată ipocrit de redactorul șef). Ajuns acasă, am șters furios cu guma sublinierile cenzoriale și am trimis prin poștă același manuscris la glorioasa - pe atunci - revistă *Contrapunct* din București. Ion Bogdan Lefter m-a publicat instantaneu, fără a mă fi văzut sau cunoscut vreodată. Numele meu a apărut, în cadrul unui grupaj critic, pe aceeași pagină cu cel al Monicăi Lovinescu. M-am considerat răzbunat.

Amintirea acestor paisprezece ani de prezență în publicistica literară e impregnată de luptele de uzură spre a-mi vedea textele tipărite integral. Nu totdeauna am reușit. Dar mereu m-am străduit să-mi iau revanșa, m-am ambiționat să transform înfrîngerea în victorie. De n-aș fi reacționat astfel, m-aș fi scîrbit de mine însumi.



Manualul de sinucidere al lui Radu Mares, ar fi oferit și alte detalii despre destinul sinuos, post-decembriest, al acestei publicații.

Ocupându-mă eu însumi de mai multe volume colective, știu bine cât de greu este să realizezi un volum unitar sub aspect tematic și stilistic. Ideal ar fi ca asemenea volume să aibă un sumar comandat, adică să conțină articole pe o anumită temă, scrise de profesioniști, ceea ce este aproape imposibil de realizat. În aceste condiții, coordonatorul publică ceea ce primește pînă la un anumit termen.

Cîteva mici observații despre volumul de față. În cazul unor studii care reprezintă fragmente din cercetări mai ample sau chiar cărți, ar fi trebuit eliminate sintagmele "ne vom ocupa de aceste aspecte într-un capitol ulterior" (Vlad Popovici, p. 69) sau "partea a doua a lucrării noastre" (Gheorghe Stoica, p. 135). Sunt apoi mici greșeli de corectură, de tehnoredactare (în cîteva situații, indicii din text nu își au corespondentul în subsolul aceleiași pagini). În studiul lui

Vlad Popovici, ar fi fost necesară o mai mare atenție în transcrierea citatelor, conform normelor ortografice și de punctuație actuale. În fine, ar fi fost util ca la fiecare autor să se menționeze cîteva date absolut sumare, necesare în special în cazul numelor mai puțin cunoscute.

În final, aș vrea să lămuresc o problemă de istorie literară, lansată de către academicianul D. Vatamaniuc, anume că ziarul *Libertatea*, scos de Arghezi și Galaction, între 25 decembrie 1915 și aprilie 1916, "nu se găsește la Biblioteca Academiei și probabil nici în alte biblioteci" (p. 48). Apariția unei noi ediții din scrierile lui Tudor Arghezi - Opere. IV. Publicistică (1914-1918). Ediție îngrijită și note bibliografice de Mitzura Arghezi și Traian Radu. Prefață de Eugen Simion (Editura Academiei Române, Editura Univers Enciclopedic, București, 2003)-, aduce lămuriri deosebit de prețioase în privința ziarului *Libertatea*. Aflăm de aici (p. 1342) că, din fericire, colecția ziarului (e adevărat, incompletă) se păstrează la Biblioteca Centrală Universitară din București, un număr "rătăcit" aflându-se la

Dacă stau să mă gîndesc, faptul că un Aurel Rău (de la *Steaua*) ori un Petre Got (de la *Viața Românească*) ori atîția alții m-au cenzurat a fost chiar un fleac pe lîngă alte drăgălășenii pe care mi le-a rezervat viața. Un criminal feroce ca locotenent-colonelul Ioan Laurențiu Cocan era cît pe ce să-mi zboare creierii cu pistolul mitralieră, în seara de 21 decembrie 1989, pe străzile Clujului. Un intelectual șarmant ca Marian Papahagi m-a respins abuziv de la catedra universitară și s-a străduit cu eficiență să nimicească munca mea de cîteva ani: traducerea a două cărți. Un academician firoscos de talia lui Eugen Simion a blocat timp de un an și o lună, printr-un act abuziv unilateral, confirmarea titlului meu științific de doctor în filologie, în ciuda referatelor elogioase din comisie. Asta da generozitate a contemporanilor!

În clipele de depresie (galopantă), îmi vine să redactez anunțuri la mica publicitate a destinului. Schimb cu plăcere tentativă de asasinat în cadrul presupusei revoluții anticomuniste, pentru două cenzuri obraznice în presa centrală. Cedez cu bucurie carieră universitară ratată, în schimbul unei cărți cenzurate la o prestigioasă editură din Capitală. Voi găsi oare asociați pentru asemenea afaceri înfloritoare?

imprimatur

Blaga și scena

Ovidiu Pecican

Lucian Blaga dramaturgul are un destin ciudat. Teatrul lui beneficiază de cititori devotați, și chiar de montări mai mult sau mai puțin ritmice. Cu toate acestea, dramaturgul nu se bucură pe scenă de mai mult decât de un succes de stimă. Într-o evoluție care i-a condus pe regizori de la supunerea respectuoasă la text până la transformarea imprevizibilă a acestuia în funcție de propriile reverii, umori sau, când este cazul, obsesii, Blaga a devenit de puține ori aliatul lor prețuit. El a fost mai degrabă privit cu nesfârșite prejudecăți, fiind acuzat cu jumătate de voce ba de prea multă poezie, ba de prea multă mitologie, ba, iarăși, de filosofare subiacentă inoportună. Oricare ar fi tendința vieții teatrale - ghidate, și ea, de mode -, Lucian Blaga a căzut mereu inoportun, parcă. Situația a intrigat-o în așa măsură pe Doina Modola, încât de mai mulți ani ea s-a dedicat dezlegării destinului ingrat al dramaturgului în posteritate.

La drept vorbind, cu excepția poetului, celelalte ipostaze ale acestui creator ardelean - cea de filosof, de romancier, de aforist - au stârnit cam aceeași reacție. Și poate că și poetul, dacă nu ar fi fost circumstanța debutului imediat după 1 decembrie 1918, ar fi înregistrat o receptare mai contrariată și mai moderată decât s-a întâmplat să fie. Polemicile legate de *Spațiul mioritic*, primirea rezervată făcută excelentului roman postum numit de editori *Luntrea lui Caron*, ca și trecerea cu vederea a sentințelor și maximelor scriitorului au însoțit, la drept vorbind, grimasele reținute în fața operei teatrale. Pe Doina Modola o interesează însă, dintre toate ipostazele menționate, omul de teatru. Într-un șir de volume dintre care au apărut primele două - *Lucian Blaga și teatrul. Insurgentul. Memorii. Publicistică. Eseuri* (București, Ed. Anima, 1999, 310 p.) și, respectiv, *Lucian Blaga și teatrul. Riscurile avangardei* (București, Ed. Anima, 2003, 302 p.) -, dar care vor continua, probabil, cu altele, eminentul critic și istoric teatral încearcă să elucideze misterul jumătății de noroc de care a avut parte teatrul

blagian. "Fiecare dintre volume are o relativă autonomie, putând să fie citit separat și înțeles ca unitate de sine stătătoare. Împreună, dezvăluie sistemul dramaturgic blagian, particularitățile sale" (*Riscurile avangardei*, p. 9)

Prilejul unei atât de ample investigații este nimerit și pentru rezolvarea altor misiuni spirituale: raporturile dintre scrisul blagian și modernismul central-european, concepția teatrală a scriitorului, nucleul generator al scrisului dramaturgic al lui Blaga și receptarea critică de care s-a bucurat, ca și viziunile scenice de care a beneficiat *Zalmoxes* în câteva dintre interpretările regizorale din ultimele decenii.

Planul vast în care se desfășoară ancheta Doinei Modola aparține unei tentative sistematice și de largă respirație. Între insurgență și avangardă, autorul analizat este surprins mai cu seamă în latura lui modernistă și inovativă, de scriitor care sincronizează prin opera lui cultura căreia îi aparține la cea europeană. Chiar și numai din atât se poate înțelege că prinsoarea monografiei este aceea de a apăra textele dramatice bliagene de acuza de tradiționalism, mitizare a trecutului național și sacralizare a universului autohton. Indubitabil, verdictele de acest fel pot fi, la rândul lor, susținute cu argumente. Doina Modola pariază însă pe ruptură, pe noutatea care irumpe în teatrul autorului lui Zalmoxes, pe rezonanța cu impulsurile creatoare ale Europei începutului de secol al XX-lea. Nu poate mira, în aceste condiții, că Blaga îmbracă diverse veșminte paradoxale sub pana criticului clujean. Începând prin a fi un "artaudian *avant la lettre*", el ajunge mai departe un expresionist, un avangardist și chiar un brechtian. Contextualizarea alertă în atâtea diverse ambianțe doctrinare nu este nici o clipă semnul unei indecizii auctoriale sau al unei incapacități de a-l fixa corect pe autor. Așa cum meșterul de la lumini fixează asupra actorilor din avanscenă spoturi de diferite calități și culori, la fel și Doina Modola construiește, de fiecare dată câte o altă cale de acces către frumusețea teatrului scris de



Doina Modola

(foto: pecolino)

Lucian Blaga și către crezul lui artistic în domeniu. Sub această aparență histrionică, Blaga rămâne egal cu sine și mereu interesant. El "aduce conștiința europeană în dramaturgia românească, prin problematica, prin structura modernă a scriiturii teatral-dramatice, sincronă cu contemporaneitatea, prin tipurile de eroi, prin mesajul nobil al mitului, prin viziunea istorică de mari dimensiuni, prin caracterul antropologic al conflictului situat la răscrucea marilor ere" (*Riscurile avangardei*, coperta a IV-a). Structura operei, tipologia personajelor, nucleul mitic și viziunea asupra trecutului fac, așadar, parte din articulațiile unui traseu critic și istoric impresionant nu numai prin dimensiuni și anvergură, ci și prin rezultatele deja atinse. *Insurgentul* căuta să restabilească toate nervurile concepției teatrale a lui Blaga, conspectând metodic și stăruitor memorialistica, publicistica și eseurile. *Riscurile avangardei* privilegiază piesele de tinerete, cele scrise între 1921 și 1925, punându-le în contextul în care ele au apărut și restituindu-le demnitatea originalității. Fiecare pagină a analizei și reconstituirii Doinei Modola conține și tensiunea raportării polemice. Practic, monografierea dramaturgiei lui Blaga, așa cum o încearcă ea, este o luptă metodică cu in justițiile care au marcat cariera antumă și postumă a autorului de piese.

Din acest punct de vedere, cartea - cărțile! - este ori sunt manifestul unei asumări maxime a misiunii criticului teatral. Autoarea pare convinsă că menirea acestuia este să corecteze percepțiile greșite, să pună în lumină meritele, împotriva oricărui prejudecăți și mode efemere, să restabilească mai just ierarhiile și, în tot cazul, să contribuie la mai buna înțelegere a operei creatoare.

Scrise cu limpezime, sistematic, cele două volume despre teatrul lui Blaga semnate de Doina Modola sunt o reușită certă încă de pe acum. Ducerea la bun sfârșit a proiectului va înzestra în scurtă vreme arealul profesional de excelență al comentatoarei printr-o lucrare critică de mare anvergură, o piatră de hotar în înțelegerea lui Blaga dramaturgul, făcând posibil începutul unei noi receptări.



grafomania

"Drumul lui, mi-a sectionat boala"

Matei Burlacu

M-am gândit că Editura Semne mai merită o șansă de reabilitare în fața cititorilor rubricii de față așa că am luat, la întâmplare, un alt volum de poezie contemporană de la respectiva editură. De data asta avem de-a face cu unul girat și de Asociația Scriitorilor București. Este vorba de al șaselea volum de versuri al Clarei Mărgineanu, volum intitulat *Fata de asfalt* (Ed. Semne, Asociația Scriitorilor București, martie 2005). Helas, cititorul se poate considera fericit! Nici nu deschide bine cartea, că se și simte scuturat de niscaiva hohote de râs. Și asta nu fiindcă autoarea are versuri incluse într-o antologie apărută la Ed. Ha, Ha, Ha, după cum ne informează cv-ul dumneaei, ci din cauza domnului Horia Gârbea care s-a gândit că n-ar fi rău să scrie prefața. Iată mostrele: "[...] mă pot considera cu legitimă mândrie un expert în arta poetei și aș putea să-mi dau chiar un doctorat în domeniu. Dacă o astfel de teză se va scrie, eu voi fi cel dintâi autor al ei." Și ultimul, aș adăuga eu. "[...] literatura română n-a avut [...] o scriitoare atât de polarizantă precum Clara Mărgineanu pentru că, deși numele său indică marginea, limita, Clara e în centru, [...]"; "Am avut - aș adăuga orgolios: «firește» - dreptate! Clara Mărgineanu a urcat mai departe muntele poeziei ca pe un Fuji al inițierii, trecând de la rafinamentul metaforei, prin elocvența simplă a strigătului, la demonstrația analitică." Șamd.

Volumul este plin de greșeli de culegere și nu are în spate nici un fel de concept, de plan artistic superior, ci este doar o înșiruire plată de texte. Probabil că așa și-a scris autoarea numeroasele volume, acumulând un anumit număr de poeme și găsind edituri dispuse să le publice. Poemul *Spectacol ratat*, al doilea care tratează tema "cârciumii" în volumul de față, ne prezintă o sumă de clișee și făcături sentimentaloide: "Personajul principal / și-a pierdut viața la barbut. // Le-ar fi plăcut la nebunie / să ne iubim pe scenă / în decorul cu cioburi de inimă / și iluzii stinse în scurmieră // [...] Ospătarul face nota / și înjură scurt, printre dinți." Ospătarul, această temă recurentă în literatura efemeră de pretutindeni! Urmează *Fotografia*, poem în care prețiozitățile și patetismele se înlănțuie cu o observație de-a autoarei, aș putea spune, excelentă: într-adevăr, telefoanele nu au gheare și nici ochi: "[...] ștreangul ispitei, / nici clipe jefuite de strigăt. // Poți să-mi dai din când în când / un telefon, / El nu are gheare să te sfășie, / nici ochi plânși să te biciuiască." Nici următorul poem nu poate fi trecut cu vederea (în ritmul ăsta o să dau exemple din întregul volum); ilustrează apetența autoarei pentru stereotipii, personificări nefericite și poante simple precum și stângăcia ei în asimilarea artei fine de a plasa corespunzător virgulele: "Noptile aleargă cu tălpi înroșite / pe o pajiște de cioburi, / [...] / Încearcă să uiți, precizia mișcărilor mele / de samurai sinucigaș, / eu sunt salvată de propriile-mi tranșee... // Cel mai sănătos drog este sinurătatea, / [...] / Mimăm demnitatea și experi-

mentăm eșecul. / Nu încerca să mă convingi / că drumul cel mai scurt între două puncte / este labirintul" - *Labirintul. Doliu pentru femeia sălbatică* ar fi extrem de amuzant dacă n-ar fi foarte, foarte trist. Autoarea reușește să pună virgula între subiect și predicat, să scrie despre îngeri într-o pasișă disperată după Nichita Stănescu, să fie prețioasă și plictisitoare pentru ca, în final, să mai pună o virgulă aiurea. Acest text este, din păcate, piatra de mormânt pentru *Fata de asfalt* am fost tentat să întrerup lucrul și să arunc cartea la gunoi. Iată și exemplele: "Pe strada «Matei Basarab» a trecut un înger, / drumul lui, mi-a sectionat boala, / De atunci, am pus în ferestre un fel de doliu, / pentru femeia sălbatică, / ce orbecăie jalnic prin propriile-i vinovății, // [...] // Dar viața încă nu se scurge prin răni / Nici inimile nu se îmblânzesc, cu explozibil". Nu înțeleg cum de Clara Mărgineanu a putut scrie și publica atâtea volume, ba chiar a căpătat și o oarecare notorietate literară, când dumneaei nu știe niște

norme elementare de ortografie și gramatică. Nu văd cum de a scris domnul Gârbea prefața dacă dumnealui nici măcar n-a citit volumul de față. Și presupun că nu l-a citit fiindcă, altfel, ar fi atras atenția autoarei asupra greșelilor gramaticale sau ar fi refuzat direct să-și lege numele de un astfel de produs. Jenant!

Volumul continuă între aceleași coordonate, n-are miză, e plictisitor, prețios, penibil-sentimentaloid, patetic și plin de greșeli de gimnaziu. E o lectură pe care nu o recomand absolut nimănui iar Clarei Mărgineanu îi spun, cu toată seriozitatea, că e timpul să reflecteze un moment dacă nu cumva nu poezia e drumul ei în literatură ci, poate, altceva. E deja la al șaselea volum și, dacă celelalte sunt la fel de slabe ca *Fata de asfalt*, mă întreb cum de nu i-a spus nimeni: "de-ajuns!". În finalul articolului se impun cu necesitate câteva întrebări: ce caută acest volum catastrofal în colecția "Biblioteca București"; de ce Asociația Scriitorilor București și domnul Horia Gârbea s-au grăbit să-l gireze cu atâta patos; și, dumnezeule mare, ce a vrut să spună Aurelian Titu Dumitrescu pe coperta a patra? Mister.

telecarnet

Fața burgheză a adevărilor

Gheorghe Grigurcu

Parfumul: o muzică a olfactivului. Poate că, în amurgul omenirii, vor exista partituri pentru parfumuri și mari compozitori, un Mozart sau un Wagner, pentru supra-rafinatele nasuri.

Nu cumva propensiunea spre abstracțiune exprimă o teamă în fața elementului vital, concret, imprezibil? Căci abstractul e oarecum "cuminte".

Suferințele, frustrările, golurile reprezintă cărămizile cele mai temeinice ale Destinului. Neîmplinirea e în sine o formă de transcendență.

Utopia conținută în orice creație, ca un stigmat.

De ce să nu privești pierderea memoriei ca pe-o șansă a împospătării, a purificării, a fortificării lăuntrice? Pierzi exact trecutul de care n-ai nevoie, printr-o binefăcătoare dezasimilație instinctivă.

Unele caricaturi rezultă dintr-un exces de laude. Sunt caricaturile cele mai perfide.

Unele calomnii, prin exagerarea lor stridentă, se dizolvă în stupiditatea care devine o paradoxală formă de cenzură morală.

Frica: o luciditate disperată, dezaxată.

Sunt unele definiții brutale, adoima unor frânghii ce-și leagă strâns victima. Și altele moi, mângâietoare, erotice, aidoma unor îmbrățișări.

Sentimente atât de adânci și de organice, încât e greu, în timp, să le mai constați în tine, așa cum se întâmplă cu unele procese ale fiziologiei.

A disprețui: "a nu te osteni să descoperi nici măcar defectele aproapelui" (Ortega y Gasset).

Chiar cea mai durabilă, mai profundă, mai justificată ură nu e decât o răscolire a efemerului ființei noastre. O negare a eternității ei.

Intoleranța funciară a oricărei decizii, chiar și a celei mai blânde.

Dușmanul de căpetenie al înțelepciunii nu e nebunia, ci platitudinea, care, în trecut fie spus, e și dușmanul de căpetenie al nebuniei.

Investești un loc cu o taină, atunci când te-a dezamăgit timpul.

Nu uita: orice creație aduce un finit, deci o mortificare a unor virtualități.

"Unii se întristează că trandafirii au spini, alții se bucură că spinii au trandafiri" (zicală orientală).

Cel mai redutabil concurent al artistului: propriul său chip din oglindă.

Repetiția: un clasicism al naturii.

"În ciuda tuturor slăbiciunilor, trebuie să credem că există în noi ceva mobil, care, într-o zi, va triumfa, altminteri n-ar mai merita osteneala să trăim" (Julien Green).

Prudența ca o lașitate canonică, ireproșabilă.

Jean Baudrillard vorbește despre "inteligenta materială a lucrurilor". Desigur, o inteligență mai veche, mai încărcată de mister, mai profundă decât a noastră.

incidențe

Proust și Bergson

Horia Lazăr

În 1913 apărea *Swann*. Romanul pune în scenă memoria și uitarea, eul intelectual și cel social, timpul lumii și timpul artei: bune motive pentru ca publicul cultivat, critica literară și prietenii lui Proust să vadă în primul volum al *Căutării timpului pierdut* o ilustrare literară a teoriilor psihologice ale lui Bergson, și pentru ca o filiație directă între *Materie și memorie* și *Evoluția creatoare* pe de o parte, și pe de alta primul volum al "sumei" proustiene să fie neînțeles vehiculată.

Amănuntele biografice și întâmplările mondene au înlesnit, chiar de la început, calificarea lui Proust, de unii dintre critici, ca "romancier bergsonian". În acel deceniu, Bergson era o prezență de prim ordin în viața intelectuală franceză. Publicase deja patru volume (*Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, 1889, *Materie și memorie*, 1896, *Rîsul*, 1900 și *Evoluția creatoare*, 1907), iar cursurile ținute de el la Collège de France erau unanim apreciate. De altfel, Proust a participat și el, însoțit de prietenul lui, prințul Bibescu, la lecția inaugurală din 7 decembrie 1900¹. Mai înainte, fusese băiat de onoare cu ocazia căsătoriei verișoarei sale, Louise Neuburger, cu Bergson. În mod oarecum firesc, primii cititori ai lui Proust au văzut în cel pe care Bergson îl numește în scrisori "bunul meu văr" un discipol fidel al filosofului. "După cum știm cu toții, notează cu umor Etienne, orice scriitor care a fost cândva băiat de onoare își însușește ideile filosofice ale căsătoritului"².

Citirea *Caietelor* și a *Carnetelor* proustiene, precum și consultarea voluminoasei corespondențe a scriitorului, pe care Philip Kolb a editat-o începînd cu 1970³, au permis specialiștilor să-și nuanțeze cercetările, să rezeze faptele și mărturiile în contextul lor și, îndeosebi, să sesizeze mai bine diferențele ce-l despart pe Proust de Bergson. Dacă înainte de 1940 tendința criticii era de a sublinia, cu grabă și cu insuficient discernămint, datorită lui Proust față de Bergson, după 1950 specialiștii au insistat mai ales asupra diferențelor foarte importante dintre cei doi, în ciuda afinităților subiective care i-au legat întotdeauna.

Neînțelegerea primilor proustieni, bergsoniani, e curioasă. Într-o scrisoare adresată lui Robert Dreyfus în 7 noiembrie 1898, Proust îi scria corespondentului că noțiunea de caracter ca asociație de idei, pe care o utiliza, era anterioară primelor lecturi din Bergson (ce datau din 1884), și că l-a cunoscut pe acesta doar în 1891, la doi ani de la apariția *Eseului asupra datelor imediate ale conștiinței*. În treacăt, semnalăm faptul că Proust opune "caracterul" "tipului" și că, prin aceasta, se plasează într-o perspectivă de scriitor și de moralist mai degrabă decît de psiholog sau de biolog⁴.

Între 1892 și 1908, legăturile și contactele dintre Proust și Bergson nu par a fi fost susținute. E adevărat că, din vreme în vreme, Proust menționează în scrisori invitații la cină făcute lui Bergson (în 7 noiembrie 1892, acesta e invitat împreună cu Fernand Gregh; în noiembrie 1901, Bergson declină o invitație la cină la Proust, care îl previne pe prințul Bibescu în legătură cu aceasta). Ar fi însă exagerat să conchidem, cum au făcut-o unii⁵, că frecvența și densitatea contactelor între cei doi a fost notabilă. Mai mult, în primul deceniu al secolului al XX-lea, Proust nu a fost un

cititor asiduu al lui Bergson. O mărturisește ingenuu chiar el într-o scrisoare către Georges de Lauris din 1910, unde declară că nu a citit *Evoluția creatoare*, apărută deja în 1907⁶. Cît despre *Materie și memorie*, Proust pare a fi citit doar începutul capitolului al II-lea, și aceasta doar în 1909 sau 1910. Studiind primele *Carnete* proustiene, Philip Kolb observă că citatele reținute de Proust sînt luate din ediția Alcan din 1908.

Bergson manifestă însă o prietenie promptă și deschisă. Fără întârziere, prezintă o recenzie laudativă la Institut după publicarea prefeței proustiene la *Biblia din Amiens* a lui Ruskin. (Mai tîrziu, în septembrie 1920, îl va felicita pe autorul *Căutării* cu ocazia numirii în Legiunea de Onoare, cu titlul de cavalier, și a publicării volumului al doilea al ansamblului, *La umbra fetelor în floare*). Proust îi mulțumește politicos în mai 1904, însă abandonează lecturile din Bergson⁷. De altfel, numele acestuia nu va reapărea în corespondența proustiană decît în 1910, în scrisoarea către Georges de Lauris. Doar acolo își dă osteneala să-și semnaleze întârzierile în lecturi, și de asemenea faptul că Bergson recenzase *Biblia din Amiens*. Mai puțin nepăsători, alții s-ar fi mîndrit cu o astfel de recenzie imediat, și nu fără motiv.

Din cele de mai sus nu vom conchide că legăturile dintre Proust și Bergson ar fi cunoscut momente de răceală. Înhamat în dubla muncă de reflecție asupra literaturii și de redactare de texte, fiind totodată și un mare consumator de presă literară și mondenă, de spectacole și de expoziții, Proust își alegea cu grijă lecturile, mulțumindu-se adesea cu extrase din autori sau cu fragmente. Raporturile sale cu Bergson au fost însă întotdeauna călduroase, cum arată scrisorile din al doilea deceniu al secolului, în care numele lui Bergson revine adesea. Momentul de vîrf e scrisoarea din mai 1922, în care destinatarul, Bergson, e socotit de romancier drept "primul mare metafizician de la Leibniz încoace, și mai mare decît acesta".

Dacă apropierea între psihologia bergsoniană și literatura proustiană a fost timpurie, dînd loc unei dezbateri încă neîncheiată, faptul e datorat în mare măsură unui efect de presă și de circulație a mesajelor. Încă de la apariția lui *Swann*, oamenii de litere, gazetarii și lumea bună s-au lansat într-o discuție care s-a instalat pe un fundal de schimburi de idei, de opțiuni intelectuale, de polemică ideologică și, uneori, de anticlericalism: fapt de opinie, în bine și în rău, circulație accelerată, deformare, alterare și chiar manipulare politică a mesajelor. Într-o țară pe care primele scrieri și cursuri publice ale lui Bergson o aduseseră în stare de fierbere, Proust notează că "Pius al X-lea i-a împiedicat pe preoți să meargă la cursurile lui Bergson și să-i citească cărțile; lucru care m-a încredințat că le citeau"⁸. Presa și grupările catolice erau pe drept cuvînt neîncredințate în bergsonism. Și cum ar fi putut fi altfel cînd spiritualismul lui Bergson, care în *Materie și memorie* instituia o concepție despre imagine ca fapt psihic în care obiectul și propria-i reprezentare converg⁹, ajunge, în *Evoluția creatoare*, să pulverizeze ființa într-o constelație de stări efemere? A exista, declară Bergson într-un cunoscut adagiu, înseamnă a ne schimba, "a ne schimba constă în a ne matura precum un fruct, iar a ne matura în a ne crea nedefinit pe noi înșine"¹⁰. Creația nu mai e efectul unui cuvînt întemeietor, și nici o produ-

cere continuă de existențe, precum la Descartes, ci o auto-reproducere imanentă a sinelui de către el însuși.

Cu toate acestea, deși dogmatic incorectă, gîndirea lui Bergson a suscitat, după cum arată *Journal des Débats* citat de Proust într-o scrisoare către Robert Dreyfus din 14 aprilie 1912, o largă "mișcare și elan de sentimente religioase", în ciuda progreselor materialismului; în așa măsură încît, continuă cronicarul, cei ce sărbătoresc Paștele se află sub influența lui Bergson!

"Materialismul" anilor 1910 e moștenitorul "ateismului" rabelaisian și al liberei cugetări din secolul al XVII-lea francez, ca și al deismului și al "religiei naturale" a secolului al XVIII-lea. Logic, ar trebui opus unui "idealism" al cărui purtător de cuvînt ar fi Bergson. Curios însă, în ianuarie 1914, revista *Mercure de France* vede în romanul proustian ilustrarea "noii filosofii" (*bergsonismul*) și a "realismului vietii sufletești"¹¹ (s.n.). În această încrucișare de termeni în care fiecare dintre ei semnifică ceea ce vrea să înțeleagă utilizatorul, ceea ce e adevărat pentru Bergson (realismul duratei și continuitatea schimbării: doar schimbarea, singurul lucru ce durează, e reală) nu e și pentru Proust, în opera căruia progresia în timp nu e o împlinire sau un surplus de ființă ci o pierdere ce lasă să se întrevadă moartea:

"Continuam să mă informez mașinal, ca un bătrîn ce și-a pierdut memoria și care, din vreme în vreme, cere noutăți despre fiul pe care l-a pierdut"¹². În același timp, pentru Proust timpul în stare pură e o esență "reală, nu actuală"¹³. El nu poate fi explicat printr-o economie a umplerii sau a supralicitării, ci printr-o logică a sărăcirii voite și a îndepărtării de sine: "Așa cum există o geometrie în spațiu există și o psihologie în timp, în care calculele psihologiei plane nu pot fi exacte deoarece ea nu ține seamă de timpul însuși și de una dintre formele lui, uitarea, a cărei tărie începeam să o simt și care e un puternic instrument de adaptare la realitate deoarece distruge puțin cîte puțin trecutul ce supraviețuiește în noi"¹⁴ (s.n.). Ultima descoperire a aventurii proustiene e timpul-esență: concretețea senzitivă a unei clipe ce nu va mai reveni niciodată. Timp de poet bătrîn sau timp al uitării, ce se deschide asupra morții și în care eul își găsește împlinirea: nu trăind în durată, ci supraviețuind în opera de artă. "Această idee a morții s-a instalat în mine definitiv, ca o dragoste. Nu că aș fi iubit moartea; o detestam. Dar gîndindu-mă la ea din vreme în vreme, ca la o femeie pe care n-o iubeam încă, gîndul ei adera de acum la stratul cel mai adînc al creierului meu; atît de adînc, încît nu mă puteam ocupa de nimic fără ca acest lucru să nu treacă prin gîndul morții [...]. Chiar dacă stăteam într-un repaus complet, ideea morții îmi ținea tovarășie neîncetat, ca și ideea propriului meu eu"¹⁵. Timpul regăsit e timpul eului profund - timpul uitat, "abolit".

1. *Durata și timpul*. Într-un interviu publicat în *Timpul* în ajunul tipării lui *Swann*, Proust anunță o serie de romane pe care preferă să le numească "romane ale inconștientului" mai degrabă decît "romane bergsoniene"¹⁶, iar Bergson semnalează el însuși faptul că opera lui Proust "întoarce spatele duratei și elanului vital"¹⁷. Puțin înainte de a deceda, filosoful deplora într-un interviu că romanul lui Proust lasă prea puțin loc speranței¹⁸.

Cum a arătat Jauss, "durata" proustiană e întotdeauna o "distanță" sau o "dimensiune" total diferită de cea bergsoniană, care e scurgere ireversibilă, continuă, străină spațializării și cauzalității mecanice, și în care faptele calitativ noi ies

din nimic. Pentru a descrie o reprezentare a *Fedrei* lui Racine, naratorul proustian vorbește de "parcele de durată ale fiecărui cuvânt"¹⁹, regretând că "durata" piesei în totalitatea ei a fost "prea scurtă". Avem de-a face cu o durată-succesiune de clipe, pe care Bergson o desemnează, în *Eseul asupra datelor imediate ale conștiinței* prin cuvântul "timp" - o "a patra dimensiune a spațiului". Dacă durata bergsoniană e dinamică, având eterogenitatea calitativă a unei plante sau a unui animal a căror ființă întreagă nu e o adunare de părți sau o multiplicitate de elemente exterioare unul față de altul, durata proustiană e statică, instantaneizată, constituindu-se ca o serie de momente izolate din continuitatea temporală și trimițând la o topologie ascunsă în care semnele spațiului și ale timpului se schimbă între ele: "Astfel, fiecare individ măsoară pentru mine durata prin mișcarea de revoluție pe care a făcut-o nu numai în jurul lui ci și în jurul celorlalți, anume prin pozițiile pe care le-a ocupat succesiv față de mine"²⁰ (s.n.). Durata desparte, distruge întrepătrunderea calitativă a stărilor de conștiință; nu totalizează timpul, ci îl spulberă.

Contrar lui Bergson, Proust propune o psihologie spațializantă, ce se desfășoară în timp, tridimensională, și pe care o opune "psihologiei plane", în două dimensiuni²¹. Prin aceasta nu face decât să urmeze lecțiile fostului său profesor de filosofie, Rabier, care și le-a publicat în 1884, și pentru care "părțile spațiului pot reprezenta părțile timpului"²². Propunând o aplicare estetică a acestei teorii, scriitorul mărturisește în interviul din 13 noiembrie 1913 acordat revistei *Timpul* că a încercat să surprindă "substanța nevăzută a timpului", izolându-o, pentru a o face să apară: "Sper că la sfârșitul cărții mele un mic fapt social lipsit de importanță, o căsătorie a unor persoane care, în primul volum, aparțineau unor lumi diferite, vor arăta cititorului că acel timp a trecut"²³.

Pentru Bergson, omul nu e exterior duratei, viața sa interioară fiind o construire a libertății în durată (în acest sens se pot citi paginile consacrate "religiei dinamice" în *Cele două surse ale moralei și religiei*, mai precis "bucuriei neamestecate" a misticilor²⁴). Proust în schimb se simte apăsător de timpul care trece ca de un mare zeu nevăzut ce-și impune legea și a cărui esență nu poate fi recuperată decât de artiști, în clipa în care lucrarea sa s-a încheiat. Dacă durata e trăită într-un prezent etern, timpul se exprimă și se scrie la trecut. Timpul *Căutării* e un timp al narațiunii, iar personajul central al romanului (autorul ficțiunii) se generalizează ca narator. Romanul lui Proust devine astfel o adevărată istorie a timpului: povestirea unor fapte ce se articulează pe dispariția evenimentului, pe moartea "personajului" și asupra cărora planează amenințarea uitării.

"Timpul regăsit" e, de fapt, un timp recunoscut ca "simplă succesiune de imagini ce produce un efect de volum": ceea ce un critic a numit, cu finețe, o "viziune stereoscopică". Aceasta imobilizează toate imaginile pe un plan uniform, făcându-le echidistante și disponibile în mod egal în fața conștiinței²⁵: "Era de ajuns ca doamna Swann să ia o altă înfățișare pentru ca în clipa următoare aleea să arate altfel [...] Amintirea unei anumite imagini e doar regretul după o anumită clipă. Iar casele, drumurile, aleile trec prin fața noastră în fugă asemenea anilor"²⁶.

În romanul proustian, revenirea faptelor, gesturilor, întâmplărilor și senzațiilor e solidară cu multiplicarea a ceea ce Bergson numește "totalitatea personalității" într-o serie de euri succesive și contradictorii - înșiruire ce ascultă, cu toate acestea, de legea repetării, rezumată în obișnuințe. Naratorul din *Căutarea...* vorbește deseori de "atavisme de familie", de "obiceiuri ereditare" și de

"repetarea însușirilor familiale", însă mai ales de repetarea sinelui prin el însuși sau de "plagiere a sinelui"²⁷. Revalorificarea obișnuinței care, prin repetare, elimină întâmplarea și aduce o stabilizare și chiar o sporire a ființei ne pune în prezența unei durate generale, ce se reinnoiește prin propria-i scurgere și care manifestă o receptivitate aparte, esențial diferită de creativitatea imprevizibilă a duratei bergsoniene. "Neîntîlnindu-le în fiecare zi, în fiecare oră, pe doamna de Guermantes și pe Gilberte, neavînd posibilitatea și prin urmare nici nevoia de a o face, din dragostea mea pentru ele lipsea puterea uriașă a obișnuinței", declară naratorul²⁸; iar în *Swann*: "De cînd o iubea pe Odette, găsea o plăcere tot mai mare nu doar să-i imite obiceiurile, ci și să-i adopte opiniile"²⁹. Eul care se repetă și se dublează prin obișnuințe e simultan și paradoxal unul ce se multiplică, se deplasează și se dispersează, ieșind din noaptea identității și a permanenței. Procesul e ilustrat perfect de *metafora poetică* și de *metamorfoza picturală* - re-creare a lumii și a sensurilor ei. Farmecul tablourilor lui Elstir "constă într-un fel de metamorfoză a lucrurilor reprezentate, analoagă celei pe care, în poezie, o numim metaforă; iar dacă Dumnezeu a creat lucrurile numindu-le, Elstir le crea din nou luîndu-le înapoi acel nume sau dîndu-le un altul"³⁰.

La drept vorbind, imaginația poetilor nu inventează nimic; ea nu face decât să rearanjeze datele experienței, avînd ca funcție "transformarea unei senzații materiale într-un echivalent spiritual"³¹. Astfel, artistul "transformă, transpune și traduce ceea ce există în adîncimea ființei fiecăruia dintre noi: impresiile noastre profunde, în individualitatea și unicitatea lor"³². Transpunere și traducere ce nu țin de o sintaxă lineară, și nici de o viziune panoramică a lumii. Artistul "ia temperatura lucrurilor"; e un fel de orb cu darul vederii launtrice, ce traversează obiectele și aparențele, sesizînd esența. "Cînd mi se întîmplă să cinez în oraș, scrie Proust în *Timpul regăsit*, nu-i vedeam pe cei din jur, deoarece în timp ce mi se părea că-i privesc îi radiografiam"³³. "Romanul cinematografic" ne îndepărtează de percepție, care nu se referă la un lucru ce poate fi văzut, ci la un raport ce trebuie înțeles: "Ceea ce numim realitate e un anumit raport între senzațiile și amintirile ce ne înconjoară simultan, raport pe care simpla viziune cinematografică îl suprimă, căci pretinzînd că se mărginește să redea realitatea ne îndepărtează de ea"³⁴.

În aceeași perspectivă, Bergson analizează timpul științific, ce ia în considerare *extremitățile* fluxului temporal, și a cărui expresie perfectă e timpul astronomic, ce poate fi rezumat printr-un număr. Îl opune timpului psihologic, timp al intervalelor, conchizînd că previziunile științifice, ce "împing evenimentele spre viitor"³⁵ reduc de fapt cît se poate intervalul ce desparte trecutul de viitor prin telescopare, exprimînd ca atare o *viziune* asupra lumii și o construcție intelectuală prin îndepărtarea de concret. Or, arată filosoful, "timpul nu trebuie văzut, ci trăit"³⁶ prin cufundare în "schimbarea interioară a lucrurilor", fără ca vederea noastră să se fixeze asupra stărilor particulare ale acestora. Iar dacă omul nu are această tendință în mod spontan, e din cauză că inteligența noastră practică, îndreptată spre acțiune, are un "caracter cinematografic", rezultat al adaptării noastre "caleidoscopice" la realitate³⁷.

Dacă funcționarea cinematografică a inteligenței e respinsă atît de Proust cît și de Bergson, motivele acestei respingeri nu sînt aceleași. În excesele gîndirii vizualizante, Bergson deplînge inserarea noastră precară în fluxul vital: omul cufundat somnambulic în durată și prins

într-o dinamică temporală asupra căreia nu poate interveni eficient vede puțin chiar dacă simte mult. Ca urmare, cea mai potrivită descriere ce i s-ar putea face ar fi una inspirată de o fenomenologie a tactilului. În cel privește, Proust socotește însă că limita umană prin excelență e faptul că nu putem vedea suficient de bine - departe sau aproape. Defectul de viziune, asemenea pierderii memoriei pe care am evocat-o deja, e dovada acțiunii timpului, ce-și arată semnele prin îmbătrînirea precoce la capătul căreia savoirile, amintirile și sentimentele se pierd fără putință de întoarcere. Înghițite pentru totdeauna, sortite morții prin specificul ființei umane, ele nu pot exista decît re-create în *afara timpului*, în clipele privilegiate ale contemplării operei de artă.

Note:

1. Marcel Proust, *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1976. Tome II, p. 462, nota 2.
2. René Etiemble, *C'est le bouquet!* (*Hygiène des lettres*, V), Paris, Gallimard, 1967, p. 197.
3. 21 de volume, apărute între 1970 și 1993.
4. "Caracterul" proustian e cu toate acestea un "traiect", un "drum parcurs" între o stare veche și una nouă: "Pasiunea e, în noi, un caracter de moment și diferit ce se substituie altuia și abolește semnele pînă atunci invariabile prin care acela se exprima" (Marcel Proust, *À la Recherche du Temps perdu*. Édition établie par Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, 3 vol. Tome Ier, p. 235. Notele trimit la ediția citată. Traducerile ne aparțin).
5. Roméo Arbour, *Henri Bergson et les lettres françaises*, Paris, Corti, 1955, p. 346.
6. *Correspondance*, VIII, p. 106.
7. *Correspondance*, IV, p. 128.
8. *Correspondance*, VIII, p. 106.
9. "Obiectul e o imagine, dar o imagine care există în sine" (Henri Bergson, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps et de l'esprit*, 72e édition, Paris, PUF, 1965, p. 2).
10. Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, 62e édition, Paris, PUF, 1946, p. 7.
11. *Correspondance*, XIII, p. 37.
12. *Recherche*, III, p. 706.
13. *Recherche*, III, p. 872.
14. *Recherche*, III, p. 557.
15. *Recherche*, III, p. 1042.
16. Interviu cu Elie-Joseph Bois în *Timpul* (13 noiembrie 1913). Citat în Joyce N. Megay, *Bergson et Proust. Essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust*, Paris, Vrin, 1976, p. 17.
17. Citat în Megay, *op. cit.*, p. 27.
18. *Ibid.*
19. *Recherche*, I, p. 449.
20. *Recherche*, III, p. 1031.
21. *Cahier 57*, p. 31. Citat în Megay, *op. cit.*, p. 60.
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*, p. 61.
24. Henri Bergson, *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion*, 48e édition, Paris, PUF, 1946, p. 277.
25. Roger Shattuck, *Proust's binoculars*, New York, Random House, 1963, citat în Megay, *op. cit.*, p. 63. Dispozitivul stereoscopic e descris în *Guermantes*: "Vedem o femeie, simplă imagine în decorul vieții, ca Albertine profilată pe mare, și apoi această imagine poate fi detașată, așezată lîngă noi, unde-i putem vedea volumul, culorile, ca și cum am plimba-o prin spatele lentilelor unui stereoscop. Tocmai de aceea doar femeile cele mai dificile sînt interesante. Cunoscîndu-le, apropiindu-ne de ele, cucerindu-le facem imaginea omului să-și schimbe forma, mărimea, relieful".
26. *Recherche*, I, p. 427.
27. *Recherche*, III, p. 435.
28. *Recherche*, III, p. 429.
29. *Recherche*, I, p. 240.
30. *Recherche*, I, p. 835.
31. Megay, *op. cit.*, p. 137.
32. *Recherche*, III, p. 890.
33. *Recherche*, III, p. 719.
34. *Recherche*, III, p. 889.
35. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 43e édition, Paris, PUF, 1944, p. 148.
36. *Ibid.*, p. 144.
37. *L'Évolution créatrice*, p. 331.

(Continuare în numărul următor)

Unamuno revizitat

Dan Rujea

(continuare din umărul trecut)

Unamuno și reacția antipozitivistă

O "nivolă" unamuniană care merită un comentariu aparte este *Amor y Pedagogia (Dragoste și Pedagogie)*, publicată în 1902. Este o scriere ce formează o notă discordantă în ansamblul operei unamuniene, prin faptul că tonalitatea dominantă este, de data aceasta, nu cea dramatică, serioasă, ci aceea ironică. O ironie străbătută, adesea, de accente de sarcasm și critică virulentă, împinsă până la grotesc în unele scene. Toate aceste arme sunt îndreptate de Unamuno împotriva unui singur și mare dușman: pozitivismul științific, tendință ideologică dominantă, în anii tinereții sale - adică ultimele decade ale secolului XIX -, în mentalitatea europeană. După cum se știe, pozitivismul este curentul filosofic ce încearcă, prin francezul Auguste Comte, să impună conștiinței europene o mai veche idee din epoca luminilor, anume credința oarbă, nejustificată în puterea intelectului, a minții omenești care, prin crearea și dezvoltarea științelor exacte, va putea să rezolve toate problemele umanității și să instaureze pe pământ un fel de împărăție, de rai al dreptății și bunăstării materiale. Acestor fanatici ai științei li se adresează Unamuno și trebuie să remarcăm că vocea critică și contestatară a scriitorului spaniol nu este singulară, ea alăturându-se altor voci ale

intelectualilor umaniști ai epocii, care văd în reprezentanții așa-numitelor științe exacte niște concurenți reductibili la ocuparea posturilor universitare. Însuși titlul romanului ilustrează ideea lui de bază: conflictul dintre *dragoste și pedagogie* exprimă, metaforic, opoziția ireductibilă dintre *viața* care se desfășoară imprezvizibil și anarhic și *știința* care încearcă, zadarnic și inutil, s-o încorseteze, să o țină în frâu și să o dirijeze după norme arbitrar concepute. Viața, crede Unamuno laolaltă cu mulți autori "decadenți" ai vremii sale, nu poate fi dirijată și construită științific. Existența umană își are sâmburele ei irațional, ilogic, misterios, care nu se va lăsa niciodată descoperit, disecat și analizat cu armele fizicii, matematicii, biologiei sau ale altor științe exacte. Arhitectura romanului parodiază structura pretențioasă a "operelor științifice" și a tratatelor filosofice: începe cu o dedicație, continuă cu un prolog, un prolog-epilog și se sfârșește cu un epilog propriu-zis și cu un corpus de "notițe pentru un tratat de cocotologie" (știința confecționării unor păsărele din hârtie). Personajul principal, don Avito Carrascal, întruchipează figura omului de știință fanatic admirator al științei, încrezător în puterea nelimitată a acesteia. El își propune să-și reduce fiul urmând cu strictețe normele, regulile, educandările și preceptele științei pedagogice. Cu alte cuvinte, își transformă propriul copil într-un cobai, subiect al unui experiment

științific, al cărui scop este de a produce un geniu. Avito Carrascal este unul dintre primii reprezentanți ai unui lung șir de savanți demenți ce vor popula romanele multor autori din prima jumătate a secolului XX, de pe toate meridianele, începând cu englezul H. G. Wells și terminând cu argentinianul Adolfo Bioy Casares. Toată acțiunea romanului se reduce la a nara, pe un ton comic-satiric, eforturile disperate ale lui don Avito de a face din Apolodoro geniu dorit. În momentul în care copilul ajunge la vârsta școlară, don Avito, depășit de situație, cere ajutorul prietenului său, "insondabilul filosof", cu nume de o irezistibilă comicitate, Fulgencio Entrambosmares. Eforturile reunite ale celor doi de a-l educa pe Apolodoro vor eșua lamentabil, căci acesta, ajuns la maturitate, se dovedește a fi o persoană complet neadaptată, rupt de realitate, lipsit de orice simț practic, incapabil de a comunica cu cei din jur, în primul rând cu persoanele de sex opus. Rezultatul final al experimentului - avem de-a face, de fapt, cu un experiment fals-științific de manipulare a conștiinței umane și anihilare a oricărei libertăți creatoare -, este dezastruos. Apolodoro eșuează lamentabil în încercarea de a stabili o relație de iubire și, disperat, se sinucide. Tatăl își recunoaște greșeala, din păcate prea târziu, și îl vedem, în scena finală, plângând disperat în brațele soției.

Atacul acesta, destul de nemilos, la adresa pozitivistilor, nu înseamnă că Unamuno este un adept al agnosticismului sau că el urăște sau disprețuiește știința; în repetate locuri ale operei sale, scriitorul spaniol, pe care - ca un mare iubitor al paradoxurilor - contrazicerea nu-l sperie, dimpotrivă, îl stimulează și îi dă noi aripi, afirmă importanța logicii, a gândirii, a rațiunii și chiar a progresului tehnic în istoria umanității. Astfel, în *Sonetul III din Rosario de sonetos líricos* el se referă la păcatul originar folosind sintagma "feliz desobediencia" ("fericită neascultare"). Mai apoi, în *Sentimentul tragic al vieții*, Unamuno va relua ideea păcatului originar văzut nu ca o cădere ci ca un eveniment ce poartă în el, ca pe un sâmbure, izvorul mântuirii omului; iar acest izvor nu este altul decât rațiunea, cunoașterea prin care omul încearcă să fie asemenea lui Dumnezeu.

Unamuno nu-i poate condamna pe Adam și Eva întrucât în păcatul originar săvârșit de aceștia stă începutul actului cunoașterii iar acest act al cunoașterii este primul pas spre îndumnezeirea omului. Aceeași idee apare exprimată și în *Viața lui Don Quijote și Sancho*, eseu publicat cu un deceniu mai înainte: "Ești pierdut dacă nu-l trezești în inima ta pe Adam și fericita lui vină, vina care ne-a adus mântuirea. Căci Adam a vrut să fie precum un Dumnezeu, cunoscător al binelui și al răului și pentru a ajunge acolo a mâncat din fructul interzis al arborelui științei, și i s-au deschis ochii și s-a văzut legat de muncă și de progres și de atunci a început să fie mai mult decât un simplu om, trăgându-și forța din propria slăbiciune și făcând din degradarea sa slava sa iar din păcat baza mântuirii sale." Ceea ce Unamuno condamnă este, după cum arătam mai sus, aplicarea în exces, pe care o practică unii fanatici ai rațiunii, a metodelor științifice asupra persoanei umane și mai ales asupra sufletului omenesc, care este, prin definiție, de natură divină, adică misterios și insondabil, impenetrabil acestor metode și încercări deșarte.



A reprezenta impresentabilul

Partea II: Textele

Ioan Pop-Curșeu

Vidul, nimicul, neantul și... Dumnezeu. Știm că toate acestea există, undeva, că sunt uneori concepute ca substanța însăși a vieții, a cosmosului, însă întrebarea este cum le reprezintă un text literar. Cum pot oare cuvintele să ne facă să simțim vidul, să ne pierdem în neant sau să-l simțim pe Dumnezeu? Cum capătă aceste concepte abstracte o realitate aproape palpabilă în cadrul țesăturilor complexe pe care ni le propune literatura? În rândurile care urmează, încerc să schițez câteva răspunsuri.

De-a lungul timpului, s-au dat două tipuri de soluții acestei probleme de reprezentare. Textele religioase din Antichitate, pe lângă faptul că pun bazele cultelor care trebuie închinat Divinității, încearcă să și circumscrie această Divinitate. *Rig-Veda*, într-unul din imnurile cele mai cunoscute, după ce înșirase un mare număr de zei, Indra, Agni, Rudras, Aurora, Sarasvati, își surprinde cititorul cu afirmația că înaintea acestor zei importanți a mai fost ceva, o materie incognoscibilă, o magmă, un amestec de lucruri necunoscute din care s-au născut ulterior toți zeii. Acest imn ne este cunoscut mai ales prin intermediul versurilor eminesciene din *Scrisoarea I*, care se mențin destul de aproape de original transcriindu-l: "Când nu se-ascundea nimica, deși tot era ascuns, / Când pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns". Dacă trecem din India în China, descoperim o tentativă similară de circumscriere a Divinității. Sigur că mitologia chineză veche este plină de împărați legendari, de dragoni, de înțelepți, de yin și de yang, dar cu toate acestea ne aflăm în domeniul lucrurilor ușor de reprezentat, chiar dacă imaginare. Dar ce a fost înainte de ele? La fel ca în India, a fost ceva indistinct, imposibil de perceput de îngusta minte omească. Tao-Te King, una dintre cărțile "sfinte" ale taoismului, ne spune: "Neștiind cum să denumesc aceasta, îi spun Tao." Or, cei care cunosc îndeaproape doctrina taoistă primitivă, știu că acest Tao este sinonim cu calea adeptului, care la rândul ei este sinonimă cu vidul. Așadar, ceea ce a existat înainte de zei și oameni nu a fost o Divinitate supremă, ci însăși esența ultimă a acelei Divinități: vidul.

Rig-Veda și *Tao-Te King* instituie o descendență pe care aș califica-o drept tradiție a numirii. Omul antic are intuiția Divinității ca suport al universului, și deci în ultimă instanță intuiția vidului. Dar, fie că nu poate să accepte această "reducere la vid", fie că nu poate concepe realități fără nume, anticul se străduiește să numească până și Divinitatea-vid, creând cuvinte susceptibile să o cuprindă. Singurii care scapă de obsesia numirii sunt buddhiștii: textele canonice vechi, cum ar fi *Dhammapada*, ne recomandă nu să numim vidul sau să-l circumscriem rațional, ci să ne cufundăm în el, să ne lăsăm pătrunși și locuiți de vid. Aceasta în virtutea credinței buddhiste că orice reprezentare este o iluzie, la fel cum o iluzie este și obiectul pe care vrem să-l reprezentăm. - Dacă nu m-aș teme foarte tare de anacronisme, aș afirma că în buddhism întâlnim forma extremă a teoriei platoniciene a reprezentării! - În textele antice, contraponderă stilistică a obsesiei numirii este repetiția: *Tao-Te King*, de pildă, repetă la nesfârșit în cele mai diverse contexte termenul-cheie Tao. Vidul pre-cosmogonic devine astfel o prezență permanentă în text, și chiar această prezență obsedantă îi conferă statutul de entitate reprezentabilă.

Descendența textelor antice în materie de obsesie a numirii este uriașă în timp și spațiu, chiar dacă uneori este vorba nu despre o descendență directă, ci despre una simbolică. Majoritatea misticilor medievali, fie că este vorba de *bauli* și *krishnaiți* în hinduism, de sufiștii islamici, sau de misticii creștini rhenani, mai ales Meister Eckhart, fac experiența Divinității ca vid, ca vid de substanță, ca vid de patimi și pasiuni, ca vid de calități obiectuale etc. Dar această experiență este mereu dublată, la fel ca la antici, de o acută nevoie de a face real acest vid, de a-l reprezenta, de a-l aduce în prezență, de a-i da o anumită consistență. Conform lui Meister Eckhart, despre Dumnezeu nu se poate spune nimic, nici măcar că Dumnezeu ar fi bun, din cauză că acest adjectiv pe care i l-am atribui ar presupune automat un comparativ: or, nimeni nu este mai bun decât Dumnezeu, nici măcar Dumnezeu însuși, pentru că rămâne mereu egal cu sine și nu se schimbă în funcție de sistemul calităților omenești. Despre Dumnezeu nu se poate spune deci nimic, dar această imposibilitate de a-i atribui anumite calități devine pentru Meister Eckhart baza sistemului de reprezentare a lui Dumnezeu în rugăciuni și în texte...

Cu literatura modernă, ecuația pare să se schimbe, să-și inverseze termenii, mai ales din a doua jumătate a secolului al XIX-lea: întrezărim aici a doua soluție la problema reprezentării irepresentabilului. Dacă în Antichitate și în Evul Mediu se credea în existența Divinității și a vidului, în modernitate această siguranță ontologică dispăre. Dacă în Antichitate și în Evul Mediu se pleca de la intuiția realității - chiar în absența percepției directe - și se purcedea la o numire a respectivei realități, în modernitate scriitorul se situează mai întâi în interiorul sistemului de semne al limbajului, prin a cărui manipulare liberă își creează propria realitate. Să luăm cazul Mallarmé, care în *Sonetul în y* numește mai întâi un anumit vid existențial și cosmic, și abia la sfârșitul poemului se întreabă - eventual - ce este cu misteriosul *ptyx*.

Paradoxal, acest scriitor obsedat de *abolire* (abolirea realității, abolirea limbajului, abolirea artelor și a poeziei) îi eliberează pe toți scriitorii care îi urmează de orice constrângere în raport cu problema irepresentabilului. Vidul, nimicul, neantul și... Dumnezeu intră în sfera unei reprezentabilități libere și tocmai prin această reprezentabilitate nelimitată scapă cu desăvârșire reprezentării. Suprerealismul multiplică la nesfârșit imaginile stranii, auto-suficiente, și unde vidul își face loc fără să-i fi fost conceput înainte gradul de realitate.

Teatrul absurdului pune în scenă o întreagă serie de elemente menite să dea cititorului impresia de vid și să materializeze anti-materia. Didascaliiile privitoare la decor se reduc la esențial: pereți goi, câteva piese de mobilier, o feastră pe care nu se vede nimic. Personajele nu mai au consistență psihologică sau structură morală; nu mai gândesc și nu mai trăiesc. Replicile schimbate nu au nici un sens: ajunge să ne gândim la exemplul cel mai des citat, *Cântăreața cheală* a lui Ionesco. *Așteptându-l pe Godot* se joacă subtil cu așteptările cititorului: textul vorbește despre vid, dar îl pune în așa fel în evidență încât reușește să sublinieze că vidul este în fapt o prezență apăsătoare, și atât de materială



încât nici nu mai este nevoie să fie reprezentat. Toate personajele îl așteaptă pe Godot, pe acest Dumnezeu mic și ridiculizat însă acesta nu apare: și nu se poate imagina o mai potrivită prezentificare a neantului.

În parcursul străbătut cu rapiditate în pasajele anterioare, intuim că, deși nu dispune de precizia și infailibilitatea de reprezentare a artelor plastice, literatura nu rămâne cu totul lipsită de mijloace în raport cu irepresentabilul. Obsesia numirii, jocul, repetiția, eliberarea cuvintelor de sub tutela sensului, convergența semantică din teatrul absurdului constituie armele specifice ale literaturii. Ajunge de exemplu ca într-un text să repetăm până la saturație cuvântul neant pentru ca cititorul să aibă senzația că neantul îl cuprinde. Sau vidul, nimicul și... Dumnezeu.

Va urma: *Partea III: Despre o poetică a vidului în Andrei Rubliov de Tarkovski.*



poezia

Gheorghe Pârja

Eu știu pe de rost o poezie de Gheorghe Pârja. Se numește *Prietenii*. Pe verificate. Vă spun o strofă: "Și cum trec, nu-i latră nici un câine / Nu vorbesc să fie mai ușori / Prețul vorbeii știu să îl amîne / Ei, provocatorii de can-dori". Tare mult mi-ar plăcea să pot scrie ca nordicul meu prieten, Gheorghe Pârja. El nu scrie texte. El scrie chiar poezie. El are puterea de a scoate lumea de sub lume, de a o dezrobi și de a o ridica în rang de sens înalt și frumusețe. Pârja zice: "Scriu în umbra / Unei icoane / Din care realul / A dispărut cu secolii în urmă". De fapt, realul nu a dispărut: doar s-a făcut mit. Căci Gheorghe Pârja e în stare să facă un mit și din absența mitului. Însă adevărata sa obsesie, obsesie care-i centrează poezia, este *Cuvîntul*. În buna tradiție a poeziei ardelenne, Pârja crede nestrămutat în puterea Cuvîntului. Mai cred și alții, dar la el, nu știu cum face că se vede. Cuvîntul e sinonim la Pârja cu o subtilă gravitație. Cel ce tace "e mai ușor" aproape că poate pluti. Pină și vîntul e posibil din pricină că cineva împiedică "literele să se facă cuvînt" (*Muzeul vîntului*). Așa că, mai zic doar "La mulți ani, Gheorghe Pârja!" și gata cu vorba! (Ion Mureșan)

Spre un ochi nevăzut

Dacă stai pe marginea cuvîntului
Riști să te prăbușești în uitare
În acea privire de sub umbra sabiei
Ce lucește și moare.

Trec furnicile pe calea ferată
Ca un tren negru ieșit din arhivă
Împărăteasa lor în rochia morții
Joacă lacrima într-o ciudată derivă.

Cerșește viață lungă
Neamului ei de termite
Să locuiască în cuvînt se roagă
Pentru cărările pustiite.

Nici o revelație, nici o mirare
Nici o răzvrătire în vechiul ținut
Împărăteasa fără sînge
Zboară spre un ochi nevăzut.

Muzeul vîntului

Cum ai venit
Ca o apă fără graniță
Așa să fie
Săparea fîntîinii.

Rece este grilajul din piața istoriei
Cuțite de argint
Lucesc în memoria pietrei.

Astăzi putem adopta copiii elefanților
Instituția scrisului
Nu-mi este votată
De guvernul furnicilor.

Noi toți vorbim
Voi toți vorbiți
Tot vorbim
Pină ruginește memoria lumii

Apoi ne întorcem spre noi
Ca într-un muzeu al vîntului
Unde oprim
Literele să se facă cuvînt.

Grădina damaschinilor

O roată de foc sau îndoială
Arde sunetul clopotului stingher
Garduri de alun coborîte din cer
Împrejoară frica și paharul sonor
Litera mușcată de vasilisc
Alunecă pe coala albă a memoriei
Două întrebări strămută dealul
Doar un răspuns limpezește apa.
Două întrebări întunecă cerul
Doar una se referă la naștere
Acolo sub pomi veștejiți
Lîngă mlaștini și pipirig
Înțeleptul se încurcă



Gheorghe Pârja

În orele zilei de mîine.
Ce va fi după noaptea aceasta
Ce zori cenușii vor sculpta sufletul
În așteptarea cărăbușului de aur.
Stau în grădina damaschinilor
Printre tufe de spini
Cu lumina ochilor stinsă
Din care ulcior să beau
Din cel cu smirnă ori din cel cu otravă?

Două întrebări strămută dealul
Doar un răspuns limpezește apa
în grădina damaschinilor.

Un poem cu Sandrina

Așa este casa noastră. A ținut sub acoperiș
Vreo cinci generații. Patul din colț
Cu picioare înalte ca un cocostîrc
Te urcai cu scăunelul pe strujacul de tîrsă
Acolo era legea facerii și desfacerii de lume.

Acolo s-au plăsmuit înrudirile
Unirile stelare și imnurile morții
Acolo a devenit femeia născătoare
Sandrina cea frumoasă care a rămas grea
Visîndu-și într-o noapte bărbatul.

În somnul greu ca o casă umbroasă
Era muncită de gînduri
Frămîntată ca aluatul de Crăciun
Cu miros edenic carnea-i înflora
Brusc clipa de somn s-a luminat
De undeva din mările făcute
Din țara porțelanurilor fine

Venea o corabie spre munte
Ce vis! Ca o flanelă
Îmbrăcată pe vreme de viscol.

Privesc în urmă la rîndurile de oameni
Care s-au stins fără să lase fotografii
Ci numai două icoane ale Sfîntului Gheorghe
Ucigînd balaurul
Șarpele acela solzos era parcă viu
Cu limba roșie
Aproape de călcîiul sfîntului
Oamenii vechi și străvechi
Stau înșirați în memorie
Ca ardeii roșii pe o ață de cîlți.

Frumoasa Sandrina născu
În patul cu tîrsă
Unde veniră cu vremea
Alții și altele.

Sandrina rămînea grea
Cînd bătea clopotul în dungă
și visa vapoare care urcă muntele
Atunci era muncită de gînduri
și frămîntată ca aluatul de sărbători.

Va începe războiul, zicea clopotarul
S-au născut mulți prunci
În ultima vreme.

Ce să pricep eu din lumea aceea
Cînd mîncam macriș
În grădina damaschinului.

Neamul damaschinilor
Înșirat ca ardeii pe o ață de cîlți
a început să se stingă
Ca după un ospăț otrăvit
Meșterii construiau neîntrerupt
Sicrie lucioase
Din lemn de paltin
Să cînte în pămînt ca viorile
Ce să pricep eu din lumea aceasta
Cînd mă lupt cu gîndacii de Colorado
Prin holdele de cartofi.

Asta este casa noastră. Nu are glorie
Ci numai memorie.

Lăsați-l pe Dumnezeu să vorbească
liniștit despre noi.

Marea pasăre marină

Înainte de a scrie aceste cuvinte
Am dăltuit o statuie de apă
Semăna cu Iona în burta chitului
Dar mai ales cu o pasăre decapitată.

Din gîtul ei țîșnea un sînge negru
Ca întunericul de sub mări
Aripile ei mai cuprindeau apa
și curcubeul de peste zări.

Haide, prinde odată contur
Afurisită formă sărată
Încep să număr nisipul din jur
Într-un ostrov cu inima beată.

Vino mare pasăre marină
Mai aproape de ochiul păzitor
Statuia de apă să-ți țină
Amintirea unui dulce zbor.

Acum închei aceste cuvinte
Ca o urmă a urmei pe nisip
Dăltui din mormîntul apei
Alt chip.

Poeme

Constantin Rusu

Dacă ar fi să pleci

Dacă ai să pleci cândva prin lume,
va fi apusul rătăcit pe urme
și praful va așterne pe văi fum,
uitând parfumul serilor de-acum.

Va rămâne totul fără nume,
fără balans de spume;
dar voi avea privirile întregi,
sub lacrima ce nu poți s-o-nțelegi.

Ale tale frumuseți rămân statui,
mângâiate rar de pași sături;
filele de ani vor fi uitate
în calendare gata separate.

Visul adormit nu poți să îl privești,
cascadele-s cu totul omenești;
pe peron nu mai spun nimic anume,
acum, când pleci undeva, în lume.

Spune-mi orice

Spune-mi că doar ochii mei îi cauți
și ei sunt cheia unui lacăt ruginit,
iar hărmălaia de stele îmbulzite
cu iluzii a spart un geam și a fugit.

Spune-mi să-ți aduc o mângâiere,
că te-ai săturat de finaluri rătăcite
și ești o piatră într-un râu de munte,
iar eu apa vie care să te alinte.

Spune-mi, sărutul tău să îl primesc
ca o petală în anotimp de toamnă,
iar stropii de noapte din lacrima ta
să-i fac amnarul surâsului de doamnă.

Spune-mi că-mi aștepti îmbrățișarea
învăluită prin șoaptele de iubire,
ca orizontul din valurile mării
și vom avea cea mai frumoasă trăire.

Spune-mi să mă rog sub pleoape,
să alungăm întrebarea de ce?
mă știi lângă tine, dar eu sunt departe,
dacă mă iubești, poți să-mi spui orice.

Eternă între mirese

În seara prinsă de amintiri
amurgul mai întârzie o oră
și-ți văd surâsul din priviri
prins cu al meu dor în horă.

Te țin în parfum de tinerețe,
cu florile de liliac promise
de sărutul pus peste tristețe
și reveria adormită-n vise.

Ne-am mutat în alb castel
pe raza răsăritului de soare,
eu ți-am pus ideile-n penel,
iar tu dai timpului culoare.

Amândoi am cules o floare
care născând nu va apune,
când apare nedorita boare
spunem aceeași rugăciune.

Acum îngenuncheat în rouă
nu mai caut în stele interese,
ne unim privirile amândouă,
iar tu rămâi eternă-ntre mirese.

Doamna florilor

Un ghem de bucurii neexplodate
erai odată, pe un peron uitat,
cu așteptarea privirilor udate
de lapovița visului prea căutat.

Și-ai fost purtată pe șine deviate,
de trecerea prin efemere gări,
pe marginile clipei speriate,
de-nvolburate căi și întristări.

Pe surâsul călător ai pus o floare
ți-ai presărat pe norii grei petale,
cu lacrima ascunsă în candoare,
așezi parfum pe drumurile tale.

Azi ai ascunse doruri în culori,
cu înfloriri eterne, fără toamne;
ești minunată - doamnă între flori -
și o superbă floare între doamne...

Prea trista doamnă

O suavă melancolie tristă
îți este o linie de centură,
te înscrie singură pe o listă
lângă un ghiocel cu privirea pură.

Nu poți să crezi că trandafirii
pot fi ținuuți în agonie
și-ai pus sămânță de primăvară
în iarna cu monotonie.

Aștepti să răsară florile-n deșert,
culori ai pus pe ramele eterne,
nu știi timpane sparte în concert
și nici iubiri găsite cu lanterne.

Dar ochii tăi au zarea nesfârșită,
sufletul ți-e darul eternității,
lacrimile le-ai strecurat prin sită
și ai pierdut bumerangul blândeții.

Și azi ești o cascadă anonimă,
pe care peisajul o condamnă,
nu ai acordurile puse-n rimă,
și totuși zâmbești, prea tristă doamnă.

Chemare

Zgomotul frunzelor uscate,
bătute de vânt pe aleile
cu vorbe bolnave placate,
are durerea singurătății tale,
ce-așează lacrimi-petale
pe gândul meu din depărtare.

Tu ai făcut din singurătate,
un poem cu rime încrucișate
și-o melodie parcă mută,
pe care nimeni n-o ascultă;
ascunzi miresme inodore
pe palete de culori incolorate.



Constantin Rusu

Visul meu ți-a dat strălucire,
ți-a alungat surâsul-amăgire,
ai stat mirată-ntr-un tablou,
sperând că vine ceva nou
și misterul tău fără noroc,
pentru mine nu mai are loc.

Dorurile mele îți sunt itinerar,
iar tu rămâi cea mai frumoasă,
te-aștept să vii la mine iar,
să fii comoara mea din casă.

Tu ești cea mai iubită

Eram o tristă pictură într-o ramă.
Gândul pentru tine mă învăluia.
Boarea de parfum de lăcrămioare
spunea că nu poți fi decât a mea.

Nu pot pune totul într-o scânteie,
nici să las simbolul în crâmpie,
luna prin geamuri strecura iubirea,
iar sub fulger ți-am zărit privirea.

Și ai învelit cu ochii înlăcrimați
vorbele blânde ale pașilor uitați,
ai fost iarba ce crește pe câmpii,
iar eu roua ce plânge când nu vii.

Un șir de sălcii cu umbra pe mal,
ne fredonau în ritm de carnaval,
în vacarmul ca lătratul câinilor,
nouă ne era dragă șoapta buzelor.

Ești visul ce plânsul mi-l trezește
din senin și-un nor ce m-amăgește,
degeaba tresari când ești privită,
doar cu mine ești cea mai iubită.

Poeme din volumul *Ecouri în cascadă*,
în pregătire la editura Limes

Cișmeaua din piață

Sorin Catarig

1.

... dar și valetul, ce altceva e decât tot un burlac bătrîior și cam necinstit pe deasupra (eu unul, drept să vă spun, camarazi, niciodată nu am fost în stare să pricep jocul acesta, însă mă fascinau figurile țepene, așezate în oglindă, jumătăți de trup), *ah pe mușamaua din bucătărie se decide soarta imperiilor*, dar uite beculețul roșu de sub masă ce frumos licărește, cît despre mine, abia dacă mi-a mai rămas timp ca să ajung pînă la gară, că doar trenul nu are cum să aștepte pînă ce ajung eu, mă înțelegi, iar după ceasul meu mai sînt exact trei minute, doar nu vrei să lași bună-tate de bere în pahar, și de ce să stăm noi la soare, cînd la fel de bine putem rămîne și aici, unde e așa de plăcut, nu, fetiță dragă, nu am ce să-ți dau, că doar vezi și tu că am dat toți banii pe bere și nu ne-a mai rămas nimica pentru tine, nu ar fi rău dacă ne-am gândi și noi la o afacere, eu chiar am o propunere care s-ar putea să te intereseze¹, însă motanul cel mic ne privește cu ochii lui cafenii și foarte rotunzi, ce plăcere să-ți odihnești mîna pe blana lui catifelată, dealtfel e așa de blînd, că poți să faci aproape tot ce vrei cu el și nu se supără, iar nouă întotdeauna ne-au plăcut animalele astea, deși nu sînt nici pe departe așa devotate omului cum este cîinele, spre exemplu, zise judecătorul și, pentru a-și întări spusele, lovi cu putere în masă cu micul lui ciocan de lemn. Între timp, o duzină de cerșetori arțăgoși se apropiară de noi, și pe loc pricepurăm că situația poate lua o întorsătură gravă în orice moment, dar explică-ne numai, domnule consilier, pe unde o să scoatem noi cămașa, cît despre mine, nu găsesc nici o logică în spusele tale, zise motanul, înfigîndu-și cu putere ghearele în carnea mea !

2.

Iar bufonul, pe care ne obișnuisem să-l întîlnim în fiecare zi, s-a îmbolnăvit și el în cele din urmă fiindcă, vedeți dumneavoastră, suferea de o maladie incurabilă, și știm bine cu toții că boala nu iartă pe nimenioricinarfiel etc., și tumbele pe care le făcea, salutîndu-ne nițel ironic dimineața, cînd noi, ca tot omul, deschideam ferestrele cu fețele umflate de somn, cu toate că ceasul sunase de vreo cîteva minute bune², mai zăboveam în pat, și ațta de bine ne simțeam în așternuturi, că am mai fi dormit cel puțin încă o oră, dar vezi bine că asta nu se poate, doar programul e program, și trebuie să mai și lucrăm cîte ceva, că altminteri din ce să trăim?

Ziare mototolite zac pe covor, doar seara ce să facem, cu toate că știrile astea se repetă, ca dealtfel orice pe lumea asta, e încă dimineață, dar soarele e așa de fierbinte, precis că o să fie foarte cald și azi, căutăm umbra și nici măcar nu ne putem apropia de ziduri de încinse ce sînt, prin urmare asta e vara pe care așa de mult o așteptasem, dar iată o doamnă scundă, îmbrăcată în negru, și tocurile lovesc cu putere trotuarul, un sunet nefiresc, puțin înfricoșător chiar, pe căldura asta, cînd puțini mai au îndrăzneala să mai iasă pe străzi, trebuie să fii cu adevărat tare de înger, și vîrfurile de metal ale tocurilor pătrund adînc în asfaltul ca o pastă cenușie, care abia mai are puterea să ascundă pietrele, iar apa pe care abia au adus-o de la pompă s-a și încălzit, cu toate că în casă e răcoare, că nu degeaba făceau mai demult

camerele așa de înalte, ca să aibă omul aer și să se simtă bine în casă, chiar și pe o căldură ca asta, cînd vopseaua de pe uși se înmoaie și arată întocmai ca pielea unuia foartefoarte bătrîn, dar cînd încerci s-o zgîrii puțin cu unghia constai cît e de tare crusta aceea cafenie, și nici măcar cuiul pe care l-ai aflat în buzunar nu poate să o rupă, dar iată, pe scăunelul de lîngă ușa bucătăriei pe care stau cele două găleți smălțuite de tablă, pline cu apă, e sticla verzuie, cu dopul de cauciuc care se potrivește foarte greu, iar pe fund mai are un pic de benzină, tu o destupi și torni cîteva picături pe o bucată de vată pe care ai luat-o din timp, dintr-o cutiuță de vitaminace, pe urmă o duci la nas, îți place așa de mult cum miroase, dar desigur că nu ai spus nimănui despre ce obișnuiești tu să faci, te așezi binișor pe covorașul cu dungii albe și roșii, *în curtea de alături cineva a început să ambaleze un motor iar sunetul pătrunde prin sticla ferestrei neobișnuit de înalte cum era moda mai demult trece printre gălețile pline cu apă proaspătă pe care tocmai le-a adus bătrîna de la pompa din piață se rotește de cîteva ori în jurul tău ca în cele din urmă să și se așeze pe gît întocmai ca un fular care nu te deranjează absolut deloc cu toate că e așa de cald*

3.

Pe urmă, bătrînul mai zăbovi nițel lîngă fîntînă, așteptînd să se mai așeze praful pe care plecare noastră neașteptată îl stîrnise. În cortul cel mare, unde se ținuse nunta, cineva aprinsese becurile, alimentate de baterii mari, de camion, fiindcă în satul ăla nenorocit nici măcar curent electric nu aveau, dar îți poruncim ca pe această pagină să nu mai scrii absolut nimic, zic cei trei muzicanți³, îmbrăcați în costumele lor verzi, puțind de la o poștă a sudoare, iar gîturile lor subțiri și pline de jeg se mișcă anapoda, au obosit pesemne să tot cînte și iată, mîncarea li s-a și sleit în blide, doar contrabasul mai scoate în răstimpuri cîte un sunet răgușit, de aceea bunicul se și duse să asculte muzică la aparatul lui de radio cu baterii, să le fie rușine, țiganiii naibii, că eu nu m-am tîrguit cu ei și le-am plătit cît mi-au cerut numai să cînte toată noaptea, și din policandru de fier forjat vopsit cu bronz lampa luminează timid chipul bătrînului întins pe pardoseala de pămînt, i-au legat maxilarul cu o cîrpă, să nu cumva să i se deschidă gura cînd te aștepți mai puțin, o femeie izbucnește în plîns, asta e mama, zic eu, și imediat niște babe îmbrăcate în hainele lor negre, duhînd a săpun aspru de rufe, mă privesc cu reproș, și vai ce le-aș mai cîrpi cîte o palmă, ce cred ele, și așa mai departe (afară găinile se scaldă în praful negru ca funinginea - cu vădită plăcere, porci mici și costelivi își devorează excrementele).

De frumoșii mei pantofi de piele, lustruiți ca oglinda, se lipesc hălci de noroi atît de mari, încît abia îmi mai pot ridica picioarele, dar nu am altă soluție, trebuie să merg tot așa pînă la poartă, spre cumpăna fîntînii, de care atîrnă niște roți dințate ruginite și o oală verde cu fundul găurit, plină cu pietre, de acolo bătrînul îmi tot face semne cu mîna, deci e cît se poate de limpede că nu am să-l mai revăd niciodată, știți și voi prea bine că e destul de în vîrstă și și-a cam trăit traiul, iar la anii lui etc., în acest timp automobilul



Sorin Catarig

prinde viteză, iar roțile taie fâgașe adînci în stratul gros de praf. Degetele noduroase ale muzicanților se încleștează pe gîturile prelungi ale instrumentelor, iar sunetele se iscă tot mai stoarse de vlagă, aceasta, dragi copii, închipuie sunetul vîntului care se răsucesce în hogoac, ne explică domnul profesor, și soarele devorează silueta bărbatului care se încăpățînează să ne mai salute.

1 - să ne fi dus undeva într-o țară cufundată în blînde învăluitoare cețuri, ca mirosul dulceag al resemnării să nu mai plutească asupra-ne o invectivă abia simțită printre mîngierii încărcate de semnificații, să uităm de demonii inocenți care din spatele gardului încă ne mai dau cu tifla

2 - iară ceasul meu deșteptător, vechiul, dragul meu ceas, cu cadranul lui negru de carton și cifrele mari, fosforescente, în care tu ai turnat apă cu sare, după cum te învățase un copil de prin vecini, ca să-l strici, ca apoi să mă îndupleci să ți-l dăruiesc, și știi prea bine că nu trebuie să insiști prea mult ca să îți fac pe voie, de fapt ți l-am și dat din toată inima, fiindcă era numai al meu și nimeni nu avea nici cel mai mic drept asupra lui, cu toate că, în ultimul timp, cam rămînea în urmă, și din cauza asta întîrziam și nu reușeam să termin mîncarea la timp, iar pe ei îi cunoști prea bine, mereu fac scandal dacă ceva, un lucru cît de neînsemnat, nu le convine, așa că i-am rugat să cumpere altul, doar bani aveau destui, dar cum ei nu se grăbeau deloc, tu ai cerut sfatul prietenului tău și ai făcut întocmai cum te învățase, iar după ce ți l-am dat, ieșai cu el prin curte, mîndru nevoie mare, îl purtai ca pe un fel de gentuță și îl puneai mereu să sune, îți plăcea pesemne sunetul puternic și cristalin al clopoțelului, tu îl duceai ținîndu-l cu mare grijă de micul inel nichelat, și parcă eram și eu bucuroasă văzîndu-te cît de mult îți place să te plimbi așa, și să știi că nici nu mi-a părut rău că l-ai stricat, fiindcă eram sigură că tot la tine are să ajungă în cele din urmă

3 - sub o lumină ponosită niște bărbați jucînd cărți

POST SCRIPTUM LA TIFF 2005

Așa cum precizăm în numărul anterior al revistei noastre, continuăm publicarea unor ecouri legate de ediția din acest an, a IV-a, a Festivalului Internațional de Film Transilvania (TIFF), desfășurat la Cluj-Napoca în perioada 27 mai - 5 iunie. Dat fiind interesul manifestat de public, amploarea și importanța acestui eveniment cultural, unic în România, vom publica și în numărul următor al Tribunei interviuri, cronici și comentarii legate de TIFF 2005.

"Oamenii au tendința să transforme banalul în ceva extrem de complicat"

Dialog cu regizorul rus Ilya Khrjanovski

Regizorul Ilya Khrjanovski s-a născut în anul 1975, în Moscova. A absolvit Institutul Național de Cinematografie din Moscova (VGIK) și a studiat timp de un an la Academia de Arte Frumoase (l'Academie des Beaux Arts) din Bonn. Filmul *4* este primul său lung metraj. În anul 1998 a realizat împreună cu Artem Mihalkov un scurt metraj intitulat *Oprirea* (Ostanovka). Pe lângă premiile de la Festivalul Internațional de Film Transilvania - Trofeul "Transilvania" pentru cel mai bun film din competiție (ex-aequo cu *Whisky*, o coproducție Uruguay / Argentina / Germania / Spania) și Premiul pentru cea mai bună imagine - filmul *4* a mai obținut anul acesta și Marele Premiul la Festivalul de la Rotterdam.

Tatiana Onilov: – *Domnule Ilya Khrjanovski, cum vi se pare Clujul? Care sunt impresiile dumneavoastră până acum?*

Ilya Khrjanovski: – Clujul este un oraș frumos, cu o arhitectură veche și extraordinar de primitor. Sincer să fiu, sunt obișnuit cu orașe mult mai mari și mult mai aglomerate. Iată de ce, pot să spun că nu este tocmai pe placul meu. În schimb, am observat că oamenii sunt extraordinar de binevoitori, foarte amabili și deschiși. În Rusia, oamenii sunt mult mai sceptici, mai răutăcioși. Am fost și în Ucraina, dar acolo nu este o astfel de atmosferă. Îmi place foarte mult să mă aflu printre oamenii de aici. Ce m-a surprins cel mai mult este calmul și liniștea pe care o emană orașul, ca tot, ca întreg.

– *Ați mai fost până acum în România?*

– Nu, aceasta este prima oară când vin în România. Acum, în cadrul festivalului, am avut posibilitatea să vizitez castelul Bran și un pic din Brașov. În rest, nu știu prea multe despre locurile care merită să fie vizitate în România.

– *Acum aș vrea să vă întreb mai multe despre filmul 4, pe care l-ați realizat în 2004. Cum s-a născut ideea de a prezenta Rusia prin intermediul unei povești despre clone, păpuși, câini, desigur vodkă și femei care gâtesc, înmormântează și supraviețuiesc?*

– Am văzut o poză făcută într-un sat rusesc, unde mai multe femei paticipau la o ceremonie de înmormântare și mi s-a părut ceva extraordinar de interesant, de captivant și totodată ceva ce ținea de ritualuri, tradiții, autenticitate. Așa mi-a venit ideea să fac un film despre satul rusesc. Nu am filmat viața de la oraș, pentru că în oraș oamenii trăiesc într-o continuă rutină și sunt prinși de cotidian, probleme. Casele din oraș nu sunt altceva decât "pătrățele din beton" în care oamenii sunt constrânși să-și petreacă majoritatea timpului. Alta e viața la sat, cred că numai la țară oamenii se simt cu adevărat acasă.



Ilya Khrjanovski

– *De ce o astfel de Rusie?*

– Eu nu puteam să prezint altfel lucrurile, pentru că Rusia este țara în care m-am născut. Dacă aș fi trăit în România, aș fi făcut un film despre România. Nu am avut intenția să ascund ceva sau să prezint o realitate care nu există. De fapt, nu este un film doar despre Rusia. Uitați-vă în jur: modul în care ne îmbrăcăm, felul în care ne comportăm relevă faptul că, deși trăim în țări diferite, totuși suntem la fel. Experiența de viață pe care am prezentat-o în film se poate raporta, la fel de bine și la oamenii de aici sau din altă parte.

– *Bătrânele din film sunt extrem de expresive. Își joacă rolul foarte bine. Cum ați reușit să le găsiți?*

– Mai întâi de toate, aș vrea să spun că localitatea unde s-a filmat pelicula există cu adevărat și are peste 1.000 de locuitori. În ceea ce privește bătrânele, am vrut să caut chipuri reprezentative,



personaje stereotip, caracteristice pentru satul rusesc. Femeile și-au asumat rolul în totalitate, pentru că au crezut cu adevărat în ceea ce li s-a spus să facă și pentru că, într-o mare măsură, așa se comportă ele, totul fiind aproape firesc de real. Aș vrea să atrag atenția că acesta nu este un documentar, este modul în care am perceput eu realitatea. Deși pentru filmări am chemat un cameraman de filme documentare, nu am avut intenția să fac un documentar.

– *De ce în rolul principal este femeia?*

– Femeia, prin natura sa, este mult mai armonică și mai sensibilă. Prin intermediul sensibilității se pot transmite foarte multe lucruri. Am vrut să subliniez că în zilele noastre uităm să mai și simțim. Avem reacții puternice și intense, dar lipsește sensibilitatea.

– *Ce simbolizează păpușile pe care sunt focusate reflectoarele o bună parte din film?*

– Văd că oamenii au tendința să transforme, de fiecare dată, banalul în ceva extrem de complicat. Lucrurile nu sunt așa de sofisticate precum par, sau cum ar vrea oamenii să le complice. Totul este foarte simplu. În film, păpușile își pierd măștile, adică fețele, la fel cum oamenii își pierd identitatea și personalitatea, devenind niște roboți. Toți, dintr-o dată, devin unul singur.

– *Cum v-ați decis să algeți cifra 4? De ce nu a fost 3, 5, 7 sau chiar 12?*

– La începutul filmului explic de ce m-am oprit la 4. Consider că și cifra 4 poate fi una simbolică. Iar dacă stăm să ne gândim mai bine, grafic vorbind, e reprezentat de trei linii care se intersectează între ele. Deci, până la urmă, patru, tot trei este. Dacă vorbim despre cifra 4, ne putem raporta și la cele patru, hai să le spunem așa, "personaje" din Apocalipsă. Ar mai fi și alte explicații, dar mai bine las spectatorii să descopere semnificația acestei cifre, precum și întreaga simbolistică a filmului. Pelicula este foarte lungă, durează două ore. Aș vrea să cred că vor fi persoane care să-o poată privi până la capăt.

– *Vă mulțumesc!*

Interviu realizat de
Tatiana Onilov

Am văzut (și) pentru dumneavoastră

Whisky

Alin Mureșan

Avem așa: Jacobo, un patron de fabrică de ciorapi pe care nu-l poți scoate din rutina lui pentru nimic în lume, Marta, mâna lui dreaptă de la slujbă, și Herman, fratele său - om realizat profesional și familial. Rutina lui Jacobo e amenințată de vizita pe care Herman i-o face cu ocazia unei slujbe pentru defuncta lor mamă, astfel că, rușinat de situația sa, îi propune Martei să pozeze drept soția lui.

Nimic din film nu e spus verde-n față, totul e abscons și sugerat. Lucrul acesta, împreună cu ritmul lent dictat de necesitatea ilustrării vieții plicticoase și repetitive a lui Jacobo, împarte cu siguranță publicul în două: cei care gustă filmele artistice "europene", respectiv fanii *Stăpânului inelelor*, Paulo Coelho, *Volta* sau ce mai doriți voi. Primii au gustat filmul din plin, dovadă scorul destul de mare dat de public după prima reprezentare, cei din ultima categorie, nu măndroiesc de asta, s-au plictisit teribil. În plus, filmul se termină brusc, lăsând o mulțime de probleme în suspensie: ce-a făcut Jacobo cu banii câștigați? Ce i-a scris Marta lui Herman în bilețel? De ce n-a venit Marta la serviciu după excursie? Ce-a făcut ea cu banii? Ce s-a întâmplat între Herman și Marta? Ce simte femeia de fapt pentru Jacobo? Și întrebările pot continua, răspunsurile sunt lăsate în sarcina imaginației fiecăruia.

Whisky (Uruguay / Argentina / Germania / Spania, 2004, r. Juan Pablo Rebello, Pablo Stoll) are unele momente de umor foarte bine punctate. Plicticosul și placidul Jacobo se duce cu fratele său la un meci de fotbal (feminin!) și se dezlănțuie într-o avalanșă de invective la adresa arbitrilor asistent la o banală fază de joc, dia-

tribă neanunțată de nimic până atunci.

Cadourile pe care și le fac cei doi frați de-a lungul filmului smulg și ele zâmbete: Jacobo îi oferă lui Herman o pereche de șosete (omul e zgârcit până la Dumnezeu), acesta îi răspunde tot cu o pereche de șosete, deși Jacobo trăiește din confecționarea lor. Mai încolo în film, după ce Jacobo câștigă o sumă mare de bani, e cuprins de un sentiment de mărinimie și îi cumpără fratelui său un tricou souvenir. Evident, cadoul-răspuns e același tricou souvenir, dar pe altă culoare. Schimburile acestea lasă să se întrevadă atât zgârcenia lui Jacobo, cât și complexul său față de fratele lui, mai bogat și cu o familie mare și fericită.

Realizarea artistică a filmului este desăvârșită. În diferite momente se insistă pe cadrele fixe tip fotografii, iar unele close-up-uri sunt delicioase. Cadrajul cel mai inspirat este realizat prin geamul unui lift, care permite vederea a doar jumătate din Jacobo și Marta - o metaforă a filmului de fapt, întrucât, după cum spuneam, personajele nu se dezvăluie cu totul în film.

Singurul lucru care strică farmecul filmului este subtitrarea, probabil capitolul cel mai sensibil la TIFF. Sigur, e deranjant să vezi vorbindu-se despre Dumnezeu în loc de Allah, deși parcă aici aș mai închide ochii, înțelegând că nu toți cei care se ocupă de traducere și adaptare au un bagaj cultural minimal, măcar. Însă când traduci "I see" cu "am văzut" în loc de "înțeleg" sau "aha" sau cum vreți voi, deja te iei cu mâinile de cap și faci eforturi să te abții să lovești cu el în mod repetat într-un zid. Partea bună e că aceasta nu ține de realizarea filmului.



Whiski

Cel din urmă va fi cel dintâi

Cristian Țane

Acum doi ani, TIFF-ul a propus României un nume: Dagur Kari. Un islandez tânăr, regizor debutant, pasionat în același timp de muzică. Filmul său, *Noi, albinosul*, a luat atât Marele premiu la TIFF 2003, cât și Premiul publicului. Motive suficiente pentru ca nou-înființata casă de distribuție Transilvania Film să lanseze comedia lui Kari pe ecranele din întreaga țară. Acum, el se întoarce la TIFF, însă nu o mai face ca un debutant necunoscut, ci ca o vedetă, de la care așteptările sunt extrem de mari.

Cel din urmă va fi cel dintâi / Dark Horse (Danemarca / Islanda, 2005), al doilea film al lui Kari, este o comedie ciudată și originală, despre un pierde-vară pe nume Daniel, un graffiti-artist iresponsabil, neatent, plin de chitanțe și amenzi neplătite, însă de un noroc chior în momentele importante ale vieții. Alături de el stă prietenul lui cel mai bun, Bunicul, un tânăr supraponderal, pasionat de arbitraj, însă care, prin comportamentul haotic și nebunesc, nu face decât să-și arate singur cartonașul roșu cu fiecare ocazie. Într-o zi, amândoi se îndrăgostesc de Franc. Franc, adică Francesca, o vânzătoare frumușică dintr-o băcănie uitată pe o stradă a Copenhagăi. Normal, Daniel este cel care rămâne cu ea, filmul urmărind, într-o manieră amuzantă, relația lor, inclusiv în momentele în care este pusă la încercare.

Kari alege să-și facă filmul în alb-negru, ceea ce funcționează, deși, aparent, nu există motive reale și evidente pentru această opțiune. El își urmărește și dezvoltă personajele cu multă grijă, analizând cu destul umor relația dintre Daniel și Franc, și influențele pe care Bunicul sau un judecător aparent neimportant în cursul plotului, le au în viața lor. Totuși, spre final, Kari pare să scape scenariul din mână, luând anumite decizii de neînțeles (precum dispariția Bunicului din ultima parte a filmului), și folosește câteva trucuri anticipabile și oarecum dezamăgitoare, pentru a duce povestea la bun sfârșit.

În afară însă de aceste mici scăpări, *Dark Horse* tinde spre perfecțiune. Povestea este proaspătă, interesantă, replicile au ritm și inteligență, iar împărțirea în capitole funcționează foarte bine. Daniel evoluează progresiv de la un tânăr fără viitor la unul dispus să înfrunte viața cu toate dificultățile ei, dovedindu-se până la urmă un adevărat "dark horse" (termen folosit în cursele de cai, în cazul concurenților cu cele mai mici șanse de a se impune, și care ajung totuși să câștige). Iar scena podului, din ultima parte a filmului, simbolizează perfect atât titlul filmului, cât și apariția acestui nou Daniel.

Poate că *Dark Horse* nu este un film chiar atât de bun ca *Noi, albinosul*, și nu va câștiga atât de multe premii. Dar este o continuare firească, și deloc dezamăgitoare, a carierei unui artist tânăr, cu întreg viitorul în față.

P.S.

Trebuie menționată coloana sonoră a filmului, compusă chiar de Dagur Kari și a sa trupă, *Slowbow*. Muzica absolut genială, ce se potrivește permanent perfect cu stările și scenele filmului, amintește de cea mai celebră trupă islandeză a momentului, *Sigur Ros*, și contribuie din plin la frumusețea multor momente.

Obiecte pierdute

Radu Toderici

Obiecte pierdute / Lost and Found (Germania, Estonia, Bulgaria, România, Bosnia și Herțegovina, Ungaria, Serbia-Munteșnegru, 2005, r. Mait Laas, Nadejda Koseva, Cristian Mungiu, Jasmila Zbanich, Kornel Mundruczo, Stefan Arsenijevic) e un proiect internațional format prin colaborarea a șase regizori din Europa de Est, diferiți între ei ca și culorile spectrului. Cele 99 de minute conțin cinci scurt-metraje despre pierderile ireparabile ale schimbului de generații, despărțite între ele de un scurt-metraj de animație, *Gene+ratio*, care încearcă să adapteze o poveste fantastică la fiecare dintre celelalte cinci bucați prin câte o modalitate nouă, de la animația clasică la cea 3D.

Primul film asigură proiectului un debut excelent, balcanic, muzical, colorat și cu personaje pestrițe. De altfel, *The Ritual* aparține și celei mai experimentate participante din întreg grupul; în timp ce majoritatea au realizat câte un un singur scurt-metraj și asta după anul 2000, Nadeja Koseva a regizat în anii '80 un adevărat film cult pentru cinematografia bulgară. Astfel că între timp există la realizatoarea filmului și o genă de adaptare la filmul occidental de cea mai bună calitate, prin metaforele vizuale simple și eficiente: în primul cadru, un telefon sună inutil într-o casă pustie, un robinet uitat se pornește și scările lasă să curgă apa peste ele în valuri, în timp ce finalul surprinde tinerii căsătoriți în fața Niagarei. Filmul e înșelător și mizează pe prelungirea îndelungă a confuziei: mama, care (credeți că) își așteaptă fiul și care răspunde la telefon cu o bucurie așa luminoasă, încât îți vine să-i cauți numele pe Google, să-i afli numărul de telefon și să-i dai așa, de chestie, un telefon, pentru a-i asigura bucuria de a răspunde la el, de fapt organizează la distanță o petrecere în felul nunților vechi, fără mirii absenți. Cadrele se învârt ironic, excelent filmat, în jurul peripețiilor nunții, dar și a unei perechi de cercei pe care, în final, noua mireasă nu-i va mai purta, rupând tradiția.

Turkey Girl al lui Cristian Mungiu are în spate atât faima filmului *Occident*, cât și una dintre cele mai văzute actrițe din scurt-metrajele românești de anul acesta, cea mai expresivă față îmbufnată, aparținând Anei Ularu. Scenariul e național-balcanic prin subiect (mituirea cadrelor medicale și obiectele dragi care se lasă în cabinetele medicilor) și educativ uneori (dintotdeauna am simțit nevoia unui film care să învețe pas cu pas publicul cum se dă profesionist o miță). Scenariul e bine scris, iar curcanul-actor asigură finalul, aplaudat îndelung la TIFF. Din păcate, filmul vinde acea Românie la pachet, pentru exterior, machiată cu stereotipii: unul din cadrele de început, care o surprinde pe Tatiana neatentă la peisajul superb din spate, e completat de gardul de lemn, în care stau cu gura în jos niște oale din acelea regășibile prin târguri sau pe copertele basmelor pe plăci de pick-up. O astfel de imagine e acceptabilă astăzi doar la modul ironic, altfel filmul devine un muzeu, vorbește despre o altă Românie și oalele și ulcelele ei.

Birthday, semnat Jasmila Zbanich, Bosnia și Herțegovina, e un film despre reconstrucția podului din Mostar, care unește simbolic cele două etnii ale orașului. Realizat ca un documentar, cu întrebări puse de realizatori celor două personaje, născute în aceeași zi și apoi separate de distrugerea podului, filmul are un ton grav și reținut, sugerând tema intoleranței și a lipsei de acceptare reciprocă a locuitorilor aceluiași oraș. Când tonul e mai relaxat însă, filmul mi se pare prea inspirat din Jeunet, cu personaje caracterizate prin "îi place",



Turkey Girl, r. Cristian Mungiu

"nu îi place" și opțiunea pentru hobby-urile simple și neașteptate. Mă rog, între copie și omagiu e o graniță greu de stabilit. Filmul e totuși semnificativ pentru întreg proiectul, în trei direcții: povestea reușită, imaginile semnificative (acel tip de detaliu reușit doar de ochiul neobosit al aproape-debutantului) și maniera de a filma, cu imagini tremurătoare, de documentar pe peliculă ieftină. De altfel, nici un efect special nu ar putea egala senzația dispariției podului sugerată de cana cu cafea imprimată cu imaginea podului în care cad picuri de ploaie sau desenele naive ale copiilor, imaginând podul inexistent.

Cel mai grav moment al cvintetului este *Shortlasting Silence* al regizorului Kornel Mundruczo, prezent la festival și cu un lung-metraj, *Sezon*. O parte a patra lentă, pe un subiect sumbru, construit pe replici anoste din care se ivește povestea unei relații incestuoase, cu senzația de ireal pe care o dă trecerea de la oraș la casa din noaptea ploioasă, într-un loc nederminat. Despărțirea din final, imprevizibilă, e însoțită tot timpul de ideea pe care o enunță ca o ipoteză personajul la început, în timp ce camera se ține după el în maniera Gus Van Sant: sinucigașul trebuie ținut de vorbă, el are nevoie de cineva să îl asculte. Întregul film e aluziv, amenințător, exact ca personajul feminin, care urlă animalic de la geamul casei.

În fine, *Fabulous Vera* e un deznodământ tonic scris și regizat de Stefan Arsenijevic. Un film comic despre iubire și opțiuni importante și mai ales o pledoarie pentru lucruri interzise, ca destinația și speranța. Deciziile se iau în timp ce tramvaiul pornește din greșeală fără șofer și în nebunia care urmează, în care intervine și polițistul văduv care coase goblen și bătrânul care nu mai știe unde se află, evenimentele se rezolvă rapid și în mod fericit. E scurt-metrajul cel mai convențional ca manieră de filmare și, dacă se face abstracție de decoruri și de limba vorbită, nimic nu mai plasează pelicula în Sud-Est. Aceasta e și gama de opțiuni a realizatorilor, care au realizat fie un film critic, fie unul detașat, și cred că în funcție de acest factor spectatorii vor segmenta filmul și îl vor vedea mai puțin ca un tot. E riscul polisemiei subiectului comun, care poate adăposti o mare varietate de mici subiecte, dar care va trebui să renunțe la unele dintre ele pentru a face loc și spectatorului.

Vera Drake

Vera Drake (Marea Britanie, 2004, r. Mike Leigh) este un film cu o listă întreagă de nominalizări și de premii, incluzând premiul pentru cel mai bun film și cea mai bună actriță (extraordinara Imelda Staunton). De la prima secvență a genericului și până la final, el reușește să-și poarte cu o noblețe britanică titlurile, fără vreun rafinament inutil. Povestea e discretă și spusă cu răbdare și scenariul se bazează de la început pe o confuzie utilă: micuța și joviala Vera, puțin gârbovită și plină de energie, cu fața emanând de bunătate, intră în cadru și începe să pună deja apă la fiert pentru omniprezentul ceai britanic. Câteva minute mai târziu, intră la fel de energică în altă casă și pune din nou apă la fiert: doar că de data aceasta e vorba de provocarea unui avort. De aici, nimic spectaculos nu se mai întâmplă, nimic surprinzător, în paralel sunt filmate investigațiile poliției după un avort cu complicații și viața obișnuită a Verei, până când ele se vor uni într-o dramă.

Filmul e deseori crud prin lentoarea imaginii. Gus Van Sant filmează ultimele momente ale unor liceeni înainte de a fi împușcați și camera întârzie pe câte un personaj, conducându-l cu politețe până în depărtare. Aceeași lentoare ca în *Elephant* și la Mike Leigh: pregătirea minuțioasă a procedurii, scoaterea ustensilelor din nevinovate cutii domestice, acompaniată de reacțiile femeii care stă întinsă pe un pat alăturat. Același lucru se petrece la arestarea Verei. Sărbătoarea din casa ei, conversația politicoasă și jovială e urmărită mult timp; apoi, camera se plictisește și aruncă o privire pe fereastră: logodnicul e urmărit cum vine prin ninsoare. Întoarcere la conversație, bătaie la ușă, e doar logodnicul. Din nou fereastra și sosirea polițistilor, o sosire obișnuită dacă uităm însemnele de pe automobil. Trece puțin timp până se aud bătăile în ușă. Ele nu au nimic forțat, dialogul e politicos și nu iese din normalitate decât la interogatoriu, unde Vera pare incapabilă să se apere. Atunci când se vorbește, în film se instalează delicatețea. Acesta este un film despre avort, dar cuvântul "avort" nu va fi rostit decât de polițiști și judecători. Așa îi spun ei. Vera nu-l rostește, iar când, în arest, trebuie să-i mărturisească soțului ei Stanley motivul arestării, plânge, nu poate spune nimic, iar în final se apleacă la urechea lui și îi șoptește ceva. La fel își anunță Stanley fratele, oco-



lind cu grijă cuvântul incriminant. Această delicatete e fermecătoare într-o epocă a cuvântului sonor, a cuvântului lansat în mass-media și poate părea la fel de bizară precum codul Bushido pentru un adolescent japonez amator de manga.

Singurele efecte speciale, efecte artificiale sunt asigurate de glicerina lacrimilor. Mike Leigh preferă portretul și tabloul și lucrează mai mult cu expresii faciale decât cu evenimente. Filmul este mai degrabă un tratat de psihologie decât unul de etică. Inocența Verei va fi chiar brutalizată la final; condamnată la doi ani și șase luni de închisoare, vorbește cu două femei condamnate din același motiv, dar a doua oară, folosind aceleași mijloace de avort, pe care le proclamă totuși cele mai sigure din lume. E momentul de îndoială și de posibil dispreț pentru naivitatea Verei: poate efectele secundare ale operației nu sunt chiar o întâmplare... Acest film nu e (deși nu scapă comparației cu) *The Cider House Rules*. Nu există o propagandă pentru avort, ci doar cazul penal și argumentele pro și contra din instanță. Tot restul e psihologie. Iar ultimul cadru, cu familia la masă, cu ceainicul caraghios și liniștitor precum Vera, tronând în mijlocul mesei, cu personajele privind ușa, așteptând parcă pe cineva, nu vorbește în termeni etici despre avort. Subiectul filmului e mult mai vechi; apariția lui coincide cu apariția comediei și se identifică cu sinteza comediei cu tragedia. Adică, personajul nu mai este imaculat. Pledoaria filmului merge mai degrabă spre nuanțare, împotriva împărțirii în alb și negru proclamată de orice lege. Ironia filmului nu scutește nici inconștiența Verei, nici orbirea legii după care e incriminată Vera și care datează din 1861, cu aproape un secol înaintea evenimentelor. Finalul, cu judecătorul cu perucă înclinându-se ceremonios după enunțarea sentinței (apariție episodică a lui Jim Broadbent) e semnul, din nou ironic, al nevoii schimbării ritualurilor.

Vera Drake este un film cu oameni mici, cu întâmplări mărunte și cu sărbători simple la care invitații sunt prea umani pentru a conversa despre unele metafizici. Preferă să se felicite și să-și strângă mâna cu căldură și cu o măsură mare de simpatie de câte ori li se întâmplă vreun eveniment: logodna, copilul așteptat. Răbdarea imaginilor surprinde totul cu talentul și detașarea unui grefier și e dublată de răbdarea personajelor. Îndrăgostirile se petrec tandru și gesturile cele mai erotice sunt cele ale oferirii unei bomboane sau ale unei plimbări pe care doi oameni o fac cu caraghioslăcul ritualului acesta care, nici el, nu a fost schimbat de secole și trebuie respectat până la capăt. Comicul scenelor e tonic și plin de duioșie. Erotica de dincolo de duioșie în film e viol sau simplă lăcomie. Foarte puțini îndrăgostiți există în film; în schimb, omniprezent, tragicul iubirii. La plecarea de la una dintre fete, Vera mai poate să observe un tânăr căruia i se trănțește ușa în nas. Filmul caută, din acest punct, soluția simplă la siluirea cotidiană a iubirii.

Îmi place să văd filmul ca un soi de pleoară aparte pentru demnitate și gratuitate. Spațiile dintre personaje sunt destul de flexibile pentru a i se permite fiului Verei să-și respingă mama, fără a fi brutal admonestat. Acest spațiu mai permite înțelegerea pentru faptele Verei, manifestată de comisarul care o anchetează; cu un efort calm de empatie, acesta o întreabă dacă a făcut "asta" pentru că a trecut vreo dată prin aceeași experiență în tinerețe. Nu vorbește el cu soțul Verei și o lasă pe Vera să găsească felul potrivit de a-i vorbi. Politețea filmului e și ea tonifiantă. Mai mult decât scenele dramatice, ca aceea în

care Vera trebuie să-și scoată pentru prima dată verigheta, la poliție, și o face cu o încetineală și un tremur care nu scăpa camerei, filmul se concentrează pe situații semnificative. Un pachetel de ciocolată în anii '50 în Marea Britanie, cu care e sărbătorit Crăciunul, e simbolic social, dar dincolo de asta mai puternice sunt deciziile personajelor de a lua o bucată, îmbiați de Vera, după ce au aflat despre ocupația ei ascunsă. Naivul logodnic spune: "Acesta e cel mai frumos Crăciun pe care l-am petrecut", și în fraza aceasta gratuită stă mai multă forță și bunătate umană decât într-un verset din Evanghelie sau un alineat din Codul Penal.

Betty Blue

Adrian Țion

Vechi, dar nu învechit. Lung, dar prevăzut și cu o variantă scurtată pentru cei nerăbdători să iasă la o bere. Bun, dar nu ca să te urce la cer. Comercial ca un salon de cosmetică după titlu, dar nu și în conținut. Așa ni se prezintă la prima vedere filmul lui Jean-Jacques Beineix, *Betty Blue* realizat în 1986. Titlul schimbat din *37,2 le matin* - temperatură până la care corpul uman respiră normalitate, de aici în sus o ia razna, cam asta ar vrea să spună titlul original, care nici nu-i aparține regizorului, dezvăluirea mai încolo -, deci titlul schimbat în *Betty Blue* nu chiar bate câmpii, s-o recunoaștem.

De ce titluri am mai avut parte anul acesta! Care mai de care... Mare parte dintre ele numerale (unele dovedindu-se cardinale în competiție): 4 (rușii nu ne mai impun alfabetul lor și nici limba rusă pretinzând că e de circulație internațională; recur, modest, la cifre... mai internaționale), *Trei* (asiaticii își împart aportul frățește, primus inter pares, pe țări - Hong Kong, Coreea de Sud, Thailanda - și realizatori), *Patru nuanțe de maro* (se vede că 4 primează întrucât suedezii au știut că participă la a patra ediție și s-au orientat), *La paispe ani e nașpa* (supralicitarea le aparține tot suedezilor; degeaba, filmul a rămas cam fără ecou) și britanicul (nu Britanicus, luptătorul, ci britanicul lasciv) *9 piese* (s-o credeți voi că au fost numai 9 scene de sex total! Transilvănenii aștia au cenzurat filmul ca pe vremuri). Alte titluri, care mai de care mai schizoid traduse... Unele au suferit arsuri grave. Mă rezum la *Dark Horse* al islandezului Dagur Kari căruia i se putea găsi echivalentul "Oaia neagră" ca să rămânem în sfera animalieră și nicidecum titlul propus pentru tolmaci *Cel din urmă va fi cel dintâi*, mult prea didactic, deși se potrivește și are neprihănite rezonanțe biblice. Ce să spunem despre *The Hart is Deceitful Above All Things* al Asiei Argento care ar însemna cam "Inima e înșelătoare mai presus de toate" și a primit versiunea *Săraca inima mea* în limba transilvăneană, de sună taman ca într-un cântec de beție, "...Fost-am la doftor cu ea...". V-a șocat sintagma "limba transilvăneană"? De ce? Limbă moldovenească avem, iar dacă secuii mai plâng mult după autonomie, s-ar putea să avem și limbă transilvăneană oficială. Înțelegem că festivalul are loc în Transilvania, dar nici chiar așa! Închidem acolada și ne întoarcem la filmul francez al lui Jean-Jacques Beineix. În cazul lui, Betty fiind numele

eroinei, traducerea nici nu părăsește atât de flagrant starea de normalitate ca în cazul altor traduceri de titluri de la TIFF.

La baza filmului a stat romanul *37,2 le matin* scris de Philippe Djian în 1985. Tocmai în ziua în care am văzut filmul lui Jean-Jacques Beineix am aflat din *Le Nouvel Observator* on-line că Philippe Djian a publicat un nou roman intitulat *Impuretes*. Cu documentarea la zi, am lăsat ca imaginile filmului să se decanteze în mine cu voluptatea secretă de a urmări efectul acestui subiect în timp. Volutele poveștii de iubire dintre Zorg și Betty s-au așezat în magma aluvionară a unei pasiuni doldora de surprize și trăiri periculoase. De la iubire năvalnică la dezastru nu e decât un pas, pare să ne spună naratorul-martor cuibărit în spatele camerei, ce-și păstrează privirea obiectivă asupra lucrurilor, cu toate că ne face părtași la intensitatea nefirească a dăruirii și autodevorării cuplului. Treptele decăderii sunt marcate prin părăsiri succesive de locații: de pe malul mării în capitală și de aici într-un orașel de provincie, pentru ca totul să se termine pentru Betty într-un spital de psihiatrie. Dacă ne orientăm după trăirile eroinei, volutele firului narativ urmăresc formele de manifestare ale bolii nervoase de care suferă Betty. Dacă vrem să luăm temperatura acestei iubiri (fie dimineața, fie la crepuscul) trebuie subliniat că ea e păstrată între limite normale, atât timp cât e posibil, numai datorită lui Zorg.

Succesul poveștii este asigurat prin extrapolarea arhetipală a personajelor. Zorg: rațional, problematic, puternic echilibrat și cam libertin. Betty: dezechilibrată, senzuală, obsesiv-fobică și la fel de libertină. Se pare că după interpretarea convingătoare a lui Zorg, Jean-Hugues Anglade a devenit celebru. Trăsăturile voluntare ale feței lui (întrucâtva asemănătoare cu ale lui Claudiu Bleonț al nostru) pun în evidență energia eroului, dar și componenta sa reflexivă, cea care îl definește ca virtual scriitor. Beatrice Dalle, bogată în frumuseți, însufletește un personaj memorabil, care prin actele sale violente, spontane, necontrolate, rămâne mult timp în memoria spectatorului.

Dintre personajele secundare care reușesc să reliefeze stările confuze ale cuplului Betty-Zorg, prin reflectare într-o oglindă a normalității și a integrării în social, se detașează jocul atrăgător al lui Gerard Darmon în Eddy și sprintena evoluție a Consuelei De Haviland în Lisa. Din păcate, regizorul apelează la clișee în rezolvarea unor scene-cheie, precum e cea în care Zorg își sufocă partenera cu perna pe patul de spital ca aceasta să nu ajungă o legumă. Așa se termină o nebună poveste de dragoste, pe care, probabil, rămas singur, Zorg o va scrie pentru a o retrăi. Scena sufocării însă amintește de scena finală din *Zbor deasupra unui cuib de cuci*. De asemenea, soluția aleasă de a ne sugera că Zorg va cunoaște succesul ca scriitor este iarăși ușor trasă de păr. Anatomia acestei iubiri delirante însă, pătrunsă de tensiune dramatică și pigmentată cu nudități decente, firești până la urmă, păstrează toate datele unui film de real interes.

în dezbateri: psihanaliza

Răul existențial

André Green

În mai puțin de patruzeci de ani, între sfârșitul secolului XIX și zorile lui XX trei gânditori aveau să influențeze în mod decisiv epoca contemporană: Marx, Nietzsche, Freud. Va trebui așteptată primăvara lui 1968 pentru a conștientiza ceea ce aveau în comun. Marx, purtându-și privirea în *Capitalul* asupra ultimului avatar al aservirii, a văzut sursa tuturor alienărilor. El a avut intuiția a ceea ce ar fi putut fi inconștientul și a împins "condamnații pământului" să se ridice și să-și în mîini destinul, răsturnînd ordinea burgheză pentru a atinge, în sfîrșit statutul de oameni liberi. După ce s-a dezlegat de religie, cînd de fapt își propusese inițial să urmeze drumul trasat de tatăl său, pastor mort de tînră, Nietzsche a analizat bazele moralei; el a denunțat dominația preoților, în sens larg, și invocă "răsturnarea tuturor valorilor", sperînd în sosirea Supraomului. Este tot o întreprindere de eliberare, nu socială în esență, ci mai degrabă, dimpotrivă, sălbatic individualistă. Dar inspirația revoluționară era acolo, chemată să fie sărbătoarea nihilismului. Al treilea, cel mai tînră dintre ei, Sigmund Freud al nostru, avu de tratat, prin forța lucrurilor, un rău al secolului numit isterie. În vreme ce primii doi țineau discursuri de profet, el se mulțumi mai întîi cu luciditatea unui diagnostic medical, deși această modestie nu-l împiedica să se considere un conchistador. El viza cucerirea unor teritorii necunoscute. Cucerire spirituală, în numele științei, credea. El nu acuză, nici burghezia căreia îi aparținea dar care scrișnea din dinți recunoscîndu-l din cauza antisemitismului, nici rabinii unei religii în raport cu care se considera un infidel, ateismul său fiind fără fisură. Nu, acest rău existențial pe care predecesorii săi, oamenii resentimentului - cu care nu simțea mare lucru în comun, deși recunoștea curajul in-telectual al lui Nietzsche - îl situaseră în lupta de clasă sau în acțiunile religioase, Freud el, îl vedea inerent condiției umane celei mai generale. Departe de a se fixa asupra cazurilor acestor bolnavi pe care,

de voie, de nevoie îi îngrijea, căci ar fi preferat să se consacre cercetării fundamentale, se recunoscă fiind asemănător lor. El înțelese că starea de maladie a spiritului la om era inevitabilă și că era datorată naturii înseși a psihismului nostru, diviziunii sale și rolului nebănuit jucat de continutul nou pe care l-a descoperit: inconștientul. Noi trăiam în neînțelegere cu noi înșine pentru că nu eram făcuți dintr-o singură piesă. În noi intrau în conflict diverse forțe nelăsînd loc decît unui compromis precar, nesigur și pentru a spune tot, neli-nișitor.

Destinul teoriilor lui Marx, mai precis a aplicării lor concrete, este binecunoscut. Discreditarea generală care a lovit anii și societățile care au făcut din ele un far este de așa natură încît nu se mai poate spera întoarcerea lor prea curînd, sau, cel puțin, nu în această formă.

În privința ideilor lui Nietzsche se știe căreia sumbre dezbateri îi constituie ele obiectul. În timp ce unii continuă să vadă în ele un gigantic efort de eliberare a gîndirii alții se interoghează asupra inocenței lor. Nu pentru că ar putea fi făcute direct vinovate de acțiuni nedemne, dar se pune problema unei anumite utilizări, al căror obiect al fost, furnizînd o ideologie inumană: naționalism socialismului, pe care Nietzsche însuși l-ar fi dezavuat.

Și totuși, el a rămas prea vag în privința supraumanului. Astfel, anumiți oameni s-au considerat în esență superiori altora. A fost oroarea unei barbarii la care s-a convertit masiv unul dintre cele mai geniale popoare ale Europei occidentale. Miracolul a fost că a fost învins. Noi, ceilalți oameni ai prezentului purtăm aceste cicatrici impuse de acești "eliberatori" ai genului uman.

Și Freud? Medicul nostru - unii o spuneau și alții respun acum că nu era decît un șarlatan - nu a promis nici viitoruri, nici imnuri pe care umanitatea să danseze, transportată de bucurie inocentă. El s-a mulțumit să ne prevină: "Iată ce suntem, fără speranță la salvare divină. Voi hotărîți".

Răspunsurile date răului existențial al contemporanilor săi au fost limitate, rezervate la cîteva, parțiale, mereu susceptibile să fie repuse în discuție, revizuite. În ceea ce privește starea societăților noastre cărora Marx și Nietzsche pretindeau că-i aduc modificări radicale, fiecare în manieră foarte diferită, pentru Freud scepticismul în legătură cu revoluțiile de împlinit era atitudinea cea mai potrivită. *Malaise dans la civilisation*, în 1930, concluziona fără complezență: oamenii posedă mijlocul de a se distruge pînă la ultimul. Freud este, cu această ocazie, un bun profet. Cîteva ani după aceea au fost lagărele de exterminare și Hiroshima. Acum a venit vremea să vorbească Erosul, ne spunea el atunci. Nu putem spune că l-am auzit prea mult de atunci încoace.

Multe lucruri s-au schimbat între timp. Teoria sa a fost pusă în discuție. Moștenitorii lui s-au revendicat fiecare ca moștenitor în numele celei mai mari exactități a opiniilor lor deși adesea contradictorii. Cine poate spune pe care le va reține viitorul și care sunt cele care vor suporta cruda ștergere a uitării? Și cine poate afirma că acelea a căror memorie va fi conservată vor fi cele adevărate? Timpul nu selecționează întotdeauna teoriile în funcție de adevărul lor. Și adesea sunt preferate cele care veghează asupra liniștii noastre, a celor care deranjează. Să ne asumăm deci riscul incertitudinii.

Imediat după al doilea război mondial, mulți gânditori, preocupați să definească spiritul timpului, îl puneau sub semnul angoasei. Kierkegaard - cu sau fără Kafka - era referința. Se întîlneau aici concepțiile fenomenologiei existențiale născute înaintea războiului, acelea care inspirau oroarea revelată de existența lagărelor de exterminare și acelea care aveau să o vadă, războiul presupus sfîrșit, renăscînd sub forme mult mai insidioase și făcînd să apese asupra noastră amenințarea unui pericol atomic putînd să aneantizeze întreaga specie umană așa cum prevăzuse *Malaise*. Astăzi, alte pericole de moarte se adaugă la listă: sida și drogul. Se pare că angoasa, cuvîntul și conceptul au devenit insuficiente pentru a vorbi despre ceea ce ne frămîntă. Se vorbește despre un rău existențial, nu de suferință, nici chiar de boală, ci despre un rău de fond al ființei.

Un rău de a fi chiar care nu ar fi fără legătură la extreme cu *spiritul răului* căruia modernitatea nu a reușit să-i învingă misterul. Boli ale sufletului spune Julia Kristeva, suscitînd rezervele celor care ar vedea în asta ocazia unei întoarceri a spiritualismului. Oedipe, s-a spus, nu mai este tragedia exemplară, modelul condiției tragice a omului. Hamlet, pe care l-am crezut un moment mai aproape de noi, nu mai este, la rîndul său, la modă. Da, sunt Macbeth și Godot care sunt pe a fiș. Freud după Jekels a arătat că Macbeth desemnează un cuplu indisociabil, trimițînd la un personaj cu față dublă, masculină și feminină, al cărei suflet este naufragiat. Rău existențial este atunci sinonim cu violență criminală. Adolescenți careucid fără un motiv comprehensibil, adulți organizați într-o rețea internațională răpesc, sechestrează, violează copii și tineri adolescenți. Copii de 2 ani sunt vînduți și adoptați oficial pentru a fi violați după bunul plac de către tatăl lor adoptiv. Conflicte tribale conduc la genociduri masive. Purificarea etnică practică de națiuni ale Occidentului presupus civilizată îi face pe adepții lor să creadă că, la urma urmei Shoah nu era o idee atît de rea. Victimele de ieri trec în tabăra torționarilor și asasinează în numele credinței, cîștigînd paradisul dintr-o lovitură.





Nu vorbesc aici despre cauzele răului existențial, vorbesc despre generalizarea acestuia în societăți totuși foarte diferite în privința gradului de dezvoltare, a valorilor intelectuale, a religiilor lor de referință.

Ce apare din toate acestea la nivelul modest al clinicii? Al experienței psihanalitice? N-am putea nega că și aici violența pulsională a invadat cadrul psihanalitic. Nu că ar fi fost absentă în trecut, dar ea a devenit orbitoare în spatele manifestărilor care au lărgit spectrul suferinței, al răului existențial individual. Auzim în analiză o violență latentă cuibărită de-a lungul ședinței riscând să explodeze în orice moment și să pună în pericol organizarea psihică. Ea se manifestă când printr-o trecere la act, în afara ședinței, când prin amenințarea unui accident somatic imprevizibil sau prin implozia psihotizantă, mai mult sau mai puțin ireversibilă; în fine, prin atacuri asupra cadrului, favorizate de un climat de negoț și de braț de fier în jurul analiștilor fără clientelă, gata de multe compromisuri pentru a-și salva piinea. Așa cum spune Evtușenko :

Un anumit savant pe vremea lui Galileu
Nu era mai prost decât Galileu
El știa că pământul se învîrtește
Dar avea o familie
Urcînd în mașină cu soția sa
După comiterea trădării

Se gîndește că a avansat în carieră

Violența la care suntem martori nu numai în imaginar, dar și în retransmiterea realului televizat nu lasă rece inconștientul individual. Ea excită și facilitează expresia pulsională și, mai ales, declanșează semnalele de alertă ale Eului. Adesea slăbiciunea lor repune în chestiune valoarea lor de protecție.

Aveam din vremea lui Freud angoasa, doliul și durerea psihică. În zilele noastre depresia concurează angoasa de castrare. Adesea analistul ajunge să invoce o angoasă inconștientă. Noua clinică face loc din ce în ce mai mare sentimentului de vid, de inutilitate și inexistență descris altădată de Winnicott. Psihosomaticienii, după P. Marty învață să recunoască o depresie esențială diferită mult de melancolie care însoțește dezorganizările somatice, evoluînd adesea spre moarte. Depersonalizarea descrisă de Bouvet se întîlnește adesea cînd structurarea nevotică cedează. Spaima de prăbușire descrisă de Winnicott, angoasele fără nume ale lui Bion, stările de fragmentare, traduc faliile Eului cedînd atacurilor pulsionii după Freud, sau atacurilor obiectelor interne după Mélanie Klein. Trăvialul negativului s-a impus ca o noțiune permițînd gîndirea clinicii contemporane centrată în jurul cazurilor limită care se blochează în reacția terapeutică negativă. Pe cine să acuzi, pe cine să faci responsabil? Cauzalitatea socială reflectînd inumanitatea vieții noastre în

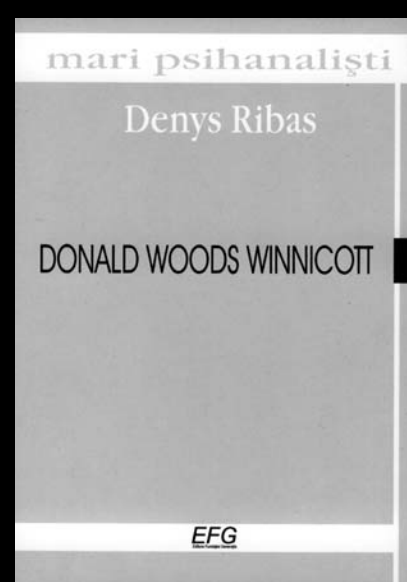
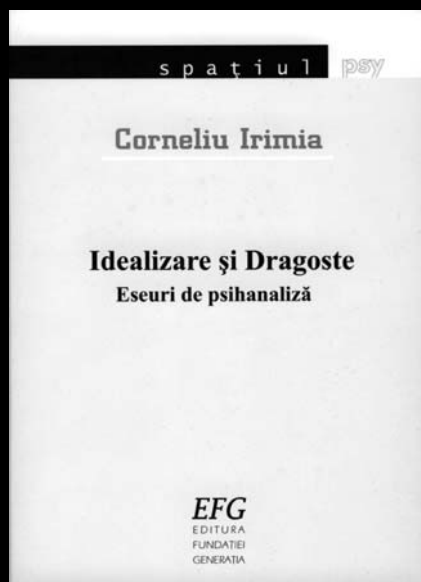
grup sau cauzalitatea biologică la vînătoarea unei gene oarecare pe brațul unui cromozom numerotat? Nici una, nici alta, ci cauzalitatea psihică care se naște din interacțiunea celor două și care emerge ca o creație originală, specifică, ireductibilă la fiecare dintre ele separat și locuită de o violență potențială a cărei dezlănțuire nu pare să poată fi îndiguită atunci cînd este activată.

Violență atașată unei mitologii? Aceea a teoriei pulsionilor astfel definită de Freud? Teoria pulsionilor în 1996 nu mai este o mitologie, ci o dură realitate. Putem să-i rediscutăm conținutul, raporturile, amestecurile, relația cu obiectul, raportul cu subiectul și chiar îmbrăcămîntea conceptuală. Dar în ceea ce mă privește, ea rămîne solul sau soclul pe care este așezată organizarea psihică.

Nu m-am gîndit să pot să mă debarsez de exigența unei chestionări care, depășind simptomele prin care ne vorbește răul existențial încearcă să se interogheze asupra sensului său. Am ajuns iar la întrebarea, prescurtată, condensată: mai degrabă decît " De ce răul existențial?", " De ce răul ?"

Revue française de psychanalyse - Le mal être (Angoisse et violence), noiembrie, 1997

Editura Fundației Generația



remarci filosofice

Paul Ricoeur, exclusul

Jean-Loup d'Autrecourt

Cel mai important filosof francez contemporan a murit vineri, pe 20 mai 2005, la vârsta de 92 de ani, la Châtenay-Malabry (Hauts-de-Seine), în timp ce dormea. S-a născut la Valence (Drôme), într-o familie de tradiție protestantă, pe 27 februarie 1913. Paul Ricoeur cunoaște o copilărie tragică; era copil când i-au murit părinții: mama sa se stinge din viață la numai șase luni după ce l-a născut, în timp ce tatăl moare pe front în 1915 în bătălia de pe Marna. Este crescut împreună cu sora lui de bunici și mai târziu de o mătușă. Între 1931 și 1935 a urmat studii de filosofie la Rennes și la Paris (Sorbona). Gustul pentru filosofie i-a fost stimulat de unul dintre profesorii din ultimul an de liceu, Roland Dalbiez, în timp ce la Sorbona, universitate respectabilă în vremea aceea, l-a cunoscut pe Gabriel Marcel, filosof de marcă, reprezentant al existențialismului religios creștin în Franța. Acest curent, care își avea rădăcinile în gândirea lui Sören Kierkegaard și care se continuă în Germania prin filosofia lui Karl Jaspers, avea să-l marcheze în mod profund pe tânărul Paul Ricoeur. Acesta participa în fiecare săptămână la reuniunile filosofice organizate de profesorul său: "vinerile" lui Gabriel Marcel. În 1935 obține agregția în filosofie și se însoară cu Simone Lejas pe care o cunoștea din copilărie. Este mobilizat pe front în 1939, iar un an mai târziu (în luna mai) este făcut prizonier și petrece practic toată perioada războiului, pînă în 1945, într-un *oflag* din Pomerania Orientală. Printre prizonieri l-a întâlnit pe filosoful Mikel Dufrenne, cu care avea să publice mai târziu o primă carte despre Karl Jaspers. După eliberare predă la Universitatea din Strasbourg din 1948 pînă în 1957, "perioada cea mai fericită din viața sa universitară". După aceea se mută la Universitatea Sorbona, pînă în 1965 cînd face eroarea (dintr-un entuziasm juvenil) să ceară mutarea la Universitatea Nanterre, un fel de universitate de periferie unde avea să cunoască tot felul de neplăceri.

Aceste câteva remarci succinte despre biografia lui Ricoeur nu au drept scop un necrolog banal, așa cum i s-a făcut filosofului francez imediat după moartea sa în principalele cotidiene din Franța, sub forma unor articole superficiale și de conjunctură. Reacțiile respective reflectă foarte bine indiferența față de opera filosofului, ba chiar marginalizarea sa sistematică printre universitarii francezi. De aceea scopul principal al acestor rînduri, pe care le scriu în mod intenționat cu întîrziere, este de a deschide o perspectivă de ansamblu, nu asupra filosofiei lui Ricoeur (mi-ar fi imposibil în numai câteva rînduri), ci asupra impactului pe care aceasta îl are în prezent în mediul universitar occidental. Acest impact este aproape nul în Franța, în timp ce apare ca fiind major în Statele Unite.

Din motive vădit polemice, fără însă a fi provocator, cred că moartea lui Paul Ricoeur este o adevărată șansă pentru filosofie. Argumentul este simplu: abia după moartea individului uman, care exersa profesia de filosof (profesor universitar, cercetător și autor), se poate spera la o intrare în imortalitate a gînditorului, a creatorului de filosofie, a operei sale. Cu moartea individului sunt înlăturate o bună parte din adversitățile personale, din meschinăriile inerente activității uni-

versitare, din intrigile și luptele pentru putere, din loviturile pe la spate sau "sub centură". Pentru a nu crea confuzii, precizez că acest gen de comportamente "universitare" nu l-au caracterizat niciodată pe Paul Ricoeur, cu toate că practica universitară franceză, în științele umane în general și în filosofie în particular, este efectiv și aproape în totalitate orientată în această direcție a luptei pentru putere. Ideologiile cele mai virulente și mai extremiste, comportamentele cele mai lipsite de scrupule își găsesc locul în campusul universitar aproape la fel de firesc ca și în instituțiile politice. Campusul universitar, care ar trebui să fie o zonă de libertate intelectuală și de deschidere spirituală, este din păcate o arenă de confruntări ideologice, o zonă de obscurantism intelectual.

Eliberată de o bună parte din balastul biografic și de atacurile ideologice, opera poate începe un proces lent dar sigur de penetrare culturală a societății. Bineînțeles că acest proces poate fi, la rîndul lui, încetinit, frînat, deviat, deturnat, recu-perat și falsificat, însă nu mai poate fi întrerupt în nici un fel în cazul operelor de anvergură.

În cazul concret al filosofului francez, aș dori să reamintesc un incident care a avut loc în 1970, la Universitatea Nanterre, al cărui decan era în acea perioadă de haos politic, și care are veleități de "cheie explicativă", iar nu de simplă anecdotă biografică. Paul Ricoeur a susținut într-o primă etapă revendicările reformiste ale studenților în perioada mișcărilor revoluționare din mai 1968. Însă destul de repede s-a desolidarizat de aceste revendicări, atunci cînd a înțeles că acestea nu vizau o ameliorare instituțională, ci erau pur și simplu vociferări ale unor delincvenți, acte de violență și de contestare a chiar rolului și poziției sociale a universității. Troțkiștii, maoiștii, bolșevicii și comuniștii de toate culorile au fost cei mai violenți. În primele luni ale anului 1970, Ricoeur suportă destul de dificil atacurile injuste și agresiunile fizice din partea acestor grupuri extremiste. I s-a cerut, printre altele, să justifice poziția de profesor la universitate, "cu ce drept își permite să predea studenților, să-i examineze etc.". Răspunsul profesorului a fost pe cît de simplu pe atît de modest: "faptul că am citit mai multe cărți decît voi îmi dă acest drept". Însă unul dintre revoluționari a luat un coș de gunoi pe care i l-a pus pe cap decanului de la Nanterre, situație destul de comică dacă am reuși să o detașăm de contextul respectiv; este vorba despre Cohn-Bendit, nume predestinat, denumit "turbatul" (*Le Figaro*, 23 mai 2005), student pe care Ricoeur îl salvase (culmea) de la exmatriculare în mai 1968. Individul respectiv a devenit în prezent o vedetă politică care și-a schimbat culoarea de mai multe ori și care acum dă lecții de "morală de mahala" la televiziune.

În urma acestor incidente și decepționat de lipsa de înțelegere a guvernului, filosoful a demisionat din postul de decan și s-a exilat în Belgia la Universitatea catolică din Louvain. Această întîmplare are o semnificație profundă, deoarece arată importanța ideologiilor extremiste și în primul rînd de extremă stîngă în universitățile franceze. Locul comun și îndelung mediatizat care constă în a spune că "intelectualii francezi sunt de stînga" conține un simbul de adevăr. Dar ideea trebuie

nuanțată pentru a corespunde pe deplin realității, iar fraza trebuie reformulată: "cei de stînga sunt intelectualii francezi". Sensul este complet diferit în a doua formulare, deoarece expresia modificată arată că ideologiile de stînga au ocupat aproape pe de-a întregul spațiul universitar francez, excluzînd sistematic pe toți cei care li se opun. Astfel, singurii intelectuali care se pot afișa în mod oficial nu sunt decît cei de stînga, termenul "stînga" fiind de fapt un eufemism care înlocuiește sintagma "extrema stîngă".

Tot în 1970 Paul Ricoeur a început să predea la Universitatea din Chicago, unde îl întîlnia pe prietenul său Mircea Eliade. Ca și în cazul specialistului român, Ricoeur este respins de universitatea franceză, dar recunoscut de cea americană. Cariera intelectuală pe care a continuat-o predînd în diferite universități de prestigiu, colaborînd la cele mai importante reviste de filosofie, publicînd peste treizeci de cărți a fost răsplătită cu tot atîtea titluri internaționale de doctor honoris causa. În schimb, în Franța, studenții abia dacă au auzit vorbindu-se despre Ricoeur. Nu faptul că nu este mediatizat este grav, așa cum se întîmplă cu un filosof mediu ca Jacques Derrida, de exemplu, ci faptul că profesorii nu-l integrează în cursurile universitare, preferînd referințele bibliografice ale unor iluștri necunoscuți, filosofi de mîna a doua, care contribuie cu rîvnă la inflația filosofică franceză contemporană.

O altă "cheie explicativă" a excluderii sistematice a filosofiei lui Ricoeur din universități este dimensiunea religioasă. Filosof creștin protestant, implicat în mod profund în activitățile religioase, acesta a încercat toată viața să separe cele două aspecte spirituale fundamentale: filosofia și religia. Cursurile, scrierile de filosofie nu sunt niciodată impregnate de argumente sau de idei religioase. Această dihotomie este împinsă atît de departe încît am fi tentați să-l bănuim pe Ricoeur de un fel de schizofrenie intelectuală. De altfel, el însuși recunoștea ca pe o problemă serioasă disocierea radicală între cele două tipuri de discurs: filosofic și teologic. Explicația reală a acestei atitudini rezidă în probitatea intelectuală a filosofului care nu a vrut niciodată să profite de puterea discursului filosofic pentru a face loc discursului religios și a propaga astfel propriile convingeri intime. Or, dubla dimensiune spirituală (intelectuală și religioasă) este un fapt inadmisibil în spațiul universitar francez. Materialismul, ateismul și marxismul sunt elementele fundamentale, sigure și sănătoase pentru a fi un bun intelectual universitar. Orice transgresare a acestor criterii se plătește foarte scump: printr-o excludere violentă din lumea universitară.

Tînăra generație care descoperă filosofia lui Ricoeur în bibliotecă, iar nu în sălile de curs, este lipsită de o bună parte din aceste prejudecăți și poate astfel să descopere o gîndire bogată originală, care integrează două curente contemporane paralele, ba chiar opuse, fenomenologia cu existențialismul religios, pe de o parte, și filosofia analitică cu filosofia limbajului, pe de altă parte. Astfel, putem remarca germele unei recunoașteri timide și precare care începe să se manifeste și în Franța. Ar fi păcat să se întîmple altfel cu cel mai important filosof francez contemporan, mai important chiar decît Bergson, decît Michel Foucault sau Gaston Bachelard. Celorlalți nici nu merită să le rostim numele.

16 iunie 2005, Valence

reportaj & antropologie

Noroc Bun: înăuntru și-n afară!

Adrian Dohotaru

Vremea bună a fost zgîrcită cu noi pînă la ajungerea noastră în comună. Cer mohorit. Șuvoi de ploi în continuu. N-am apucat să vedem nimic din peisajul care se spunea că e extraordinar. Impresia nefavorabilă a fost accentuată cînd am coborît din mașină și am văzut doar câteva blocuri, și mai cenușii din cauza vremii. Mi-am zis: "Doar o comună tipică, de țărani comunicați nostalgici, cu o mină neproductivă". Însă nu văzusem încă pădurile verzi, oamenii, de fapt blajini și mult mai complecși decît prevăzusem, dealurile și văile molcome de care vorbea Blaga. Nu fusesem încă în mină ca să văd negrul de care e învăluită și florile care mijesc din întuneric.

Afirmația asta categorică am lansat-o pe cînd mă adăposteam de ploaie în holul unui bloc, lîngă niște stive imense de lemne, la doar cîțiva metri de mine, folosite pentru încălzirea apartamentelor. Avea, așa cum am aflat mai tîrziu, un simbur de adevăr. Comunitatea era împărțită în *nostalgici* (pe bună dreptate de altfel...) ai Vremurilor de Aur Ceaușiste și *dinamici*: cei care plecau la muncă în Vest, sau care lucrau în alte orașe prin țară. Grija mea a fost, totuși, să-i intervievez pe cei activi, indiferent că muncesc în Băiuț, în ce-a mai rămas din mină, ori că lucrează în străinătate, aflați în concediu, proaspăt întorși la familiile lor.

Comuna Băiuț are cam 3.500 de locuitori, răsfirați în trei sate. Mina are o tradiție de șapte sute de ani, dar doar după '45 a ajuns să numere atîția oameni. În ultimii cincisprezece ani, mai bine de zece la sută din populație a plecat din zonă. Mai bine de jumătate dintre aceștia s-au dus la muncă în afara granițelor, iar ceilalți în alte zone ale Maramureșului - Baia Mare, Târgu Lăpuș etc. La început, ținta predilectă era Ungaria. Mulți dintre minerii băiuțeni sunt maghiari, așa că cel mai ușor le-a fost să muncească de la începutul anilor '90 în țara vecină, care s-a privatizat mai repede și a atras multe fonduri din afară. Era nevoie de muncitori în construcții: drumuri, locuințe; sau de mici negustori care aduceau marfa "occidentală" din Ungaria în România. Mulți dintre ei, cei care nu au primit cetățenia, au plecat mai departe, în țările Europei Occidentale. Un astfel de caz este și cel al lui

Gaspar Deszö

Deszö e brunet, statură medie, mâini puternice, trup vînjos. Are 31 de ani și o fiică de 10 luni, pe Timea, cu Sanda Coc, cu care s-a căsătorit de un an și puțin. (Ea e sora unui alt *personaj* emblematic: Ciprian Coc, care nu a părăsit comunitatea și lucrează în continuare la mină). S-a născut într-un sat din apropierea Tîrgului Lăpuș. A terminat profesionala la Târgu Lăpuș, specializarea: tîmplar. A muncit doar opt luni în oraș, pe un salariu, zice el, de mizerie. Nu prea i-a plăcut specializarea asta. Îmi spune că i-ar fi plăcut să fie pădurar. Discutam la un păhărel, în curtea părinților Sandei. Își construiește casa chiar lîngă locuința socrilor. Este o zonă superbă, înconjurată de dealuri învezite cu o vedere fantastică spre valea Băiuțului, rîul cu același nume. Din păcate un rîu roșu, fără pește, plin de deșeuri

provenite din mină. Dar de la depărtare nu se văd. Se vede doar un rîu de purpură ce gonește "hot blooded" la vale.

Este mîndru de priveliște. Va merge în mici drumuții ca să culegă ciuperci. Îmi spune că este un mare iubitor de natură. Cu gesturi largi arată pădurea. "Cînd o să termin casa, o să tai copacul vecinului, ca să văd mai bine pădurea. Nu cred că o să se supere". Însă mă supăr eu. Era cît pe-acum să mă cîștigi. Deja trăiam viziuni pastorale cu oameni harnici și sănătoși ca Deszö, care știu să prețuiescă ce au în jur. Mă încrunt. Își dă seama de gafă și schimbă repede subiectul. Nu e un om vicelan dar, ca majoritatea oamenilor de la țară sau, poate, ca toți maramureșenii, încearcă să-și cîștigi interlocutorii, să fie gazdă cît mai bună. Și-a dat seama de la bun început că sunt interesat de soarta pădurii, care se taie în proporții alarmante în zonă și îmi cîntă în strună. Și el, ca orice bun român, e înfrățit cu codrul dar n-ar pregeta să taie copacul vecinului, ca să aibă o mai bună priveliște a altor copaci.

A lucrat șapte ani în Ungaria, între '91-'98. A stat cel mai mult în Budapesta: cinci ani. A muncit de toate: în construcții, ca tîmplar și chiar ca bodyguard la ceva bar. L-am întrebat dacă a încercat să-și facă prieteni printre români sau printre maghiarii din Transilvania. "Da, numai că s-a întimplat o chestie... Au venit doi români la mine în casă, să doarmă peste noapte, colegi de pe șantier. Mi-au furat tot ce aveam: casetofon, televizor, haine... De atunci nu i-am mai văzut." N-a mai căutat în mod special prietenia celor de acasă. Cîștiga 400 de mărci la început, pentru ca spre final să cîștigi 800. A fost nițel supărat că nu a reușit să obțină cetățenia maghiară, așa că a încercat să emigreze în Canada însă cerințele pentru primirea rezidenței i s-au părut prea dure. Niște prieteni din Ungaria i-au rezolvat să lucreze în Italia, în Nordul industrializat.

A ajuns la Milano în '98. A găsit ceva de lucru la negru, dar după ceva timp n-a mai găsit nimic. Îmi spune că șapte luni nu a făcut absolut nimic, îi era frică de faptul că l-ar putea da afară. Și-a găsit de lucru, în cele din urmă, la o firmă de mobilă. De atunci tot acolo lucrează și e mîndru de ceea ce face. La început cîștiga doar 900 de euro dar, după ce șefii l-au cunoscut ceva mai bine și i-au dat munci mai complexe, ajungea să cîștigi în lunile bune pînă în 2000 de euro. "Luni bune" înseamnă chiar și 18 ore de muncă pe zi (ore suplimentare și muncă la negru), șase zile din șapte. Program epuizant. De aceea spune că nu mai rezistă la programul acesta în ultimul timp.

Firma de mobilier este prestigioasă, specializată pe piese rustice, importate din Mexic. Îmi arată mîndru un catalog. Superbă mobilă. De altfel, italienii sunt cunoscuți pentru excelentul mobilier pe care îl fabrică. Au gusturi fine cumpărătorii acolo, pare să-mi spună, "nu acceptă nici o greșeală la mobilier, nici un defect". Catalogul îl folosește în magazin, unde se ocupă de 50.000 de obiecte. De la el cumpără intermediarii, el trebuie să le pună la dispoziție marfa cerută. E o muncă bună, îi place și nu mai e atît de greu ca înainte, cînd trebuia să care marfa la client acasă. Uneori erau mese sau dulapuri care nu încăpeau în lift, așa că era nevoit să le urce șapte-opt etaje.

Povestește cu greutate în timp ce răsfoiesc catalogul. Nu se descurcă mereu cu cuvintele și nici limba română nu îi e cea mai cunoscută. Îmi spune că știe mai bine maghiara. Italiană i-a luat mult timp să învețe, aproape doi ani. Are un program anost, de rutină. Muncește de dimineața pînă seara și ajunge pe la 10-11 la apartament, unde stă în chirie cu alți doi amici din satul său natal. Se uită la TV: de regulă sport, formula 1 sau fotbal, alteori filme deochiate. Pare rudimentar în vorbă, dar nu mă încred în româna lui stricată ca să-l caracterizez negativ. Are prea mult umor și o seninătate mai degrabă optimistă.

Gătește fenomenal. Tocmai terminasem de mîncat niște ciuperci prăjite și acum lungeam cu piinea castronul, sub privirea lui mulțumită. Îl întreb prea repede de hobbyuri și devine entuziast: serele din spatele mesei noastre el le-a făcut, îi place tare mult să gătească cu legumele de acolo. Vrea să construiască alte sere. Casa: el singur a proiectat-o, îi place să mînărească diverse ustensile, așa că nu-i e greu s-o construiască. E amărît că îl costă 25.000 de euro. Mă întorc la munca lui din Italia. Cam cît economisește pe an? 10.000 de euro, îmi răspunde. E destul de pragmatic în vorbă, îmi dă impresia că îi place să vorbească mai mult în cifre decît în cuvinte, poate pentru că le stăpînește mai bine.

"Ce faci în ziua liberă? Unde ieși? Mergi în discotecă, într-un bar?"

"Nu la Milano, e scump. Prețuri mari... Merg cu amicii în Elveția, la un club de striptease. Prețuri mai mici acolo.", zice cu accent italianesc. Un ungar care vorbește o română stricată cu accent italianesc?! Ce se mai schimbă lumea... Mă întreb cîți oameni în genul acesta ar fi găsit cineva acum 15 ani. Poate că erau, dar nu în România. Mă surprind atît accentul cît și răspunsul, nu doar că merge la striptease, ci că merge la cheltuit bani tocmai în Elveția, despre care se spune că e cea mai scumpă țară din Europa.

Pe Sanda a întîlnit-o acum doi ani într-o discotecă, în Dămăcușeni, la el acasă, un sat aflat la doar trei km de Târgu Lăpuș. I-a plăcut de ea de la bun început. După o scurtă logodnă a luat-o în căsătorie. Au o fetiță de aproape un an, pe Timea. Un lucru care m-a uimit extraordinar: el e reformist, ea e ortodoxă, dar fetița e catolică. Rîde: "Așa o să ținem mai multe sărbători în familie". Nu știu cărui motiv i se datorează botezul. Poate că e vorba de *toleranță religioasă*, fiindcă minerii au în sat, la *aceeași biserică*, două slujbe diferite: una pentru catolici, alta pentru ortodocși. În fiecare duminică, dar la ore diferite. Sau poate că e pur și simplu *indiferență religioasă*. Minerii, comunicați, oricum nu se prea omoară cu mersul la biserică. E și o a treia variantă. Deszö e mîndru că e ungar, cînd am intrat la ei în curte asculta împreună cu socrii săi muzică unguerească: cear-daș. Și totuși nu cred că e vorba de naționalism, pentru că nu s-ar fi căsătorit cu o româncă dacă se merge pe a treia variantă. La o observație atentă, toți membrii familiei vorbesc cursiv ambele limbi...

I-ar plăcea ca fiica lui să știe unguerește, dar mai important e pentru el ca Timea să vorbească fluent o limbă de circulație internațională. Vocea lui nu se încălzește evident cînd vorbește de familie, așa cum se întimpla cînd vorbea Cipri Coc, cumnatul său. Am crezut inițial că e un om mai rezervat. Așa că am trecut destul de repede peste subiectul acesta. (O colegă de-a mea s-a axat pe un studiu al femeilor din comunitate. În cazul lui Deszö, Sanda i-ar fi impus "Întoarce-te cît de repede că... altfel e de rău". Sanda îi mărturisise

colegei mele că în anul și jumătate de când sunt împreună au stat împreună efectiv două luni. I-a zis că-l simte ca pe un străin și că nu-l cunoaște pe omul cu care s-a căsătorit, iar Timea plînge atunci când îl vede. "Prins în atîtea treburi cu casa, cu construcția nici nu s-a străduit prea tare cu fata". Totuși, Sanda-l iubește, chiar dacă nu-l cunoaște prea bine.)

Nu acceptă ca soția lui să lucreze. L-am întrebat de ce. Îmi spune că unde lucra înainte primea 2,5 milioane pe lună. Era chelneriță într-un bar jegos pentru mineri și muncea cîte 8-9 ore pe zi. Privește scîrbit într-o parte. "Ia zi, ce țeapă, cum să trăiești cu salarii din astea în România?".

Dilema I, nr. 31, 13-19 aug. 2004, Filon Morar - Societatea răsturnată și democrația deformată.

"Migrația tinerilor peste hotare este hrănită din sentimentul neîmplinirii și imposibilității realizării, pe căi firești într-o societate în care armele succesului sînt alese din panoplia șarlatanismului, a versatilității, tupeului și ignobilismului, ca substitute devenite condiții ale realizării profesionale și sociale prin «tunuri», «țepe» și alte scurtături."

Acum, pentru că are o fiică, nu va mai sta mult în Italia: de aceea construiește și casa. Încă un sezon, poate două... apoi se întoarce. Speră să și găsească ceva de lucru aici. Îl întreb de-o afacere, dacă se gîndește la vreuna. Deși are mereu tot felul de planuri și e întreprinzător de felul lui, în privința unei afaceri e destul de rezervat. Spune că dacă și-ar găsi un serviciu la 8-10 milioane ar fi tare mulțumit. Mă miră răspunsul lui, pentru că tocmai îmi pomenise de afacerea cu transportul de persoane al fraților lui (pe drumul Băiuț - Târgu Lăpuș). Investise 10.000 de euro, agoniseala pe un an, pentru a cumpăra trei microbuze. E o afacere bună, pentru că nu există tren care să ajungă la Băiuț.

Îl întreb de ce a ales o localitate minieră "moartă" pentru a-și construi casa. Știe de zvonurile privind închiderea minei, nu-și pune speranțele în perspective alternative de dezvoltare în zonă. Și totuși, așa s-a nimerit! Își face casa pentru că aici e familia soției, iar comunitatea e destul de mare pentru a-și găsi ceva de lucru atunci cînd se va întoarce. Nu-și face deloc griji pentru momentul revenirii. Spune că se va descurca. Îl cred.

Țuicile care ne-au dezlegat limbile încep să-și facă efectul, cuvintele se estompează, se prelungesc tăcerile, mai e loc doar pentru imagini: superba vale cu riul roșu, dealurile înverzite la suprafață, dar multe putrede pe dinăuntru, frumoasa masă de lemn din fața noastră. Cuvintele adăstează, mă salvează la țanc colega care a vorbit cu Sanda. Trăgînd linie, îmi face impresia că am avut în fața un om pragmatic, dinamic, fermecător, puțin încovoiat de responsabilitățile pe care i le impune o familie. Mă întreb cît de reprezentativ e Deszö pentru cei care pleacă la muncă în afară, mai ales că vrea să se întoarcă atît de repede acasă.

Probabil că e reprezentativ, dar ca să întregesc tabloul celor plecați din localitate trebuie să vorbesc de un tînăr de 21 de ani, cu zece ani mai tînăr, care e prea fraged pentru a-și face un plan de viață. El e pur și simplu la muncă în străinătate pentru că vrea să trăiască decent: aici în Băiuț nu are cum să supraviețuiască...

"Toată viața am vrut să plec dincolo..."

(de pe site-ul www.desprecopiii.com - forum: "Hehehe... cand ma apuca dorul de tara si ma bazai ca vreau acasa/ sotzul ma pune sa citesc de pe net cateva ziare/ Stiti ce repede imi trece pofta de intors???/ Din pacate dorul ramane... se

amesteca cu dezamagirea si parca e mai rau.../ asa ne-a fost noua sa ne fie...am renuntat la multe...am castigat altele/ in viata facem compromisuri...asta a fost compromisul/ nostru...ramanem cu speranta ca a meritat"

Ina, New Zealand) - într-o casuță pe un fond gri!!!

"Toată viața am vrut să plec dincolo..."

Îmi zice Ovidiu Cristi Pop. A crescut printre mineri, într-o localitate pe care o numește "falimentară". Tatăl, minier, a murit pe cînd era mic. Mama a trebuit să tragă, să se descurce. Dar toți copiii s-au realizat, spune el. Două surori în Austria, doi frați în Spania, o soră la București... Doar o fată a rămas în comuna munteană, ca s-o ajute la treburi pe maică-sa.

Nu lucrează de mult în afară. Pe cînd era la profesională, prietenii îl strigau Ovi. Cei din Ungaria și Spania îi spun Cristi, pentru că celălalt nume e greu de pronunțat pentru ei. După doi ani de Spania, cînd am dat mîna, mi s-a prezentat drept Cristi.

Brunet, frumușel, e genul "tras printr-un inel", autohton. Ochi căprui, înălțime medie, pielea măslinie și catifelată, gene lungi. De la bun început mi-am spus că prinde bine la fete. Mi-a confirmat-o fără paradă în discuțiile care au urmat. Dar are și trăsături spaniole, occidentale. Pierce în sprînceană, frizură trendy sau, mai degrabă, bine îngrijită cu spumă și gel, adidași de firmă - roșii, ultimul model, tricou mulat. În privința asta deloc autohton. Deși oamenii sunt aici primitivi, o amărîtă de localitate minieră ce și-a redus personalul de cinci ori în ultimii 10 ani n-are cum să "producă" o asemenea siguranță în gesturi și comportament, în chiar lejeritatea cu care vorbește de subiecte mai tari, jurnalistice. Cristi redă atmosfera de *relache*, de distracție, atît de bine încît trecem foarte repede peste munca lui din Spania. Lucra într-un magazin de confecții de îmbrăcăminte. Nu cîștiga prea mult: 800 de euro pe lună. Nu pare pare antrenat în discuție, deși îmi răspunde docil la întrebări. Se entuziasmează, în schimb, cînd pomenește de discoteci și experiențele sale cu drogurile.

"În Spania toți tinerii se droghează", zice Cristi. Marijuana, hașiș, cocaină, ecstasy, mai puțin heroină (de care toată lumea se ferește din cauza dependenței imediate pe care o provoacă) sunt la ordinea zilei... sau a nopții mai degrabă. Le-a încercat pe toate. Cel mai mult i-a plăcut ecstasy-ul. Euforie, pupile dilatate, dansuri frenetice pe muzică house pînă la opt dimineața. E apreciat și cunoscut cît de cît în provincia spaniolă Castellon pentru cît de bine dansează, așa că se dozează din cînd în cînd pentru maximum de energie. Îmi spune că provincia are 300.000 de locuitori dintre care 30.000 sunt români la muncă - legali sau la negru.

Totuși, revine Cristi, drogurile sunt periculoase. Nu le consumă frecvent, preferă să muncească. Cu o privire senină și simpatică, cu gesturi agile, ceea ce-mi povestește pare să contrasteze cu înfățișarea lui și cu atmosfera discuției. "Odată chiar mi s-a propus să transport două kg de cocaină din Barcelona la Valencia. Niște amici columbieni. Drum de o zi cu autocarul. Cîștigam dintr-o bucată 5.000 de euro. M-a tentat... dar i-am refuzat. Dacă intri într-o afacere dintr-asta, nu mai ieși. În plus, sunt șanse să ajungi dependent, pe străzi, apoi expulzat.", îmi măsurisește.

A avut ceva probleme cu actele, de aceea a fost nevoit să se întoarcă în țară. Dar are promisiuni din partea fraților mai mari să i se rezolve - așa cum îi zice el - "hîrțogăraia". Probabil că la



început va trebui să muncească la negru. Nu mult însă, important e să ajungă acolo, pentru că aici, afirmă Cristi, nu are nici o șansă. Dă exemplul maică-sii care are o pensie de două milioane. La mină salariul e buniceț, dar mediul e foarte toxic (din cauza asta a murit și tatăl lui) și oricum nu se mai fac angajări de mai bine de zece ani. Dacă găsea ceva de lucru aici, poate că ar fi rămas... Maică-sa, aflată în preajmă, aude că se vorbește de ea. Femeie simplă, spre șaizeci de ani... vine potopul: "Îs niște corupți, uită-te și la Năstase ăsta ce cocoș e. La cît a furat, de unde să-i mai numeri toate ouăle?". Rîde. "Cum să crești șase copii din pensia mea? Tu ești tînăr, n-ai cum să știi, dar era mai bine înainte. Erau locuri destule la mină. Statul îți dădea cît de cît, ceva tot găseam ca să le pun pe masă. Acum nu-ți mai dă nimic. Uite și copiii ăștia, pînă unde trebuie să plece ca să trăiască. De n-ar fi ei, nu știu cum m-aș descurca. Ar trebui să-i închidă pe toți. Tăt guvernul, că-s niște corupți. De ce au închis mina? Ca să se îmbogățească ei!". Cu greu o mai oprește fiul, dar îi dă dreptate. Nostalgia ei nu e neapărat după sistemul comunist, după Ceaușescu, ci după un trai mai bun. Iar pe vremea lui Ceaușescu, crede ea, se trăia mai bine...

Spaniolii, continuă Cristi după ce maică-sa și-a vărsat oful și a plecat să deretice (mereu) ceva în gospodărie, nu sunt neapărat rasiști. Povestește că nu l-au discriminat niciodată pentru faptul că e român. Însă el evită să spună de la bun început localnicilor că e român, pentru că i-ar întoarce spatele. Avem faimă proastă: mici tîlhării, prostituție, trafic cu droguri sunt cîteva din capetele noastre de acuzare. "Totuși, cei care muncesc sunt bine priviți." Gesticulează, îndreaptă mîinile înspre el, pare să-mi spună: "Cristi intră în categoria celor cinstiți".

Îi place să vorbească despre el și e mîndru de familia sa. Deși s-au ridicat fără nimic, șase copii crescuți de o văduvă, toți au ajuns "departe". Fac bani, economisesc. Cristi e cel mai tînăr, are doar 21 de ani și va merge din nou să muncească în Spania. Vrea și să se distreze cum poate. Va pune bani deoparte... mai încolo.

(Continuare în numărul următor)

interviu

Clopote și semne. Halcă de partid

De vorbă cu sculptorul Ștefan Călărășanu

Ștefan Călărășanu s-a născut în 1947, la Turnu-Severin. A terminat "Academia de arte frumoase" a Universității de Vest, Timișoara, în 1973. Și-a făcut, timp de doi ani (1973-1975), ucenicia în atelierul sculptorului George Apostu. A realizat numeroase expoziții personale și de grup la Timișoara, Lugoj, București, Szeged (Ungaria), Haga (Olanda), Viena (Austria), Nürnberg, München (Germania), Veneția (Italia), Paris (Franța), Springs-Sild (S.U.A.). A obținut în 1998, marele premiu "George Apostu", la Arad și a fost cel care a sculptat premiul pentru festivalul național de teatru de la Timișoara, 1998-2000. Dintre simpozioanele de sculptură la care a participat, amintim Hobita (1991), Sfântul Gheorghe (1982), Sângeorz-Băi (1999), Deta (1983) și Berathausen (Germania) (2004). A făcut, de asemenea, și numeroase monumente în țară și în străinătate.

Marius Voinea: – *Domnule Călărășanu, suntem la Tours, la galeria Chantal Daniaud unde timp de o săptămână are loc expoziția de desene "La Chevauchée". E vorba, din câte am înțeles, de o premieră în ce vă privește pentru că e prima expoziție pe care o faceți ca desenator.*

Ștefan Călărășanu: – Da, e chiar prima. E prima în care sunt invitat să fac desene pentru o carte. De desenat, desenez de mult timp, firește. Dar este, într-adevăr, prima dată când apar într-o carte și, cum am mai spus-o, a fost un joc fericit de circumstanțe care a făcut ca Samuel Tastet să traducă, cu ajutorul doamnei Mavrodin, cartea lui Paul-Louis Courier, care la rândul ei, e o traducere din Xenofon iar eu să fac desenele pentru aceasta carte și așa se face că stăm de vorbă astăzi.

– *Ați expus în Franța, în '91, la Paris, și aș vrea să știu cum vedeți, după cinsprezece ani, expoziția de la Tours, cu atât mai mult cu cât atunci veneați în capitala Franței pentru o expoziție de sculptură.*

– Eu tot sculptor rămân pentru că, dacă desenez, e pentru simplu fapt că desenul face

parte din toate formele de expresie plastică. Este literă de alfabet; e ca și cum n-ai cunoaște gamele, în muzică, de pildă. Dacă trebuie să tai o bucată de carne și nu ai cu ce, ce faci? N-ai cum s-o tai. Poți s-o rupi cu dinții, dar nu va fi elegant, estetic. Și atunci va apărea nevoia de a cunoaște alfabetul. Orice formă de exprimare plastică are un alfabet propriu, iar pentru mine, ca sculptor, desenul e literă de lege.

Ca să revin la întrebarea ta, devine tot mai greu în ziua de azi să faci expoziții la mare distanță, din rațiuni practice. Costă extrem de mult. În '91, când am venit la Paris, mi-am transportat sculpturile într-un camion care adusesse ajutoare în România, altfel ar fi fost, cu siguranța, mult mai costisitor.

– *În catalogul care poate fi consultat la această expoziție, marea majoritate a lucrărilor sunt făcute în lemn. Este, așadar, materialul dumneavoastră predilect?*

– Fără îndoială. E o regăsire în el, un dialog: el mă invită să-l lucrez, eu vin în întâmpinarea acestei invitații preexistente.

– *Spuneți adineaori că e un obiect cald...*

– Da, e un obiect extrem de cald. Nici nu trebuie aprins, e cald prin simpla prezență. De altfel, în toate locurile unde există lemn, lumea se simte bine fără să știe de ce. Aici e mesajul: deși e tăiat din pădure, el continuă să trăiască. Și pe mine acest fapt mă atrage teribil.

– *Să revenim la anii uceniciei. V-ați format în atelierul unui mare sculptor. Aveți amintiri care v-au marcat din acea perioadă?*

– Cea mai puternică amintire a mea e numele și prenumele acestui mare sculptor: George Apostu. Îi spuneam domnu' Apostu. Era un om extrem de amabil. Ieșeam în oraș la vernisaje, întruniri sau, pur și simplu, la colegi de-ai dânsului și niciodată nu m-a prezentat ca pe un ucenic. Treceam drept un pictor, un prieten. Lucru extrem de rar pentru un asemenea artist, dovadă că încă îl țin minte. E singura formă de expresie fidelă a acelei perioade pentru că formația mea de sculptor și tot ce-am învățat de-a lungul anilor vine de la acest mare artist care, de altfel, nu poate fi prezent în memoria unui singur individ, ci face de-acum parte dintr-o memorie colectivă universală. George Apostu e întemeietorul unei noi școli contemporane de sculptură. O spun fără cea mai mică reținere.

– *Spuneți că atunci când ați intrat pentru prima dată în atelierul maestrului, a fost ceva care v-a impresionat...*

– O pădure de sculpturi. Nu sunt un om precaut, dar să vezi așezate pe o alee, între doi și cinci metri, zeci de sculpturi, e totuși o experiență unică. Rămâi fără simțuri.

– *E important subiectul pentru un sculptor?*

– Subiectul fixează, te ajută să-ți canalizezi perfecțiuni latente. Orice artist are nevoie de un subiect. E foarte ușor să aluneci, să te pierzi în a face multe lucruri și asta nu poate dura la infinit. Propunerea de subiect nu te lasă să fii pasiv. Când am lucrat la domnu' Apostu, după vreo lună de zile, m-a întrebat de ce nu lucrez, pentru că încă nu începusem să lucrez pentru mine. Stăteam într-o bucătărie de vară, beam Havana Club cu ness, lămâie și apă minerală. O băutură inventată de noi pe-acolo, un cocktail á la Băneasa. Era o toamnă încă plăcută. Și atunci maestrul a pus mâna pe săpunieră și mi-a zis "bre - era moldovean- ia-o pe asta ! Fă-o, sparge-o, suprapune-o, fă ce vrei din ea și dacă o iei în serios, nu știu dacă îți ajunge o viață!". Iată adevărată propunere de subiect!

– *Și ce-a iesit din săpunieră?*

– Păi, din '93, am rămas la clopote. Fără să le trag, le fac. Clopote și semne. Cam pe-aici mă învărt. Am făcut o lucrare care a fost expusă la München. Acum e la Timișoara. Se numea *Clopotul care merge*, după celebra sculptură a lui Rodin *L'homme qui marche*. Am găsit niște jambiere din primul război mondial. Mi-am luat mai apoi mulajul după talpa piciorului și am făcut-o în bronz. După mersul meu, am imaginat mersul unui clopot. Mai merg uneori s-o văd.

– *Dintre sculpturile dumneavoastră, am văzut o lucrare care se intitulează Halcă de partid. Era vorba de o formă angajată de sculptură?*

– Doar angajată nu putea fi! Am lucrat în comitativ un monument funerar pentru o doamnă și cum n-a avut destui bani să mă plătească, mi-a dat și o haină de piele. Haina era, bineînțeles, a mortului, care fusese pe vremuri secretar de partid la un depozit de lemne. Lucram, în acea perioadă, la o bucată de lemn care, într-adevăr, semăna cu o halcă. Am vrut s-o agăț de tavan,



n-am putut. Astfel, am îmbrăcat-o cu haina respectivă, i-am pus bronz și am făcut-o sculptură. Așa că, fără multă caznă, a ieșit Halcă de partid.

– Ați făcut și monumente pentru revoluție. Ce era, de fapt, acest proiect?

– Am fost mai mulți sculptori din țară care am făcut câteva monumente în Timișoara, în memoria morților, chiar dacă e o formulă goală, pentru că unui mort, îi pui o cruce, nu-i faci un monument. Un monument e mai mult o aducere aminte. Un remember. Noi n-am făcut decât să punctăm acele locuri unde au dispărut oameni, să lăsăm o urmă. E foarte delicat, din punct de vedere artistic, să te apuci să faci monumente funerare într-un oraș. Ele stau mult mai bine în cimitir. Dintr-o memorie frântă, uneori chiar murdară, avem obiceiul să reprezentăm un gest istoric cu un gest real, chiar și în cazurile când realitatea artistică nu se aseamănă deloc cu cea istorică. Nu fac decât să o repet pentru că sunt mulți care au observat acest fapt înaintea mea.

– Vorbind despre acest proiect, ați pomenit o sculptură care ieșea în evidență...

– Da, sculptura Silviei Radu, de la Timișoara. E o sculptură cu o forță plastică fenomenală. Ea e cea care a făcut sculptura Sfântului Gheorghe de la Timișoara. A făcut-o cu multă tandrețe. Am contribuit și eu la această lucrare: am făcut soclul. Din piatră. Dar importantă e sculptura pentru că eu am fost un simplu manufacturier. Sculptura există, de altfel, în Piața Sf. Gheorghe, la Timișoara. Și la Cluj există un Sf. Gheorghe făcut de doi frați bijutieri din Praga, sculptură care se găsește și în capitala Cehiei.

– Aveți preferințe printre sculptorii români și străini?

– Îmi place în mod deosebit Armand César pentru nebunia lui artistică. E un individ care a sculptat un deget. *Le doigt*. Sau din niște automobile a făcut sardine, comprimându-le. Automobile și beton, celebra sculptură care există și astăzi la Paris. Dintre români, Brâncuși, firește, iar din cei care sunt în viață, Napoleon Tiron, Buculei, Spătaru. Școala românească de sculptură are clasă. Poate mai bem un vin pe chestia asta.

– Cum tema expoziției e calul, bănuiesc că acest animal vă este familiar de multă vreme...

– Nu, nicidecum. Avem cu toții un vis unic în viață, iar al meu a fost cândva să am un cal, o armă și un câine. Nu ca să fac vânatoare. Doar așa, de sentiment. Tatăl meu a avut cai la moșie, cai de tracțiune, de călărie. Eu am cunoscut calul doar acum, pentru desene. Am stat la un metru și jumătate de ei.

– Deci, totuși ați fost să vedeți cai?

– Firește, nu sunt din imaginație. Am mers iarna, între -12° și -18° ziua. În grajd era puțin mai cald cu câteva grade. Samuel Tastet mi-a cerut să desenez cai și am făcut-o pur și simplu, fără să simt că renunț la sculptură. Cum ziceam, eu tot sculptor rămân.

– Dacă vreți să mai adăugați ceva la cele ce s-au spus...

– Să ne mai întâlnim, să mai vorbim și altă dată. Cu multă plăcere.

– Mulțumesc mult.

Interviu realizat de
Marius Voinea

“Este un fel de antagonism benefic între scriitori”

De vorbă cu Constantin Țoiu

Oana Pughineanu: – *Prima dată când am pășit în Sediul Uniunii Scriitorilor, mă gândeam, mai în glumă, mai în serios, la ce poate ea să reprezinte. Scriitorii au ținut întotdeauna să se considere originali, cât mai îndepărtați unii de alții... mă întrebam cum poate exista o uniune între ei? Ce "unește" această organizație, instituție?*

Constantin Țoiu: – E paradoxal cum această Uniune a Scriitorilor unește în cadrul unei mari diversități de păreri și de opinii. Nu avem de-a face cu o unanimitate. Cu cât se diferențiază mai mult un scriitor de altul are șanse, nu numai de a fi original, dar chiar de a scrie mai bine, de a se adânci în arta scrisului. De pildă, eu întotdeauna când cunoșteam scriitori – pe Preda, pe Ivasiuc -, de câte ori discutam cu ei dându-le ce li se cuvenea și admirându-i pentru ce scriau, întotdeauna mă întrebam ce mă deosebește de ei. Este un mare egoism aici, este adevărat, dar este un egoism al existenței însăși... Fiecare animal are teritoriul lui și scriitorul este o ființă care are teritoriul ei, iar acesta se definește prin diferențierea la maximum, cât e posibil, de cei din jur. Este un fel de antagonism benefic între scriitori, care îi ajută ca împreună să creeze acea cultură sau acea uniune de scriitori care să fie durabilă. E paradoxal... Desigur nu e vorba de o diferențiere vulgară legată de ură, de distrugere, ci de diferența de idei.

– *Pomenești la întâlnirea cu scriitorii clujeni de impactul pe care filosofia l-a avut asupra dumneavoastră. Îl pomenești pe Platon și a lui peșteră a ideilor, idei care filosofului i se arată după un lung exercițiu contemplativ. Ați spune despre dumneavoastră că sunteți o fire contemplativă?*

– Nu sunt un contemplativ, aș spune că sunt un contemplator în sensul că sunt și activ. Mă uit la ceva, dar nu atât ca să receptez, cât să văd ce pot eu să introduc în acel lucru, dacă e posibil. Sigur, dacă contempli un Michelangelo nu poți să mai introduci nimic, dar vorbesc de relațiile cu ceilalți oameni, obișnuți, sau cu fel de fel de întâmplări. Atunci nu sunt numai pasiv, ci și activ, adică încerc ca scriitor să intru, să pătrund, să explic niște relații. În ceea ce privește ideile sunt un om activ, cât pot eu.

– *Se vehiculează sintagma "estetica – etica-estului". În ce fel credeți că o astfel de sintagmă se aplică perioadei comuniste și cum se modifică (dacă se modifică) în postcomunism?*

– Astea sunt speculații, abstracții, dar adevărul e că există un raport între estetică și etică, însă nu trebuie să exagerăm. Nu trebuie să cerem unei estetici, neapărat, o etică riguroasă care trebuie respectată. Ea are o etică a ei intrinsecă, își respectă propriile ei legi, dar nu trebuie să țină cont de cum se îmbracă oamenii, dacă înjură, dacă fac cutare sau cutare lucru. Confuzia între etic și estetic este păgubitoare în general. Asta nu înseamnă că estetica nu trebuie să aibă o etică a

ei, dar etica ei ține de construcția ei însăși, felul în care un artist vede lucrurile... Ca să iasă bine ceva, din punct de vedere estetic, există niște reguli pe care trebuie să le respecti, nu să le strâmbi sau să le calci. Ține neapărat de bunul simț și de intuiția fiecărui artist, care are în el însuși această etică, o cunoaște... dacă e mare, dacă e deosebit.

– *Spuneți că este o literatură de succes și aceea în care "lumea-și ridică poalele-n cap". Începe să se vorbească și la noi de "literatură de consum"...*

– Peste tot în lumea asta e un fenomen. Noi nu mai trăim într-o dictatură în care cultura este comandată și controlată. Trebuie să acceptăm și latura consumului (există romane polițiste, spre exemplu, bine scrise), dar să nu se confunde criteriile. Fiecare la locul lui. Se poate să se ajute chiar și financiar, să existe o comuniune a meseriei. Unii scriu romane polițiste, alții de dragoste, alții istorice. Nu trebuie să ne detestăm sau să ne depreciem pentru asta. Fiecare cu meseria lui, însă să fie făcută cinstit. De pildă dacă fac o chestiune legată de sex... foarte bine, dar să nu facă din asta o obsesie, să scrie fără talent și numai pentru că se vinde, să povestească lucruri pornografice. Asta nu mai e artă. Fiecare își descarcă subconștientul, iar asta ține de psihanaliză...

– *Vorbind despre consum... și intelectualii încep să fie priviți ca marcă, brand. Nu mai sunt cei care "știi că nu știi nimic". Cum comentați această asociere?*

– Nu se potrivește ideea de marcă cu scriitorul. Există altceva însă și francezii au o expresie *la griffe du lion*. Când citești ceva, indiferent dacă ești ziarist, romancier sau istoric, dacă e bine scris, are o marcă, se simte că are o gheară de leu. Așa marcă ar fi bine să aibă toți, dar altfel mărcile, în sens comercial, n-au nici o legătură cu intelectualul. El poate avea un stil al lui, dar asta nu înseamnă ceva *fijé*, înghețat și stanțat. Asta contravine ideii de libertate și de artă, dar fiecare în felul lui de a scrie are o marcă, un stil. *Brandul* e stilul. Tocmai pentru asta trebuie avut o mare toleranță și față de dușmani, de cei care critică. Desigur este enervant, dar trebuie să înțelegi dacă e un act de bună-credință și nu o răzbunare ordinară. Astea nu se discută, dar dacă e de bună credință trebuie să accepți orice.

Interviu realizat de
Oana Pughineanu

răstălmăciri

Laudă recenziei

Mihaela Mudure

Recenzia nu are nici morgană studiului, nici reputația articolului. Cât despre diferența dintre "a scoate o carte" și "a scrie o recenzie"... nici nu mai e cazul să insistăm. Necesară, inevitabilă, dorită cu speranță, încredere sau ferovare de autor, recenzia este tipul de articol fără de care, totuși, nici o revistă nu se poate revendica drept publicație actuală, vie. Ancorarea în realitatea momentului cultural, pulsul intens al respirerilor sau elogiilor clipei, toate acestea numai recenzia le poate face.

Cu toată însemnătatea ei, pe care, teoretic, nimeni nu o contestă pe meleagurile mioritice, recenzia este, cel puțin așa îmi pare mie, cel mai puțin apreciat dintre genurile de redactare academică. Cei cărora li se fac recenzii le consideră binemeritate, dacă sunt bune, și inutile, dacă sunt proaste, iar cei care fac recenzii le fac, adesea, repede-repede, ca să scape de obligație și să treacă la treburi mai serioase. Atitudinea aceasta nu este doar rezultatul unei anume mentalități, ea este încurajată chiar de modul în care activitatea unui universitar (și ei constituie un pluton numeros al recenzenților și recenzanților) este evaluată. Recenzia este un fel de cenușăreasă, acceptată în coada oricărui cv și neluată în seamă la alcătuirea celui număr magic de publicații în funcție de care se poate sări încă un fuștei în glorioasa scară a ierarhiei universitare. Pentru cei din afara mediului universitar recenzia este, cu atât mai mult, un text minor care nu poate contribui la realizarea *Operei* proprii și neapărat magna.

Că multe recenzii sunt complezente și formale este un adevăr care ar justifica această atitudine. Că recenzia corespunde de multe ori unui anume lasă-mă-să-te-las care ne caracterizează (vai!) atât la nivel macro cât și micro-social, iarăși este un adevăr. Departe de a fi doar o *ephemerida* impresionistă recenzia ar trebui tratată cu toată considerația. Ea este tot atât de importantă, atunci când e făcută cu profesionalism și seriozitate, precum operele majore, acele cărămizi de care nici o cultură nu se poate lipsi. O ameliorare a acestui tip de exercițiu de redactare academică ar fi, cred, semnul unei înnoiri culturale și al unei însănătoșiri a relațiilor sociale.

Exista prin anii '60-'70 ai secolului trecut, la noi, așa numita revistă de *Referate, recenzii și sinteze* care își propunea să informeze cititorul cu noutățile domeniului. Apoi, acum câțiva ani, editura Dacia a inițiat revista *Piața literară*, gest temerar și generos de a dedica o întreagă publicație recenziei. Din păcate, revista nu a supraviețuit prea mult valorilor tranziției economico-financiare. Reluarea unei astfel de inițiative ar fi salutară. O asemenea deschidere ar obliga recenzentul la o calitate deosebită. Mă gândesc astfel, în primul rând, la necesitatea studierii cu atenție a volumului, adică, a-l citi din doască în doască și nu din trei în trei pagini, în cazul cel mai fericit. Mă gândesc apoi la necesitatea de a integra volumul într-o tradiție literară (dacă este o operă literară) sau o tradiție a cercetării domeniului respectiv (dacă este vorba de o exegeză), ceea ce necesită timp și documentare. Dacă este vorba de o traducere, recenzia ar trebui să cuprindă nu numai o relatare a subiectului cărții respective,

asezonată de niskaiva considerații estetice sau istorico-literare, în funcție de cultura și abilitatea recenzentului. Recenzia nu este doar o formă mascată de reclamă pentru cartea respectivă, ea trebuie să fie și un mijloc de informare responsabilă și de cea mai înaltă calitate. O confruntare cu originalul în vederea aprecierii concrete și avizate a muncii traducătorului ar trebui să fie obligatorie pentru cronica unei traduceri. La fel de necesară ar fi comentarea prefeței, a studiului introductiv din perspectiva exegezei românești și internaționale asupra scriitorului respectiv. Altfel, nu ni se oferă decât un fel de rezumat puțintel mai pretențios asezonat cu vagi urme de comentariu literar.

Mărturisesc: recenzia săptămânală mă umple de admirație. Știut fiind că ziua are 24 de ore pentru toată lumea și nu am auzit ca cineva să trăiască din recenzii - mai toți recenzanții au o slujbă, de nu două, pentru supraviețuirea în condiții de *tranziție* - timpul de muncă socialmente necesar pare să fie utilizat extrem de intens de cei capabili de astfel de exerciții. La fel de perplexă mă lasă disprețul față de recenzie. Atunci când este documentată și bine scrisă, recenzia merită tot atât respect ca articolul doct, redactat cu cele mai exclusiviste pretenții.

Pledoaria mea în favoarea recenziei nu poate omite și decalajele. Domeniile... pur științifice au demult așa-numitele "reviews" ("recenzii") - revederi ale ultimelor apariții din domeniu - reviste consacrate în întregime receptării ultimelor publicații, recenziile fiind făcute de specialiști care nu se rușinează cu astfel de "modeste" redactări academice. Nu mă pot opri a evoca aici cu melancolie *Urological Review* pe care o vedeam constant pe biroul tatălui meu acum mai bine de trei decenii, chiar în condițiile războiului rece și al intruziunilor ideologice în schimbul de informații dintre Est și Vest.

Despre celebrele *London Review of Books* sau *New York Times Book Review*, sau *Times Literary Supplement* nici nu mai e cazul să vorbim. A semna o recenzie într-o astfel de publicație este o onoare tot atât de mare pe cât este cinstea de a fi semnalat într-o astfel de revistă. În ambele cazuri notorietatea este asigurată.

Culturile cu o mai mare tradiție a științei de carte și cu o istorie mai îndelungată a comerțului de carte au sesizat mai demult importanța recenziei, prețios instrument de informare a cititorului și de influențare a pieții. Pe la 1788 londonezii citeau *Analytical Review*, revistă de recenzii la care colaborau Mary Wollstonecraft (mama cunoscutei Mary Shelley), soțul ei, filosoful William Godwin, precum și alte personalități ale Iluminismului englez. Dar publicația respectivă nu era unică. În 1749 apăruse *The Monthly Review*, iar în 1756 apare primul număr din *Critical Review*. Aceste două publicații, mai ales, își vor adjudeca poziția extrem de influentă de arbitrii oficiali ai meritului literar în cursul secolului Luminilor. Tot în insulele britanice, mari personalități, precum Jonathan Swift, Henry Fielding, dr. Samuel Johnson au fost și harnici recenzanți ai operelor contemporanilor lor. Astăzi citim cu evlavie aceste recenzii, căci ele ne redau, mai mult chiar decât marile opere ale autorilor, ceva din personalitatea vie a acestor scriitori, cu simpatiile sau idiosincraziile lor. Chiar mediocritatea unor opere comentate este salvată, cumva, de importanța recenzentului. Cât despre viața literară și culturală a momentului, ea este acolo precum într-o secțiune miniaturală.

Încercarea de a institui și la noi o respectabilă tradiție a recenziei inclusiv prin publicații dedicate, în întregime, acestui tip de exercițiu critic, semn al cinstirii lucrului bine făcut și rezultat al unei înfloritoare producții de carte, ar fi reperul unei schimbări de mentalitate.



tutun de pipă

Paraphernalia

Alexandru Vlad

Am un prieten care pentru fiecare problemă cât de mică își cumpără aparatul adecvat. Pe masa lui, în casă, atașate instalațiilor pe care le cunosc și eu, există tot felul de gadget-uri, de senzori, care trebuie să vegheze parametrii, care trebuie să le pornească automat funcție de lumină, temperatură, oră sau alți factori. Îmi explică faptul că viitorul nostru a ajuns să depindă de obiecte tot mai mici. Undeva simt o aporie. Mă tentează să-i spun una din vechile glume cu ingineri, dar mă abțin. Poate că are dreptate. Dacă nu ne vedem câteva zile îl simt deja cum freamătă, nerăbdător să-mi arate un nou membru miniatural al familiei lui de pitici electronici. Are și reviste de specialitate. Așa cum alții cumpără reviste cu femei, el aduce de la chioșc ultimul număr dintr-un somptuos catalog al mărunțișurilor electronice. Obiecte performante, mici și anonime. Toate acestea funcționează cu baterii mărunte cât pastilele de gușă (care se pot pierde în iarbă), se încarcă la rețea (care poate să lipsească), au nevoie de un aparat mai mare pe care să paraziteze.

Majoritatea acestor obiecte nu au nume, sunt prea multe pentru asta, sau prea mici, și probabil nu se diferențiază între ele destul în dimensiuni și formă. Poate nici sentimentele omului față de ele nu sunt destul de diferențiate - și fără asta numele nu au sens. Au mai degrabă niște acronime formate, de cele mai multe ori, din literele inițiale ale denumirii lor tehnice în englezește. GPS, USB și altele - scrise deocamdată numai cu majuscule. Sunt de fapt niște orfane. Până și cuiul se numește cui. Acul are un nume scurt și clar, pe măsura indispensabilului obiect. Dar aceste noi aplicații integrate vin într-un asemenea număr și au o viață atât de scurtă, pentru că odată defecate ele se aruncă sau se reciclează, încât nu ajung niciodată să aibă cu adevărat un nume. Nu sunt vizate deocamdată nici de colecționari. Și chiar dacă vor figura vreodată într-un muzeu, un fel de Smithsonian al mărunțișurilor, nu vor avea decât numere, ca deținuții, și o fișă tehnică, un cazier, strict pentru cunoscători. Chiar și părinții lor, cine or fi aceștia, abia dacă au timp să le admire, știind bine că nu vor dura atâta cât să mai apuce să le și iubească. Atunci la ce bun să le mai dea și nume adevărate? Poate că au un sentiment față de ele, dar unul care nu se poate compara nici măcar cu sentimentul pe care-l am eu pentru pipa mea suplă și veche, din lemn de trandafir. Sau pentru degetarul care știe și acesta să se ascundă atât de bine de câte ori am nevoie de el.

Dar să revin la prietenul meu. După cât îi este de plină casa de aparate n-ai zice că omul nu are probleme în viața pe care se ambiționează să și-o facă tot mai comodă. Și-a fixat mai nou pe perete un instrument cât o carte de joc să-i afișeze temperatura, umiditatea, viteza vântului și presiunea atmosferică. Nu iese din casă fără să nu-i arunce mai întâi o privire, de parcă ar fi un horoscop. Eu îmi rătăcesc uneori cheile și mă învărt disperat prin încăperea în căutarea lor. Acestea până la urmă apar de undeva. Cheile lui sunt prevăzute cu semnale sonore în caz că se încăpățânează să rămână pitite, și cu o lumină cât un licurici ca să vezi broasca în care trebuie să le introduci. Asta ar fi de folos unui om beat, doar că prietenul meu nu bea. O jucărie nu mai mare decât un simulacru de brichetă îi asigură la purtător

toate simfoniile și sonatele lui Beethoven. Trebuie doar să-și afunde în urechi căștile fine, nu mai mari decât două boabe nichelate de fasole. Ceva asemănător îi permite să scoată datele din calculator și să le ducă unde vrea. Carnețelul l-a înlocuit cu o agendă electronică și scrie cu un stil scurt și negru ca de grafit direct pe oglinda telefonului. Îl văd angajat într-o utopie și mă surprind uneori că am pentru el porniri protectoare, care duc la neînțelegeri și mai mari. Mă acuză că încurc aparatele, le confund, n-am organ pentru ele, le refuz din principiu și mă condamn singur la involuție. Cu toate acestea îl simt că încearcă să se aperse de ceva - de imprezibil, se împotrivesc din răspuțeri hazardului. Eu sunt un distrat și cad de multe ori victimă propriei neglijențe. Așa, dezarmat cum sunt, râul pe care mi-l pot face e limitat. Ori dacă mi-aș expanda ființa cu toate aceste instrumente am pe undeva impresia că m-aș putea expune singur la riscuri mult mai mari, până la proximitatea unei catastrofe. Poate din cauza lor și se atrofiază simțurile, pe care, oricum, par a avea tendința să le înlocuiască.

Sau poate că-s menite doar vietii de interior. Și

ținând parcă să mă contrazică, mi-a arătat mai nou mici jucării destinate să-l ajute până și atunci când se aventurează în natură: de exemplu o jucărioară care îți arată coordonatele prin satelit, atât de sensibilă încât își schimbă complicata date chiar dacă ai făcut doar câțiva pași, prevăzută fiind și cu un led care luminează ecranul cât un timbru dacă apeși pe un buton. Asta în caz că ar fi vorba de o aventură nocturnă. Doar că nu e nici pe departe omul care să se lase vreodată angrenat într-o aventură nocturnă până într-atât încât aparatul acela să-i salveze viața, ca apoi să mi-l poată arăta triumfător. "Și dacă-l uii acasă, sau îl pierzi pe drum?" am întrebat eu într-o zi. M-a privit atât de uluit încât a trebuit să repet și să mă explic: dacă uită acasă aparatul care-i măsoară pașii, cel în care avea informația din calculator sau chiar banalul telefon mobil, atunci ce se face? Rămâne mai neputincios ca oricând, mai neputincios decât ciobanul care striga din vârful dealului să-i aducă cineva țigările rămase pe masă. M-a privit cu milă și apoi mi-a spus victorios: "Atunci e vorba de eroare umană, și aparatele nu au nici o vină!" Așa deci. Și eu care credeam că toată această parafernalia electronică e menită tocmai să prevină și excludă eroarea umană.

ex-abrupto

UST

Radu Țuculescu

De ce nu am înființa o Uniune a Scriitorilor din Transilvania? Uniune, nu asociație ori filială. Așa cum există și în alte țări europene. Mai multe uniuni ale scriitorilor. În Germania, de exemplu. Iar noi pășim spre o integrare în respectiva Europă, așa am auzit. O Uniune a Scriitorilor din Transilvania care să adune scriitori români, maghiari și germani, dacă mai există. Ori și de alte naționalități ce viețuiesc în perimetrul arcului carpatic. Cu un sediu central (la Cluj) și câteva filiale în zonă. Cu un statut perfect legal și bine drămuț. Cu un sindicat care să apere drepturile membrilor săi. Cu membri cotizanți, case de creație, premii literare. Cu legături externe (schimburi culturale, burse, traduceri bilaterale, organizarea de târguri de carte internaționale, festivaluri culturale, concursuri ș.a.) profitabile pentru cultura națională și internațională. Cu o editură care să se impună și să impună, editură ce lipsește, momentan, din Transilvania. Cu posibilitatea de a completa amărățile de pensii ale creatorilor. Transilvania, cred, e în stare să atragă mult mai bine și mai corect investitorii străini pentru ceea ce ține nu doar de domeniile pur economice.

Ah, vai, au exclamat unii când au auzit despre o asemenea propunere. Dar asta nu e bine, ziceau ei cu tremolo în glas, atunci și plasticienii și muzicienii vor dori să înființeze uniuni în Transilvania! Ei, și? Pe cine ar deranja? am întrebat eu pe-un ton de curată inocență. Păi, asta ar însemna, mi s-a răspuns, o discriminare geografică. (Mi-am amintit cum eram acuzat, în urmă cu nu prea mulți ani, că am de gând să vînd Ardealul ungurilor, de câte ori vorbeam despre centralismul ăla democratic care nu se mai termină, care nu mai vrea să-și dea duhul odată, ba

e tot mai încrîncenat să nu-și piardă avantajele. Cei ce mă acuzau făceau parte dintre indivizii care nici nu știu prea bine cam pînă unde se întind granițele Ardealului și care rostesc foarte hotărît: orașul Bistrița-Năsăud...!). Nu, stimați tovarăși, discriminări geografice s-au făcut pînă acum exact la centru, cum s-ar spune. Adică majoritatea membrilor uniunii (indiferent ce profil ar avea ea) nu au fost și nu sînt decît un simplu sertar cu cotizanți, cu votanți ori cu... aplauze. Există vechi membri ai uniunii (și nu mă refer la veleitari) care nu au fost niciodată nici măcar într-o delegație trimisă prin țară. Ce să mai vorbesc despre cele peste hotare. Există membri care nu au primit vreun minim ajutor, chiar dacă l-au cerut foarte rar și doar în cazuri extreme. Și multe altele! Dar nu lamentațiile doresc eu să le înșir aici. Și nici nu vorbesc despre "împărțiri" geografice ale țării. Nici despre "dezmembrare", distrugere a unei unități de "monolit". Pentru cultura română s-ar putea face mult mai multe dacă s-ar "acționa" pe zone, cu un control mult mai clar al acțiunilor. Aici nu este vorba despre uzine și ogoare, ci despre o uniune... pentru minte, inimă și literatură... Dar... Există și un dar. Scriitorii, creatorii în general, au o fire cam iepurească. Primesc un morcov, gata, se apleacă supuși și încîntați. Sînt și cam spăimoși, cam fari-sei, iar orgoliile nu prea le sînt... artistice întotdeauna. Ori sînt prea comozi. Ția mai în vîrstă, să zic. Dar tinerii, mă întreb? Iar întrebarea rămîne suspendată în aer...

Și totuși, de ce nu o Uniune a Scriitorilor din Transilvania?

aspiratorul de nimicuri

Șoferul policalificat, nunțile, regretele

Mihai Dragolea

Într-o lume zăpăcită rău de tot de atâta tranziție, Lucică se descurcă binișor; la tinerete a fost șofer și asta a rămas, la bază; s-a mai perfecționat el, că-l obligă nenorocita asta de viață să mai caute și alte surse de câștig. Ce să facă, dacă așa a vrut soarta?! Că nevistica lui a dat lovitură, mai nou e artistă și pretențioasă cât cuprinde! Nu așa a fost situația mai demult, când erau tineri; trăiau destul de bine în apartamentul lor de două camere, se descurcau, de copii n-au avut parte, nu s-a putut. Dar a venit revoluția și toate s-au dat peste cap. Că lumea, cei mai isteți și iuți de mână au ajuns foarte repede la bani mulți, să-i întorcă cu lopata! El și Suzi au ezitat la început, le-a fost frică și uite așa au pierdut primele trenuri, cele mai rentabile; și acum îi este ciudă că n-a percutat la începutul lui "Caritas", atunci a ratat cea mai mare ocazie a vieții; a scos ceva, dar a și pierdut o groază de bani. Totuși, s-a ales cu ceva, s-a împlinit un vis de-al lui: să nu mai stea la apartament, să aibă casă!

Dar, așa e omul!, după ce s-au văzut în casa lor, cu garaj și curte – e drept, cam mică!, au început și pretențiile lui Suzi; cu câți bani a băgat el în tot felul de modificări, materiale, baie ca în reviste, cu atâta bănet putea să cumpere un apartament; și l-ar fi dat în chirie, ar fi câștigat așa mai mult decât avea el salariul! Dar nu, că așa

a vrut Suzi, și nu s-a potolit! Așa e dacă s-a făcut mare artistă, are pretenții! E drept, câștigă mai mult de când joacă-n tot felul de piese și filme, e mai tot timpul plecată, dar i s-a și urcat la cap, are tot felul de vise și pretenții; că și de mâncat – și ea e tare mâncăcioasă! – nu mai mănâncă așa, ca altădată, s-a învățat cu chestii de restaurant, foarte scumpe. Odată, când a venit acasă pentru ceva mai multă vreme, Suzi a făcut, așa, dintr-o dată, o criză de plâns că se zguduia toată, că ea e tare nefericită și îngrijorată, că ea mereu se gândește cu groază la ce vor face ei când vor fi bătrâni, că vor fi singuri și nu vor avea ajutor de nicăieri. Da, la bătrânețe se mai gândea și Lucică, tare mult își dorea să câștige bani mulți, vorba bătrânilor, să adune și el parale albe pentru zile negre; de-asta și ca s-o potolească și pe nevistică, i-a promis atunci că face pe dracu-n patru să mai câștige ceva în plus și el. Așa, din dorința asta, s-a apucat să dea examene, să se facă instructor de școală de șoferi; așa și-a păpat el un concediu întreg, cu examene, cu pile, să se vadă odată instructor, știa el să-și găsească elevi cu bani serioși, să nu-și piardă vremea de pomană. S-a apucat să învețe să filmeze la nunți; asta după ce, din economiile lui, din ceea ce a mai învățat pe ici-colo, și-a luat cameră. De toate făcea, o perioadă nici nu știa cum să se mai împartă, n-avea timp să fie în toate

părțile, o nebunie! și uite așa că acum se vede clar că n-are nici noroc: e zi de sâmbătă, el e pe teren cu un nenorocit care habar n-are pe ce lume trăiește, cu asta doar pierde vremea, nu iasă nimic; și, în acest timp, sunt două nunți mari, cu lume bună, se mărită fiicele unor colegi; dar nici unul din cei doi n-a venit să-l cheme pe el să le filmeze nunțile, au ales, nenorocitul!, pe alții, chiar dacă el le-a propus să se ocupe de acest aspect. Aia pe care i-au chemat nu-s cu nimic mai buni ca el, nu-s cu nimic mai inteligenți, dar, uite, ei au noroc, nu el!

Lucică așteaptă, precum toți savanții care au fost invitați în excursie să se prăjească micii și grătarele; tot e bine și ca șofer, mai vede și el cum mișcă lumea, mai aude și el ce zic și fac oamenii ăștia care știu să trăiască așa ușor. Da, dar dacă-l chemau la nuntă, acolo ar fi câștigat așa cum trebuie. Cele două angajate ale patronului pensiunii agro-turistice împart țuică, scot capacele la sticlele de bere. Nu se mai duc nicăieri, destul pe ziua de astăzi, măcar poate să tragă și el o beție, asta de necaz că n-a fost chemat la nici una din nunți. Poate că va reuși să stea de vorbă cu patronul, să vadă cum și-a făcut asta pensiune, dacă ar reuși și el așa ceva, și-ar rezolva toate problemele, i-ar închide gura spartă lui Suzi și-ar trăi și el domnește.

(urmare din pagina 3)

tate în aplicațiunile ei cele mai manifeste. Dar el mai are un fond moral, politic și instructiv. Verne, combate prin acest roman și ridiculizează cu succes credința deșartă a poporului nostru – și a tuturor popoarelor – în bălauri și alte creațiuni ale închipuirii. Combate apoi alcoolismul, batjocorind binișor pe cei ce iubesc rachiul și le place a-și trece vremea în povești de cîrciumă, cum făceau și onorabili frunțași din Mățești în cârciuma jidanului Janus¹⁷.

Dar adevăratul mesaj al romanului pe care îl descifrează Elie Dăianu, este cel politic: „În privința politică, Verne ni se arată un adevărat filo-român. El ne recunoaște originea noastră, laudă poezia noastră populară și admiră luptele noastre pentru existență, deși cât pentru actualitate, zice că nu avem o viață politică” și subliniază, culegând cu literie grase un citat din roman: „Se știe că atâta energie, devotament, jertfe, n-au avut alt rezultat decât a aduce la o nedemnă opresiune pe urmașii acestui neam eroic. Aceștia nu mai au viață politică. Trei lovituri i-au apăsât grozav. Dar nu desperează de a-și scutura jugul acești români din Transilvania! Viitorul e al lor și ei cu o încredere neclintită repet aceste vorbe în care se concentrează toate aspirațiunile: «Românul nu pierde!»¹⁸

Percept ca o scriere cu conotații politice favorabile aspirațiilor politice ale momentului, *Castelul din Carpați* a fost prezentată într-o asemenea perspectivă și publicului transilvănean atunci când procesul memorandiștilor era încă viu în memoria publică, iar unii dintre ei își ispășeau anii de închisoare pentru curajul de a semna *Memorandumul*.¹⁹ Mediul cultural al efectuării și publicării acestei tradiții este cel al revistei *Tribuna* din Sibiu. Guvernată de spiritul lui Ioan Slavici, proza cu subiect rural a cunoscut o dezvoltare

deosebită în paginile revistei. Iar traducătorul nu putea să facă, bineînțeles, o altă atitudine. El își permite libertăți care ar surprinde pe cititorul modern: Ciobanul Rece, devine Bucur, satul Verești devine Mățești etc. Romanul lui Jules Verne, devine, pe încetul, o proză tribunistă.

Note:

1. An II(1892), nr. 70, p.1-2. *Foița*. Traducerea este anonimă; ea poate să fie pusă în legătură cu Victor Onișor, care la numai câțiva ani publică în editura *Tribune* "Tipografia", *Castelul din Carpați*.
2. An III(196), nr. 136, p. 1-2, 137, p. 1-2.
3. Nr. 2-6.
4. Romanul a cunoscut de-a lungul timpului mai multe traduceri în limba română. Menționăm calitatea traducerii făcută de Ion Pas în deceniul al patrulea al secolului trecut, superioară, după opinia noastră celei apărute sub numele lui Vladimir Colin la Editura Tineretului în 1967.
5. Jules Verne, *Castelul din Carpați*, Sibiu, 1897, p. V.
6. Această atitudine politică a produs reacții negative în cadrul tuturor etniilor din regat. În cazul românilor transilvăneni, a justificat *Memorandumul* depus în 1891 (la o sută de ani după înaintarea *Supplex Libellus Valachorum*) în mâinile împăratului; procesul memorandiștilor producând ample ecouri în presa internațională dar și coagularea mișcării naționale a românilor ardeleni, care se va concretiza prin formarea Partidului Național Român și, în ultimă instanță, prin actul de la 1 decembrie 1918.
7. Primele traduceri în limba maghiară datează din 1892. Conform tradiției timpului de a maghiariza și numele străine, Jules Verne devenit Verne Gyula (așa cum Victor Hugo devenise Hugo Geya, iar Pierre Corneille a devenit Corneille Péter, iar William Shakespeare devenise Shakespeare Vilmos) era cunoscut încă din 1889 prin traducerea din (*A begum ötszáz millaja*) și 1892 prin traducerea din *Căpitan la 15 ani* (*Hatras kapitánz kalendja*). Până la 1900 nu a fost tradus, însă, după informația noastră, *Le chateau de Carpathes*.

8. O dovadă indirectă ar veni și din faptul că, în general, *Tribuna* nu a excelat prin numărul mare de traduceri din literatură contemporană.

9. După informațiile noastre Auguste de Gérando n-a fost niciodată în Transilvania, el însuși luându-și informațiile de la soția sa, ungueroaică.

10. Informațiile referitoare la români le-a luat Jules Verne din vol. I: *L'Europe méridionale* (Grèce, Turquie, Roumanie, Serbie, Italie, Espagne, Portugal) iar cele referitoare la românii transilvăneni din vol. III: *Europe Centrale* (Suisse, Austro-Hongrie, Allemagne). Lucrarea lui Reclus a stat la baza și a altor scrieri ale sale, dintre care amintim: *Cinci săptămâni în balon*, Copii căpitanului Grant etc.

11. O serie de acțiuni culturale franceze pe teritoriul românesc și, în primul rând, pe al Transilvaniei confirmă acest lucru. Chiar și premiarea cu câțiva ani înainte a lui Vasile Alecsandri ca poet al latinității confirmă această perspectivă.

12. Periodicele *Revue des deux Mondes*, *L'Independece*, *Le Soleil*, *Le Journal des Debats*, *Le XX-e siècle*, ca să amintim doar puține dintre ele, cuprind ample referiri la procesul memorandiștilor și la problema naționalităților în Imperiul Austro-Ungar. Jules Verne nu putea să fie, cu siguranță, străin de informațiile și opiniile vehiculate de presa franceză.

13. Jules Verne, *Castelul din Carpați*, Sibiu, 1897, p. VI-VII.

14. *Idem*, p. VII.

15. *Idem*, p. IX.

16. Apelând la un topos politic răspândit nu numai în spațiul răsăritului Europei, Dăianu vorbește și despre evreii care, prin cârciumile lor, sug energia poporului.

17. *Idem*, p. XXI.

18. *Idem*, p. XI-XII. Sublinierile aparțin lui Elie Dăianu.

19. Ca simplu detaliu privind atmosfera politică a epocii, menționăm faptul că picul în care a fost depus *Memorandumul* a fost găsit nedeschis la Budapesta în 1919, fiind apoi adus la București. Procesul s-a desfășurat pe baza textului publicat în presă.

Cartea în Hexagon

Letiția Ilea

La numai 25 de ani, romancierul francez Florian Zeller este deținătorul premiului Interallié pentru cel de-al treilea roman al său, *La fascination du pire* (Flammarion, 2004), după *Neiges artificielles* (Flammarion, 2002) și *Les Amants du n'importe quoi* (Flammarion, 2003). *La fascination du pire* (*Fascinația mai răului*) este odiseea a doi scriitori invitați pentru o conferință în cadrul unui salon al cărții din Cairo. Naratorul își retrăiește trecutul din perspectiva unei vizite anterioare în Egipt, făcută împreună cu părinții săi, morți ulterior într-un accident. Martin Millet, celălalt scriitor, încearcă să regăsească un Egipt asemănător celui descris de Flaubert în *Corespondența* sa, încercând dezamăgire după dezamăgire, într-un Orient încătușat de tabu-uri religioase. Presărat de reflecții asupra destinului scriitorului în lumea contemporană, în siajul eseurilor lui Kundera asupra *Artei romanului* și a *Testamentelor trădate*, romanul devine în final unul al scrierii sale, printr-o tehnică de *mise en abîme*: la întoarcerea în Franța, Martin Millet scrie tocmai romanul *La fascination du pire*, publicat sub pseudonim. Cartea, un succes de librărie, atrage asupra autorului oprobiul lumii musulmane, după modelul Salman Rushdie. Martin Millet va fi omorât de un islamist. Romanul se încheie cu un post-scriptum în care naratorul dezmente rumorile conform cărora el, și nu Martin Millet, ar fi autorul cărții condamnate, punând astfel un semn al îndoielii asupra "pactului" cu cititorul. Roman care denunță violența lumii contemporane și pune probleme esențiale

referitoare la destinul literaturii în lumea de azi ("Cu Rushdie, imamul a vrut să doboare arta romanului ca atare. Cu Martin Millet a fost vizată însăși ficțiunea. Și e destul de surprinzător să constatăți că Europa apără cu atâta greutate arta cea mai europeană, adică propria sa cultură. Ne mulțumim cu o micuță petiție și ne întoarcem acasă. Lașitate a pomenii: da, dăm doi bănuți și trecem mai departe. Și apoi frica."). *La fascination du pire* are ingrediente care pot să facă din el un *best-seller*: suspans, erotism, parfum oriental și nu în ultimul rând problematizarea unor aspecte religioase, politice și culturale ale lumii moderne pe lângă care cititorul nu poate trece indiferent.

L'art de poésie (Gallimard, 2001) este titlul cărții care cuprinde conferințele lui Jorge Luis Borges la Universitatea Harvard, din 1967, când scriitorul se afla acolo ca *visiting profesor*. Conferințele au fost regăsite în arhiva universității și transcrise de pe bandă magnetică de către eseistul Călin-Andrei Mihăilescu, iar traducerea din engleză aparține lui André Zavriew. Textele se referă la "vechi perplexități" ale scriitorului, legate de poezie, care "nu este străină vieții, ci ne așteaptă la colțul străzii, putând să dea peste noi în orice moment." Fie că e vorba despre metaforă, arta traducerii poeziei, muzicalitatea verbală sau poezia epică, textele - scurte eseuri - poartă pecetea indelebilă a scriiturii poetice borgesiene și ne dăm seama încă o dată, la lectură, că pentru scriitorul argentinian literatura este însăși viața. Poate cel mai tulburător este ultimul eseu din volum, *Credo-ul unui poet*, în care Borges își

retrasează itinerariul scriitoricesc, care este în primul rând cel al unui cititor: "Mă văd înainte înainte de toate ca un cititor. Așa cum știți, am riscat să scriu, dar cred că ceea ce am citit este mult mai important decât ceea ce am scris. Pentru că citești ceea ce-ți place, dar nu scrii ce ai vrea să scrii, ci ce ești capabil să scrii." Borges evocă încă o dată lecturile care l-au marcat: *O mie și una de nopți*, *Huckleberry Finn*, *Don Quijote*, autori precum Walt Whitman, Dostoievski, Thomas Carlyle, Poe, Oscar Wilde... Credo-ul său, mărturisește Borges, nu este unul precis, el se referă doar la câteva precauții, la niște îndoieli. Totuși, ni se oferă o definiție sui generis a scriitorului: "Ce înseamnă pentru mine faptul de a fi scriitor? Doar atât: fidelitatea față de imaginația mea. Când scriu ceva, nu mă gândesc ca textul meu să conțină un adevăr literal, un adevăr factual (faptele nu sunt decât o țesătură de de circumstanțe și accidente), ci ca adevărul său să exprime o realitate mai profundă. Atunci când scriu o istorie, o fac pentru că, într-un anume fel, cred în ea - nu așa cum crezi într-o istorie, ci în felul în care crezi într-un vis sau într-o idee." Vom găsi în acest eseu explicația multor caracteristici ale scriiturii borgesiene, care au făcut din autorul argentinian un clasic contemporan: tehnica aluziei, a sugestiei practice deliberate pentru a-l determina pe cititor să imagineze pe cont propriu fidelitatea față de vis și imaginație desprinse de circumstanțe, convingerea că lectorul este cel care îmbogățește textul. Nu putem decât să sperăm că aceste conferințe vor vedea lumina tiparului și în limba română.

nopti și zile

Cum am învățat ungrește

Mihai Bărbulescu

De câte ori am fost la "Fondation Hardt pour l'Étude de l'Antiquité Classique", de la Vandoeuvres (Geneva), s-a nimerit să se afle acolo și câte un coleg din Ungaria. Vorbindu-i ungrește, stârneam admirația invitaților din alte țări, care considerau o performanță lingvistică învățarea unei limbi fino-ugrice de către un vorbitor de limbă neolatină. Și, cum majoritatea erau filologi clasici, știau ei ce știau. "Cum ai reușit să înveți ungrește?" "Simplu. Am învățat când eram copil de la copiii unguri cu care mă jucam".

...De Ziua Copilului, serbarea s-a ținut conform programului prevăzut până în cele mai mici amănunte. Toate grupele, și cele românești, și cele ungrești, ne-am produs pe scenă, spre marea bucurie a tovarășelor, a părinților și, mai cu seamă, a bunicilor și mătușilor. Se cânta și se recita pe rând, românește și ungrește, după cum erau momente când toți cântam românește ori toți cântam ungrește. Repetasem și acasă cântecele ungrești, spre hazul alor mei, care râdeau pe ascuns, ei nefiind produsul multicultural al Ardealului și neînțelegând nici o boabă ungrește. Și, bineînțeles, nu erau nici produsul internaționalismului proletar, ca mine. "Iobra iş, balra iş...". Nu știu dacă pe atunci înțelegeam chiar totul din

cele ce cântam dar, cu timpul, am progresat. "Nu ne trebe domnișoare, ci ne trebe fete muncitoare". Probabil că asta am cântat și în traducere ungrească. La sfârșit am mâncat toți copiii în curte, la niște mese lungi, prăjituri și... *cireșe de la tovarășul Stalin*. Acuma, Stalin era mort de vreo două-trei luni (suntem în 1953). Cum reușise să ne trimită cireșe de acolo de unde se afla, tovarășele nu ne-au spus. (Schimbările n-au venit brusc la moartea lui Stalin. Doi-trei ani după moartea lui, încă aveam în cartea de "Citire" celebra povestire *Stația Tamarei*: Tamara e un copil dintr-un sat îndepărtat, care trebuie să străbată pe jos mulți kilometri pentru a ajunge la școală (într-un alt sat), deoarece în satul ei trenul nu oprește. După ce i-a scris o scrisoare tovarășului Stalin, situația s-a remediat, acesta dând dispoziție ca trenul să oprească în stația numită de atunci "a Tamarei").

Perfecționarea maghiarei mele s-a produs datorită nu atât grădiniței, cât colegilor vorbitori de limbă maghiară din clasele primare și din ciclul gimnazial, precum și copiilor unguri din vecini. Eram împreună în permanență, ne jucam efectiv laolaltă, vorbeam cum se nimerea, românește și ungrește. Cei mai buni prieteni ai mei din clasele primare și din următoarele erau

niște evrei vorbitori de maghiară, în casele cărora mă duceam și care veneau în casa mea. Desigur, au profitat și ei, devenind foarte buni vorbitori de română. (Nu știu exact la ce le folosește astăzi, deoarece au plecat mai toți, la începutul anilor 60, care în Americi, care în Israel...)

Pe atunci nu era vorba "multicultural". Dar copiii se jucau împreună. Internaționalismul proletar făcuse să fie aruncate în aer cazematele din marginea orașului meu, linia de apărare "Carol II" din 1938, de pe granița cu Ungaria. Acuma eram frați (aveam, oricum, un tată comun!), la ce bun cazemate între cele două țări? Dar internaționalismul proletar care propovăduia prietenia între toate statele de democrație populară ne-a învățat limba celuilalt. Măcar atâta a făcut bun. Dar să nu uit un amănunt important, pentru ca să nu se creadă că tovarășii mei de joacă pe care îi învățam românește și care mă învățau ungrește n-ar fi avut la dispoziție decât școli românești. În 1960 în Oradea erau patru licee teoretice: unul exclusiv în românește, unul exclusiv în ungrește, două cu clase românești și ungrești.

Acum auzim vorba "multicultural" la tot pasul, mai ales în universitatea clujeană. Dar copiii românilor și ai ungarilor nu se mai joacă demult împreună. Iar mai departe, tinerii români nu știu ungrește, tinerii maghiari (mai ales cei proveniți din mediul rural) nu știu mai deloc românește. În ciuda vorbelor mari, există o ignorare reciprocă.

flash-meridian

Mao - povestea necunoscută

Ing. Licu Stavri

• Un uriaș teatru în formă de ou se construiește la Beijing, în cadrul pregătirilor pentru Jocurile Olimpice din 2008. Asemănător, în concepție, cu Opera din Sydney și cu Piramida de la Luvru, el face parte din categoria monumentelor ce pot schimba modul cum este perceput un oraș. Marele Teatru Național va costa 190 de milioane de lire sterline și este opera arhitectului francez Paul Andreu. Este o construcție futuristă, amplasată chiar în fața Orașului Interzis, cel mai îndrăgit monument al chinezilor. Nu este, deci, de mirare că arhitecților locali nu le convine acest proiect, pe care, conform publicației *Sunday Times*, unii îl consideră o operă de inspirație extraterestră, în timp ce alții îl numesc, fără menajamente, "o balegă gigantică".

• Generații de indieni l-au numit pe Mahatma Gandhi "Bapu", adică "Tată", el fiind considerat părintele Indiei moderne și tatăl spiritual al unor lideri ca Jawaharlal Nehru. Despre acest lucru s-au scris nenumărate studii, dar adevărații săi fii s-au bucurat mai puțin de atenția istoricilor. Cu câțiva ani în urmă, ni se spune în *TLS*, piesa *Mahatma vs. Gandhi*, dramatizare a unui roman scris în gujarati, a făcut săli pline în India, unde s-a jucat în limbile *hindi*, *marathi* și engleză; în ea era vorba despre relațiile lui Gandhi cu fiul său mai mare, Harilal, alcoolic și afemeiat, neinteresat de politică și convertit, pentru o perioadă, la Islam. De curând Uma Dhupelia-Mesthrie a publicat la New Delhi cartea *Gandhi's Prisoner? The Life of Gandhi's Son Manilal* (Prizonierul lui Gandhi? Viața fiului lui Gandhi, Manilal), un studiu istoric despre tribulațiile celui de al doilea fiu al liderului spiritual indian, care, asemenea tatălui, a fost un dârz luptător pentru libertate, oponent al politicii segregacioniste a guvernelor albe din Africa de Sud, prizonier politic perpetuu în acea țară, dar independent în gândire față de marele său părinte.

• La Oliver Theatre de la Naționalul londonez, Nicholas Hytner a pus în scenă cele două părți ale piesei istorice a lui Shakespeare *Henric IV*, într-o montare considerată de publicația *The Daily Telegraph Magazine* "plăcută din punct de vedere

vizual și rafinată ca stil". În rolul lui Falstaff, Sir Michael Gambon. Actorul, în vârstă de 64 de ani, crează un Falstaff perfect, dominând scena și fascinându-i pe spectatori prin ușurința cu care trece prin toate registrele, de la umor la furie, de la abjecție la demnitate. Pentru cronicarul Tim Walker nu încapе îndoielă că Sir Michael Gambon este cel mai mare actor de teatru britanic de la Sir Lawrence Olivier încoaace. "Marele Gambon este în toate privințele un monument național, iar acest rol este momentul său de triumf".

• Extrem de popularul romancier britanic Nick Hornby (cunoscut și la noi prin traducerea romanelor *Febra stadioanelor* și *High Anxiety*) a publicat o nouă carte, *A Long Way Down* (Căderea cea lungă), în care povestește odiseea a patru personaje care se întâlnesc la un bloc turn din nordul Londrei cu intenția de a se sinucide. Previzibil, înainte de a sări în gol, cei patru eroi se întind la vorbă, fiecare își povestește necazurile, așa încât până la urmă, în loc să-și curme viața, fiecare încearcă să-i ajute cum poate pe ceilalți trei. Christopher Tyler, cronicarul ziarului *The Daily Telegraph*, este de părere că Nick Hornby a stabilit un record: a scris un roman despre sinucidere care te face să te simți excelent.

• Acțiunea filmului chilian *Machuca* are loc în 1973, în timpul ultimelor zile ale guvernului marxist condus de Salvador Allende. Este povestea asasinării democrației chiliene, așa cum este percepută ea de doi băieți în vârstă de 11 ani, unul reprezentând pătura înstărită a societății, celălalt trăitor în mahalale. O instituție de învățământ particulară, condusă de un preot cu vederi progresiste, școlarizează câțiva copii nevoiași, astfel încât cei doi băieți au prilejul să se cunoască și să se împrietenească. Prietenia lor se consolidează într-o vreme când politica polarizează societatea chiliană în două tabere ostile. Filmul se bucură de succes în Europa, iar *Sunday Times* crede că este reconfortant să vezi o încântătoare poveste a inițierii în viață care oglindește și impactul politicului asupra vieții cotidiene fără să păcătuiască prin sentimentalism sau didacticism.

• În 1991, Jung Chan, fostă membră a Gărzilor Roșii și "doctoriță desculță", expatriată în America, publica *The Wild Swans* (Lebedele sălbatice), în care-și descria copilăria și adolescența în China comunistă, insistând asupra modului cum familia sa, a unor comuniști convingși din eșaloanele înalte ale partidului, fusese distrusă în timpul Revoluției Culturale. Cartea ei a devenit unul dintre marile *best-seller-uri* ale tuturor timpurilor, fiind tradusă în 30 de limbi și vândută în 10 milioane de exemplare. De atunci, Jung Chan s-a căsătorit cu istoricul britanic John Halliday și împreună au publicat anul acesta o biografie de 800 de pagini a marelui lider chinez Mao Zedong, *Mao: The Unknown Story* (Mao: Povestea necunoscută).

Biografia se bazează pe jurnale personale, rapoarte ale serviciilor secrete, mesaje diplomatice și alte documente pe care cei doi le-au descoperit în China și în alte țări, precum și pe interviuri cu 150 de foști acoliți, foste victime și cunoștințe ale Marelui Cărmaci, printre care câțiva șefi de state și guverne, precum și asistenta medicală care se afla la căpătâiul lui Mao când acesta a rostit ultimele sale cuvinte ("O simt [moartea, n.n.]. Chemați doctorii."). Cartea arată că Mao Zedong este răspunzător de moartea a peste 70 de milioane de oameni, fiind de fapt cel mai mare criminal al secolului XX, mai mare și decât Stalin sau Hitler. Ea demolează o serie de mituri privitoare la fondatorul Chinei roșii. De pildă, în timpul Marșului cel Lung din 1934-35, incompetența sa a dus la nimicirea aproape completă a trupelor comuniste. El însuși a scăpat cu viață numai datorită unei înțelegeri secrete dintre Stalin și Chiang Kai-Shek. În timpul celui de Al Doilea Război Mondial, Mao nu a luptat cu invadatorii japonezi; dimpotrivă, a urzit un plan conform căruia China ar fi urmat să fie împărțită în trei, o parte devenind colonie japoneză, o alta alipindu-se Uniunii Sovietice, iar a treia constituind un stat-marionetă pe care el l-ar fi condus. După proclamarea Republicii Populare (în 1949), din ordinul lui Mao s-a cultivat intens opium-ul, veniturile de 60 de milioane de dolari pe an fiind investite în echiparea și supradimensionarea Armatei Roșii chineze. Mao a devenit cel mai bogat om din China datorită drepturilor de autor pe care i le-a adus "cărțica roșie", lectură obligatorie pentru toți compatrioții săi. În timpul foametei din 1958-61, Mao vindea alimente sovieticilor în schimbul armelor, importul de hrană din China reprezentând două treimi din totalul importurilor URSS. Ceea ce nu reușesc să explice cei doi autori este de ce Mao se bucură și azi de o mare popularitate în China. Într-un interviu acordat la Londra, unde trăiește acum, jurnalistului de la hebdomadarul *Time*, Donald Morrison, Jung Chang a anunțat că traduce masiva biografie în limba chineză și că speră să-i facă pe compatrioții să înțeleagă cine a fost adevăratul Mao și să dea jos portretul acestuia din Piața Tienanmen.

• Născut în Australia în 1943, Peter Carey este considerat unul dintre cei mai importanți autori de limbă engleză din timpurile noastre. I s-a decernat de două ori Premiul Booker, pentru romanele *Oscar și Lucinda* (1988) și *Adevărata istorie a bandeii Kelly* (2001). Recent, ne informează *Le Monde des livres*, romancierul, care trăiește acum la New York, a publicat romanul *My Life as a Fake* (Viața mea de impostor), în care se apleacă asupra implicațiilor morale și etice ale actului de creație, născocind un fel de variantă literară a poveștii zămislirii monstrului de către savantul nebun Frankenstein: inventarea unui poet, cu operă și biografie cu tot, urmată de investigarea operei acestuia de către hermeneuți la fel de ireali.



muzică

Interferențe muzical-coregrafice în Festivalul Trans.Form@ de la Sfântu Gheorghe

Virgil Mihaiu

La 13 ani de la înființare, festivalul internațional de teatru alternativ de la Sfântu Gheorghe își schimbă denumirea. Evenimentul creat de Radu Macrinici s'a repliat în urbea natală a dramaturgului - Sighișoara. Cum Teatrul *Andrei Mureșanu* din Sfântu Gheorghe nu-și putea abandona micul dar fidelul său public, regisorul și scenograful Horațiu Mihaiu se încumetă să ducă mai departe tradiția. Bazându-se mai puțin pe un buget corespunzător decât pe entuziasmul unei tinere echipe artistico-manageriale, în iunie 2005 a luat astfel ființă *Trans.Form@*. Noua denumire are în spate un concept mai explicit, formulat astfel: *Festivalul internațional de teatru Sfântu Gheorghe - Transilvania Forme Alternative Teatrale*. Într'adevăr, selecția trupelor și a lucrărilor incluse în program e pe măsura intențiilor înnoitoare, chiar provocatoare, ale organizatorilor. Nu doar un centru județean cu o populație mai mică de 100.000 de locuitori are nevoie de o atare "dezmoțire" culturală, ci însăși mișcarea teatrală din întreaga Românie poate profita de pe urma unei asemenea experiențe. Pe parcursul săptămânii 12-19 iunie, spectacolele au alternat cu un interesant atelier de creație, intitulat *Interior/exterior: alegerea spațiului scenic*, susținut de reputatul regisor Silviu Purcărește pentru studenții Institutului de Artă Teatrală din București, în ambianța atât de inspiratoare a Centrului Cultural Arcuș (palat de secol 18, situat într'un mirific parc cu sculpturi în genul celor de la Măgura/Buzău, cu deosebirea că materialul de lucru ce predomină aici este lemnul). Timp de o săptămână, personalități precum Dr. Carl Hegemann de la Volksbühne Berlin, Frank Shouldice reprezentând mișcarea teatrală contemporană din Irlanda, Sabine Hentzsch, directoare a Institutului Goethe din București, s'au intersectat cu teatrologi români de calibrul unor Alice Georgescu, Ludmila Patlanjoglu sau Ion Calion, sau cu manageri precum Constantin Chiriac și Ion Mânzatu. Echipa TVR Cluj, coordonată de Radu Țuculescu, a reținut pentru istorie momente pe care, cu siguranță, le va prelucra în beneficiul telespectatorilor (cam văduviți de forme artistice elevate).

Pe un asemenea fundal, mi-am concentrat atenția îndeosebi asupra interferențelor actului scenic cu muzica și coregrafia. Din fericire, domeniul a fost abundent reprezentat în festival. Încă din prima seară am putut aplauda un recital susținut de noul ansamblu de percuție clujean, autodenumit *Talking Drums*. La fel ca în cazul colegilor lor ce își zic *Headliner*, numele nu prea are relevanță (cred că apelul la vocabule anglo-saxone mai curând banalizează o muzică realmente originală). Important e însă că toți cei cinci interpreți au ceva de spus. Nu doar ca prestație colectivă - în pasajele sincronizate, ce funcționează ca nuclee de forță în desfășurarea pieselor - ci și în subtilele contribuții improvizatorice individuale. Varietului arsenal percusiv acționat de către Nicolae Coman, Dominic Cserkez, Felix Moldovan și Alexandru Crăciun, i s'a alăturat eficient și foarte tână vocalistă târgumureșeană Viorela Cioban. Show-ul, desfășurat spre miezul nopții în parcare hotelului central din Sfântu Gheorghe, a atins pe alocuri expansivitatea contaminantă a paradelor de percuție *cariocas*, ceea ce nu e deloc la îndemâna oricui. Dacă vor reuși să își mențină coeziunea în lupta cu vicisitudinile tim-

pului, acești studenți crescuți la școala maestrului Grigore Pop de la Academia de Muzică *G. Dima* din Cluj ar putea deveni un element de referință în peisajul destul de posomorât al jazzului românesc actual.

Brazilianca Marisa Godoy și italianul Luigi Archetti ne-au propus un spectacol de tipul celor promovate de Reto Clavadetscher la festivalul pe care îl organizează anual la Berna. În timp ce Archetti este un reprezentant tipic pentru tendințele actuale din muzica improvizat-electronică, cu ingenioase modulări și prelucrări personale de sunet (defavorizate însă de amplificarea excesivă), în schimb protagonista părea să facă tot posibilul spre a-și anihila identitatea proprie. Înclin să cred că o introvertită dansatoare elvetică forțând integrarea în jubilația carnavalului de la Rio ar fi părut cam la fel de inadecvată precum artista braziliană încercând să ne convingă de alienarea ființei umane în prospera țară a cantoanelor. Explicitări redundante ale segmentelor de spectacol (culminând cu mișcarea stocastică, excesiv prelungită, a unor bile negre pe un ecran alb), ca și eliminarea oricărei tente de humor, afectau întregul efort artistic, altminteri atractiv ca propunere conceptuală.

Tot în sfera teatrului-dans au evoluat tinerele pragheze Veronika Knytlova și Tereza Ondrova. Aici însă acțiunea scenică tindea spre un fel de combinație între sculpturalitatea plasticii corporale și poezia mișcării. Trupurile celor două dansatoare desenau mișcări imprevizibile, ca într'o scriere necunoscută, pe care fiecare spectator era chemat să o recepteze după gustul și cunoștințele proprii. Paradoxal, evanescența metaforică a cuplului Knytlova/Ondrova derivă dintr'un dans al contactului direct, palpabil, carnal. Această confruntare între spiritualizare și materialitate este potențată prin introducerea nemijlocită a elementului acvatic, sub forma unei ploii monotone sub care cele două protagoniste își continuă dansul până la epuizare. Deși au apelat la muzici preponderent electronice (care adeseori reprezintă soluții de minimă rezistență în lumea teatrului), ele se integrau perfect demersului coregrafic. Pare-se că e vorba despre compozitori din școală contemporană cehă - Jiří Ják, Ondřej Urban, Mira Mikes, Tomas Prochazka - cu o anume vitalitate și pregnanță specifice, aș zice, muzicii de sorginte central-est-europeană.

Ambițios și complex s'a dovedit "Spectacolul după *Porumbelul* de Patrick Süskind" propus de teatrul-amfitrion din Sfântu Gheorghe. Titlul - *Aceazi de vineri. August/1982* - îl obligă pe spectator să ia act de actualitatea (relativă) a textului din care se inspiră adaptarea. Altminteri, transpunerea vizuală baroc-expresionistă trimite mai curând la absurdul existențial diagnosticat de Franz Kafka deja cu un secol în urmă. Tânăra trupă manifestă receptivitate la nou și o reală poftă de joc (și de joacă). Camelia Paraschiv, Mirela Bucur Pal, Nadia Samarghitean, Inna Andriuca, Arpad Barabas, Florin Vidamski, Daniel Rizea, David Kozma constituie o grupare actoricească de certe perspective, iar "aura coregrafică" a Fatmei Mohamed strălucește din nou, chiar dacă regia lui Andras Lorant marșează pe ideea unui spectacol eminentamente colectiv, mai curând depersonalizant. Acest poem scenic tenebros multiplică dezabuzarea incurabilă a protagonistului din textul lui Süskind în formule adeseori preg-



Marta Ladjanski

nante (deși intercalate uneori cu abuzive citate din "patrimoniul de mișcări" creat încă de la finele anilor 1980 de eminențe ale video-dansului precum *Compania Bouvier-Obadia*). Dacă nivelul vizual este remarcabil - într'o benefică fuziune cu scenografia lui Horațiu Mihaiu și costumele Amarylle Ambrus - în schimb coloana sonoră încearcă să concilieze bombasticisme electronice cu fragmente din cunoscuta colaborare a vocalistului Bobby McFerrin cu violoncelistul Yo-Yo Ma. Inevitabil, discrepanțele dintre cele două planuri sonore induc incongruență în prezumptiva unitate de viziune la care aspiră spectacolul. Dincolo de asemenea observații fraternelne, e o certitudine că gazdele noastre au reușit unul dintre momentele de referință ale festivalului.

Propuneri de mai mică anvergură, însă tot incitante, au venit din partea franco-belgianului Jacques Bourgaux, cu a sa adaptare solistică după *Don Quixote*, dar și din partea simpaticului duo *Anne Westphal/ Susanita Freire* (*Compania Bonacas em Açao* din Brazilia). Plecând de la fundamente estetice deliberat interactiv/interdisciplinare, cele două artiste creează un *performance* nonșalant, inspirat nemijlocit de surrealismul lui Rene Magritte. Combinația coregrafiei cu elemente din artele plastice e susținută prin muzica special concepută de Joao Lobato Magalhaes. Tot pe linia unor muzici cu adresă precisă au mers regizoarele Nona Ciobanu și Mălina Andrei. În primul caz e vorba despre maniera repetitiv-macerantă proprie celebrului violonist londonez Alexander Balanescu, bine adecvată spectacolului *Orfeu sau Cum să te dezbraci de pene*, pe texte de Gellu Naum, prezentat de Studioul Toaca & Teatrul Foarte Mic din București. În al doilea caz - excelenta muzică gândită de Vasile Malic pentru monodrama *Dali-Avida Dollars*. Punerea în scenă, ca și întreaga concepție, i se datorează prodigioasei Mălina Andrei, o coregrafă cum puține avem azi. Junele actor Filip Ristovski a încarnat cu mult aplomb diversele personaje (unele în travesti) ce populaseră viața genialului catalan. Producția video semnată de Tom Brânduș s'a dovedit și ea la înălțime. Indubitabil, acest spectacol bun de export ar avea mult de câștigat dintr'o operație de condensare (criticul irlandez amintit la început estima, la fel ca alți spectatori de încredere, că ar fi suficientă eliminarea a 20 de minute din prea stufoșul material).



Prin labirintul unui festival

Oana Cristea Grigorescu

Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu a devenit în 12 ediții un labirint. Un labirint seducător și incitant, în care nu găsirea ieșirii e problema de rezolvat, ci stabilirea traseului: Cum să străbați labirintul celor peste 200 de spectacole și evenimente în cele 11 zile strict determinate temporal (26 mai-5 iunie), astfel încât să parcurgi traseul maximal din grila punctelor fixe în program. E inerent oricărui traseu în labirint să te rătăcești, ajungi în fundături, orbecăi și risipești timp prețios în care, într-o încăperea secretă, se oficiază fără tine ritualul sacru al spectacolului. De câteva ediții încoace organizatorii s-au îndurat de chinul lui Tezeu și ne-au lăsat un fir: împărțirea genurilor spectaculare pe secțiuni și cât posibil pe spații de joc: la Teatrul Radu Stanca și Sindicate - mari spectacole și dans, la Teatrul Gong am găsit teatrul universitar și spectacolele interdisciplinare, la Venetia Club - secțiunea Underground, la Sala Thalia - concerte, în curtea Muzeului de Istorie - muzică și spectacole interdisciplinare, iar în rest tramvaiul Sibiu-Rășinari, Cetatea Cisnădioara, Centrala Termică Simerom, Cazarma 90, spații alternative cerute de diversitatea genurilor de spectacol abordate.

Traseul meu prin labirint este fatalmente unul subiectiv. De 10 ani urmăresc festivalul, dar abia anul acesta am înțeles tâlcul labirintului. Indiferent pe ce cale îl străbați, cu cât călătorești mai mult prin el ești mai câștigat.

Pe traseul 2005 teatrul de expresie germană m-a ispitit cu halte scurte și consistente. *D.A.V.E.* pare a fi numele unui personaj iar în spectacolul austriecilor Klaus Obermaier și Chris Haring chiar e vorba despre un personaj, dar nu unul oarecare. Cu el se petrec lucruri din cele mai ciudate și imposibile, pe care le-am tot văzut prin filme, care trec acum granița în teatru. Ființa vie din fața noastră, fără nici o îndoială om ca noi, se transformă sub ochii noștri în altceva, ceva ce ingineria genetică face frecvent în laboratoarele sale. De aici și numele codat al personajului, *D.A.V.E. - digitally amplified video engine*. Dave nu e doar pseudonimul acestui personaj uimitor, ci și expresia tehnică a posibilităților pe care proiecția multimedia le deschide în teatru: anamorfoze și modificări genetice obținute prin proiecția video asupra corpului uman fac posibilă iluzia SF în scenă. *D.A.V.E.* se adresează specta-

torului tânăr, cel crescut în realitatea virtuală a *video-game*-urilor, pentru care teatrul devine un univers de descoperit cu acest tip de spectacol.

De ce fierbe copilul în mămăligă?, textul Aglajei Veteranyi, care, prin forța scriiturii și destinul tragic al autoarei a răscolit literatura europeană a ultimilor 5 ani, a cucerit în mod firesc și scena. Lumea cercului e prin ea însăși un spațiu al spectacolului iar pentru spectatorul român (cu producția lui Radu Afrim de la Odeon în background) varianta germană a Ansamblului 9 Noiembrie (*Ensemble 9. November*) de la Frankfurt pe Main dezvoltă polifonic vocile textului, păstrând însă cheia minimalistă a montării sugerată de referința la lumea spectacolului de circ. Răbdarea nevorbitorilor de limbă germană (1h 40 min.) este răsplătită de varietatea mijloacelor implicate în spectacol: muzica de jazz, interpretată live de grupul condus de compozitorul Martin Lejeune, câștigătorul premiului de jazz al orașului Frankfurt în 2003, proiecția secvențelor de film, realizate cu aportul studenților de la Academia de Artă și nu în ultimul rând cele trei actrițe, care dovedesc calități muzicale pe lângă cele de mișcare și actorie, recompun în teatru lumea cercului în vecinătatea absurdului și ingenuității, conservă poezia frustă a acestei lumi în care grima în exces ascunde preaplina de sensibilitate.

Școala de teatru germană nu putea lipsi din acest traseu labirintic. *Akademie fur Darstellende Kunst ADK - Ulm* a prezentat un spectacol cu doi actori, după un text al unei tinere studente la regie la aceeași academie: *Seara de Katharina Schmidt*. Mijloacele regizorale studențești lasă să cadă accentul pe formarea complexă a actorului, pe proverbiala seriozitate germană recognoscibilă în tinerii actori.

În labirintul meu se deschide brusc o poartă spre spațiul luminos al sudului, spre excesul fan-teziei întruchipate de *Don Quixote*, one-man show-ul actorului francez Jacques Bourgaux, prezent și în distribuția lui Silviu Purcărete la *Cumnata lui Pantagruel*, acum doi ani. Spectacolul transcrie în cheie ironică fragmente din romanul cavaleresc, cu umor și subtilă referență la atmosfera epocii și a contextului scrierii romanului (se împlinesc anul acesta 400 de ani de la apariție). Spectacolul dezăgăzuiește imaginația

actorului, dă proba fascinației pe care actorul singur cu publicul în față o poate răspândi atunci când spune o poveste cu întreg corpul său, cu toată știința actoricească aruncată în joc.

Festivalul ne pune la încercare nu doar acuitatea percepției și instinctul teatral, ci și răbdarea. *Hamlet*-ul coreenilor (*Changpa Theatre*) se anunța un spectacol misterios, cu o doză considerabilă de interes. A fost o victorie în teatru a rețetei thriller-ului american, cu mult sânge și zgomot, deși energiile dizlocate au planat o vreme asupra spectatorilor. Ideea spectacolului rămâne notabilă: nimic și nimeni nu e ceea ce pare a fi. Cadavrul Ofeliei "bocit" îndelung (vreo 10 min.) în deschiderea spectacolului se dovedește a fi fantoma tatălui. În sicriul peste care trece Hamlet, îngrozit de vedenia pe care ne-o va povesti, nu se află tatăl ucis ci Gertrude, mama ucigașă care prin grozăvia crimei puse la cale iese din regnul uman. Personajele, mai puțin Hamlet, devin zombie neîmpăcați, care rămân să bânuie scena, risipind în jur energia conținută în gest și în sunetul nearticulat. Povestea, descompusă și rescrisă fără cuvinte, pierde măsura și risipește energiile, cele cu care începutul spectacolului promitea să ne vorbească despre tragedia de dincolo de spații geografice strict delimitate.

E un proiect utopic să scrii despre 200 de spectacole și evenimente conexe festivalului. Colțul german descoperit de mine anul acesta mi-a adus însă satisfacțiile pe care le aștept de la un festival și asta pare a fi destul pentru a spune că teatrul continuă să ne surprindă. Au rămas în labirint multiple cămări necercetate. Le-au descoperit poate alții. Din uriașul puzzle pe care îl recompun mărturiile miilor de invitați se scrie în timp istoria Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, se recomună dinamic harta sa.

Sfârșitul lui mai și aproape toată luna iunie au fost marcate în Transilvania de evenimente culturale ample, greu de sintetizat în proximitatea desfășurărilor. Rațiuni editoriale obiective determină, de aceea, amânarea pentru numărul următor al *Tribunei* a comentării Festivalului Internațional de Teatru "Atelier" de la Sighișoara și a *work-shop*-ului susținut de regizorul Andrei Șerban la Cluj. Amânarea a fost provocată, strictamente, de spațiul publicistic inevitabil limitat al revistei noastre. (C.I.G.)



Acerbe discuții a stârnit extensivul ritual erotic intitulat *Almost 3*, prezentat de compania budapestană *Ladjanski/Berger*. Protagonistii - Marta Ladjanszki și Gyula Berger - se dedau exceselor erotomaniacale, parcă într-o febrilă tentativă de a epuiza repertoriul posibilelor combinațiuni și permutări sexuale. În cazul celor doi, însuși conceptul "dansului-contact", așa cum îl știam deja de la Joseph Nadj, e virat înspre sensurile sale primare: variațiuni pe tema acuplării dintre bărbat și femeie. Atenție însă: gesticulația ostentativ-vulgară trece prin filtrele (auto)ironiei și persiflajului caracteristice *intelighenției* din țările ex-comuniste. O distanțare pe care unii spectatori occidentali prezenți în sală nu au sesizat-o. Dacă la spectacolul Teatrului *Andrei Mureșanu* apreciaseră polisemantismul punerii în scenă, aici în schimb acuzau expresia prea tranșantă și lipsită chipurile de subtilitate. În ceea ce privește aspectul muzical, cred că tuturor le-a plăcut comentariul inteligent-aluziv, executat *live* la vioară de către talentatul instrumentist-com-

pozitor Adam Javorka. Intervențiile sale aveau calitatea unui bun cunoscător și practician al teatrului instrumental (un aspect pe care organizatorii ar merita să-l incurajeze la edițiile viitoare).

Voi încheia cu elogii pentru delectabila transpunere acustică, într-o modalitate foarte apropiată de *teatrul la microfon*, a *Cărții cu Apolodor* de Gellu Naum. Autoarea e tânăra actriță/cântăreață/compozitoare Ada Milea. Formulele ei muzical-aforistice de rară originalitate sunt dezvoltate de data aceasta pe coordonate mai ample, în brianta companie a Dorinei Chiriac și a lui Radu Bânzaru (acesta din urmă - o mare revelație, cu un ambitus expresiv demn de epoca de aur a formației lui Frank Zappa, *Mothers of Invention*). Estetica surprizei, coroborată cu doze masive de humor, apropie prestația celor trei de efectele proprii marelui jazz, chiar dacă nivelul acompaniamentului instrumental nu depășește sfera muzicii folk. În bis-uri, extrase din noua reprezentație a Adei Milea, derivată din *Don Quijote*, artista ne-a demonstrat ce orizonturi muzicale poate cuceri sarcasmul ei nativ, în cuplaj cu un alt actor-instru-

mentist, pe numele său Romulus Chiciuc. Publicul fascinat a bisat frenetic, iar Ada și-a prezentat cu generozitate, până la ore târzii, micile bijuterii solistice care au consacrat-o, încă de pe timpul când fusese descoperită și promovată de Gavril Țărmure.

Săptămâna de teatru alternativ de la Sfântu Gheorghe a inclus și alte spectacole reușite, la care însă cronicarul de față n'a mai apucat să asiste: *David's Boutique* - scenariul și regia: Radu Afrim - cu Teatrul *Andrei Mureșanu*; *Omul cel bun din Săciuan* de Bertolt Brecht - cu Teatrul *Tamasi Aron* din Sfântu Gheorghe; *Shape of Things* în regia lui Vlad Massaci la Teatrul *Act & Teatrul Fără Frontiere*, București; *Ubu*, regizat de Sorin Militaru la Teatrul din Szigligeti - Szolnok (Ungaria); *A malom* de Peter Uray, cu Studioul *Figura* din Gheorgheni.

Acest eveniment cultural merită certamente o mai mare susținere din partea forurilor culturale, a sponsorilor și a pasionaților artei teatrale din România.

1001 de filme și nopți

5. Chaplin

Marius Șopterean

(Continuare din numărul trecut)

Premiera filmului *Piciul* a avut loc la 6 februarie 1921, la un an de la începerea filmărilor. Filmul a costat 300.000 de dolari iar încasările au depășit 2.500.000 de dolari.

Trei ani mai târziu, Teatrul de Artă din Moscova întreprinde un turneu istoric în Statele Unite ale Americii în urma căruia Lee Strasberg - el însuși spectator al întregului turneu american al trupei conduse de Stanislavski - va pune bazele, mai târziu, celebrei școli *The Actors Studio* iar mai apoi a propriei lui școli care îi poartă și astăzi numele, *Lee Strasberg Theatre Institute* (cu sedii la New-York, Los Angeles și Londra), instituție de învățământ artistic care în timp a născut ceea ce azi cunoaștem ca fiind metoda de interpretare actoricească americană atât în teatru cât și în cinema. Anul 1924 era, prin urmare anul în care America descoperea uluită un teatru necunoscut până atunci, un teatru care prin adevărul de interpretare, prin capacitatea extraordinară de trăire interpretativă, printr-o excepțională calitate a jocului actoricesc, a adevărului și a emoțiilor autentice, începând de la interpretul principal și până la cel mai neînsemnat rol, pune bazele nu numai unei arte teatrale interpretative noi dar și bazele unei noi orientări de abordare în arta filmului. De altfel, chiar și Eisenstein descoperea și pune în practică, împreună cu studenții, metoda lui Stanislavski în care vedea un ansamblu de reguli indispensabile artei filmului. În 1948, când Lee Strasberg a înființat *The Actors Studio*, Chaplin era spre sfârșitul carierei sale artistice și, în ciuda recunoașterii geniului acestuia, puțină lume vedea în metoda lui Chaplin de interpretare, de abordare a materiei filmice și mai ales de lucru cu actorii inovație.

Când Chaplin a fost descoperit în 1913 de către Mack Sennett și a fost invitat să se alăture trupei lui, acesta i-a spus simplu: "Nu avem scenariu. Plecăm de la o idee și urmăim desfășurarea firească a evenimentelor până în momentul când se ajunge la o urmărire, care constituie esențialul comediei noastre". Prin urmare primele pelicule semnate de Chaplin (*Marking a living*, *Kid auto races at Venice*, *Bettween showers*, *Tango Tangles* etc.) vor urma și ele acest fir conducător. Curând Chaplin se va îndepărta sau va aduce îmbogățiri substanțiale acestei metode: "Am afirmat - spune el mai târziu - că forma se desăvârșise după ce a fost creată, că dacă artistul concepe o lume și crede sincer în ea, oricare i-ar fi componentele, această lume trebuie să fie convingătoare. Teoria nu se sprijinea decât pe propria mea intuiție. Existase până atunci satira, farsa, realismul, naturalismul, melodrama și fantezia, dar burlescul pur și sentimentul, premisele *Piciului* însemnau un fel de inovație". Sigur Chaplin vorbește de intuiție când de fapt el trebuia să vorbească de experiența imensă dobândită în teatrul pe care l-a jucat în tinerețea londoneză, în special în trupa lui Fred Karno.

Când cele trei spectacole cehoviene - *Pescărușul*, *Unchiul Vania* și *Trei surori* - deschideau la sfârșitul secolului XIX porțile Teatrului de Artă din Moscova și se puneau astfel bazele unei noi metode artistice teatrale, cinematograful abia se năștea. Publicul descoperea

uluită, prin peliculele lui Lumière mișcarea unor frunze, a unor valuri, a unor oameni. Apoi cu Melies, cu școala suedeză sau expresionismul german, o dată cu primele povești, începea să apară ideea de personaj, de interpretare, de relație. Începeau să se nască ficțiunile cinematografului care, la început, erau inspirate din marea literatură.

Stanislavski în metoda sa spune: "Veridicul unui rol înseamnă ca, aflându-te pe scenă în condițiile de viață pe care le cere rolul și în deplină analogie cu el, să gândești, să vrei, să tinzi, să acționezi just, logic, consecvent, omenește". Arta dramatică - crede mai departe reformatorul teatrului rusesc -, arta actorului se bazează pe acțiune. Practic, pe spațiul derulării acesteia, arta întruchipării trebuie bine studiată și pusă în practică. Un moment important a fost acela când Stanislavski, în munca sa cu actorul, în procesul căutării unei motivații juste interioare în urma căreia actorul își motivează o intenție de joc, a recurs la întrebări simple precum: "cum te-ai purta dacă...?", "ce ai face dacă...?", "ce ai simți dacă...?", "cum ai reacționa dacă...?". Sau: "cine?", "când?", "unde?", "de ce?", "pentru ce?". Sunt întrebări prin care ne urnim și ne dezvoltăm imaginația. Toate acestea erau teme de studiu în conceperea rolului de către actor. Din acest punct de vedere, *antrenamentul* era acela de a dobândi un control, o siguranță cât mai pregnantă asupra întregului sistem al facultăților umane. Aici un rol important îl juca *improvizația* la capătul căreia se urmărea crearea unei autentice emoții artistice.

Chaplin, la ora realizării filmului *Piciul*, nu era deloc *un intuitiv*, așa cum spunea el. Studiase încă de când juca la Londra, în trupa lui Fred Karno, arta pantomimei, o artă care era la mare modă pe atunci. "Spectacolele lui Karno - își amintește M. Lapière - respectau toate tradițiile pantomimei. Acrobațiile și clovneriile, râsul tragic și compătimitor, melancolia, scheciurile, dansurile și jongleriile combinate cu sobrietate exprimau inegalabilul comic englez". Rolurile jucate acum de tânărul Chaplin, la nici 16 ani - bărbier, soldat, ocaș, sportiv, amoretz, circar, fotbalist etc. -, erau de fapt repetiții de improvizație pe scenă a filmelor pe care le va face mai târziu peste ocean. Fantezia, spiritul de observație, capacitatea de caracterizare din acțiune, relația cu obiectele și nu în ultimul rând imensa sa experiență de viață - cea a străzii - l-au format pe viitorul autor al *Piciului*. Dar la toate acestea Chaplin adaugă un răs tragic, o melancolie nemaicunoscute până la el. Filmul *Piciul* se deschide cu un carton care avertizează: "A picture with a smile - and perhaps, a tear".

După ani de experiență cinematografică, despărțindu-se de metoda lui Mack Sennett - metodă pe care o împărtășeau și un Buster Keaton, Harold Loyd sau Max Linder (cel mai apreciat de Chaplin dintre toți actorii de cinema burlesc) -, Chaplin crede că metoda de organizare a intrigii unei comedii trebuie să fie una extrem de simplă, ea constă în a pune personajele în *încurcătură* și a le *descurca* mai apoi. Față de contemporanii săi Chaplin dădea o mare atenție realizării scenariului care, odată terminat, servea ca posibil câmp de improvizație actorilor cu care el lucra. Pentru filmul cu Jack Coogan, Chaplin a lucrat un an. Materialul care a căzut la montaj, dublele, filmările ratate dau dimensiunea unei imense și laborioase munci desfășurate. S-au con-



Charlie Chaplin și Jack Coogan în *Piciul*

sumat peste 160.000 metri de peliculă din care au rămas șase bobine - aproximativ 1.700 metri. Repetițiile lui se executau în fața aparatului de filmat iar dublele de cele mai multe ori erau variante; fie de interpretare, fie de acțiune. Urmărea cu asiduitate - dincolo de cursivitate - un anumit firesc al interpretării. Pentru aceasta, improvizația, dansul, pantomima erau lecții pe care Chaplin le dădea cu perseverență actorilor săi. Chaplin intra nu de puține ori în cadru, uneori chiar în timpul filmării, pentru a repeta până la epuizare. Metoda lui era una bazată pe înțelegerea firescul întâmplării și mai ales pe acel *ce-ar fi dacă*, jucat de atâtea ori în improvizațiile de la Fred Karno și descoperit în altă parte a lumii, pe o altă cale, în teatrul dramatic, de către Stanislavski. "Cu vremea, am descoperit că amplasarea camerei nu avea numai un rol psihologic, ci constituia articularea însăși a scenei. Ea constituia de fapt baza stilului cinematografic. Cu o cameră așezată prea aproape sau prea departe se poate pune în evidență sau se poate rata un efect. Cum economia de mișcare este foarte importantă, un actor nu poate fi pus să umble degeaba, fără un motiv precis, deoarece mersul nu este dramatic. Așadar, plasarea camerei are rostul de a crea compoziția și a permite actorului o intrare avantajoasă. Amplasarea camerei înseamnă accentuarea limbajului cinematografic. În principiu, nu se poate susține că un prim-plan accentuează mai puternic un joc de scenă decât un plan secund. Prim-planul este o chestiune de sentiment: în anumite cazuri printr-un plan secund se obțin efecte mai puternice."

El experimentează și descoperă în film, înaintea lui Lee Strasberg în teatru și necunoscând sistemul lui Stanislavski, o metodă, un întreg sistem de relații de lucru cu actorul pentru a-l pune pe acesta în valoare, pentru a-l face să simtă și mai apoi să simtă ceea ce reprezintă, pentru a da firesc emoției și emoției adevăr. Chaplin este primul care descoperă principiul pe care arta regizorală și arta actorului de film le vor perfecționa de acum înainte până la strălucire.

sumar

anchetă

Ioan-Pavel Azap: Ce așteptați de la noua conducere a Uniunii Scriitorilor? • 2

editorial

Alin-Mihai Gherman: O traducere neîntâmplătoare din Jules Verne • 3

cartea

Adrian Țion: Incisivitățile unui sceptic: Ion Cristofor • 4

Daniel Sur: *Ontologia negației* sau cum mai e posibilă noutatea • 4

George Cipăianu: Un mesaj pentru toleranță • 5

comentarii

Ilie Rad: Un volum despre *Tribuna* • 6

sare-n ochi

Laszlo Alexandru: Ai fost cenzurat? Cea însemnat asta pentru tine? • 7

imprimatur

Ovidiu Pecican: Bлага și scena • 8

grafomania

Matei Burlacu: "Drumul lui, mi-a secționat boala" • 9

telecarnet

Gheorghe Grigurcu: Fața burgheză a adevărilor • 9

incidențe

Horia Lazăr: Proust și Bergson • 10

eseu

Dan Rujea: Unamuno revizitat • 12

Ioan-Pop Curșeu: A reprezenta imprezentabilul Partea II: Textele • 13

poezia

Gheorghe Pârja • 14

Constantin Rusu • 15

proza

Sorin Catarig: Cișmeaua din piață • 16

film

Post scriptum la TIFF 2005 • 17

în dezbatere: psihanaliza

André Green: Răul existențial • 21

remarci filosofice

Jean-Loup d'Autrecourt: Paul Ricoeur, exclusul • 23

reportaj & antropologie

Adrian Dohotaru: Noroc Bun: înăuntru și-n afară! • 24

interviu

De vorbă cu Ștefan Călărășanu: Clopote și semne. Halcă de partid • 26

De vorbă cu Constantin Țoiu: Este un fel de antagonism benefic între scriitori • 27

răstălmăciri

Mihaela Mudure: Laudă recenziei • 28

tutun de pipă

Alexandru Vlad: Paraphernalia • 29

ex abrupto

Radu Țuculescu: UST • 29

aspiratorul de nimicuri

Mihai Dragolea: Șoferul policalificat, nunțile, regretele • 30

accent

Letiția Ilea: Cartea în Hexagon • 31

nopti și zile

Mihai Bărbulescu: Cum am învățat unguerește • 31

flash-meridian

Ing. Licu Stavrî Mao - povestea necunoscută • 32

muzică

Virgil Mihaiu: Interferențe muzical-coregrafice în Festivalul Trans.Form@ de la Sfântu

Gheorghe • 33

teatru

Oana Cristea Grigorescu: Prin labirintul unui festival • 34

1001 de filme și nopti

Marius Șopterean: 5. Chaplin • 35

plastica

Andor Kőmives: Eurotango • 36

plastica

Eurotango

Andor Kőmives

Actiunea "Eurotango" face referire la relația noastră specială cu Europa și poate fi citită prin mai multe chei de interpretare.

Personajul-obiect "partener" cu care am "dansat" acest "Eurotango" are o anumită ambiguitate a apartenenței sale sexuale, purtând însemne masculine și feminine. O posibilă cheie culturală de interpretare ține de androginitate. Ca Androgin, personajul primește o aură esoterică, simbolic-mistică a Perfecțiunii și a Totalității. Și Europa chiar reprezintă în mentalitatea majorității românilor perfecțiunea mult visată și râvnită, nimbul numinos.

Numai că EuroPersonajul meu poartă în el mai mult semnul aerului decât al palpabilului, al invizibilului decât al vizibilului, dată fiind structura spațial-liniară a alcătuirii sale. Sub acest semn al aerului și al dorinței se află și integrarea noastră europeană, cel puțin la nivelul de percepție naiv-euforico-mitico-paradisiac, ca o chemare în Țara Făgăduinței sau în Europaradis. Din această perspectivă "Eurotangoul" se consumă în dulcele-amar al fantasmei.

Sub o privire eliberată de metafizic și "ifose culturale", respectivul personaj ar putea fi considerat un gay, un travestit sau un transexual. Ei bine, aici ne găsim într-un alt registru, în cel al acceptării, al libertății individului, al toleranței, al nediscriminării și al respectului demnității celui alt diferit de tine, cu care trebuie să te obișnuiești, să-l inviți chiar la un "tango", că doar n-o fi foc, și e politically correct, nu?

EuroPersonajul are toate însemnele cromatice standard europene, acel european blue din cap până în picioare, inclusiv fustița din folie de plastic. Creștetul îi este împodobit cu o coroană de eurostelute galbene, ce-i dă acestuia un aer din categoria angelicului jucăuș (sau al puterii? - cununa de lauri).



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.

