

TRIBUNA

69

REVISTĂ DE CULTURĂ • serie nouă • anul IV • 16-31 IULIE 2005

15 000
1,50 lei



eveniment
Andrei Șerban la Cluj

interviu
Pascal Mérigeau

agenda pignasty!
Despre literatura
maghiară

proză
Șerban Alexandru

ilustrația numărului: *Cornel Vana*

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

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

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Călin Felezeu
Monica 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

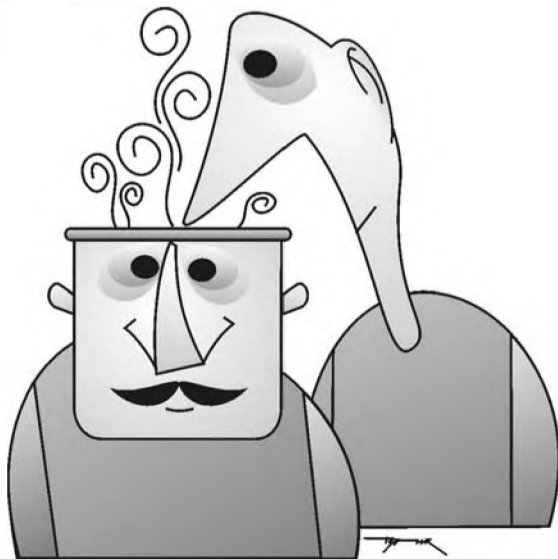
Colaționare și supervizare:
Amalia Lumei

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

bour



anchetă

Ce se așteaptă de la noua conducere a Uniunii Scriitorilor?

Anchetă realizată de Ioan-Pavel Azap

Irina Petraș: "Nu aștept nimic de la Uniune, ci de la filiale"

Dacă mă gândesc că Uniunea înseamnă cele 12 filiale (București, Arad, Bacău, Brașov, Cluj, Constanța, Craiova, Iași, Pitești, Sibiu, Târgu Mureș, Timișoara) existente la această oră, nu aștept nimic de la Uniune, ci de la aceste filiale. De ele, mai întâi, și abia apoi de conducerea de la București depinde statura/statutul scriitorului român. Cred că o mulțime de lucruri se pot face bine și mai bine la nivelul filialelor, prin forțe și resurse proprii. Dar mai cred la fel de puternic că ar trebui discutată serios gestionarea resurselor centrale. După ce apele se vor limpezi și se va ști exact cum stăm, filialele ar putea dobândi o relativă autonomie financiară prin distribuția anuală - proporțional cu numărul de membri afiliați - a unor fonduri de care să răspundă ele singure, pe care să le gospodărească funcție de condițiile și nevoile specifice. Firește, e vorba de un anume procent din averea Uniunii, restul trebuind să fie gestionat în beneficiul tuturor (mă gândesc la casele de creație, la casele memoriale, la revistele Uniunii etc.). Știu că asta înseamnă și înființarea unor posturi de contabil la toate filialele, dar poate că nu-i greu să se găsească o soluție ieftină și eficientă de descentralizare parțială. Am mai spus-o, e nevoie de un organism puternic, național, de reprezentare a breslei scriitoricești, dar el poate fi flexibilizat.

Doina Cetea: "Idei noi care să dizolve obișnuințele"

Sper că noua conducere va acorda o mai mare atenție tuturor membrilor săi, indiferent de numărul de kilometri care îi desparte pe aceștia de capitală. Foarte mulți confundă Uniunea Scriitorilor cu grupul masiv al scriitorilor bucureșteni, ori ea este formată din nu mai puțin de unsprezece filiale, răspândite în toată țara. Ce face organizația pentru toți aceștia? Mult prea puțin față de ceea ce se așteaptă de la ea... De pildă, este cel puțin păcat că doar Asociația Scriitorilor din București a obținut fonduri din bugetul Uniunii pentru tipărirea unor antologii, serii de autor sau volume de poezie, în vreme ce la noi, la Filiala Cluj, asemenea inițiative, destul de firave, au putut fi duse la bun sfârșit doar cu sprijinul administrației locale (nu mai spun că cea mai recentă antologie apărută sub egida Filialei noastre și a Consiliului Local al Municipiului Cluj-Napoca a dat naștere, într-o anumită parte a presei, specializată în a căuta nod în papură, unor comentarii răutăcioase, care nu fac altceva decât să-ți rezeze elanul de a "recidiva"). Sau, mă gândesc, ce bine ar fi dacă, în noua legislatură, politica de schimburi culturale a Uniunii ar lua în considerație, cu mult mai multă prețuire, experiența și preocupările scriitorilor clujeni, universitari, editori, publiciști.

Mai cred că actuala noastră conducere va trebui să identifice și alte robinete financiare (dincolo de cele care au funcționat, cu mai mult sau mai puțin succes și până acum) care să contribuie la completarea visteriei obștei noastre. Și mă gân-

desc, în primul rând, la sursele oficiale, prezidențiale, guvernamentale etc., ocolite până acum de teamă ca nu cumva, astfel, acceptând bani de la puterea politică, scriitorii să fie considerați afiliații unui anumit partid. Personal, cred că asemenea îngrijorări nu își au rostul, atâta vreme cât există transparența absolută în ceea ce privește sursa de la care provin anumite fonduri și, mai ales, destinația acestora, felul în care sunt cheltuiți banii. Subvențiile de la stat pentru anumite proiecte culturale de anvergură pot reprezenta una din soluțiile rodnice, dar și lesnicioase, care stau la îndemâna Consiliului de Conducere.

Nu în ultimul rând, aștept de la Comitetul Director să urmărească insistent, cu obstinație chiar, în vederea finalizării, proiectul legislativ, peste care s-a cam așternut praful uitării, referitor la completarea pensiilor scriitorilor.

În concluzie, aștept de la noua conducere a Uniunii Scriitorilor să nu facă uitate lucrurile bune demarate în ultimii ani, să le amplifice și, în plus, să vină cu idei noi care să dizolve obișnuințele și inerțiile.

Petru Poantă: "Să crească puterea de decizie a filialelor"

Aș atinge o singură chestiune, cea a primirii de noi membri. Cred că responsabilitatea ar trebui să cadă în întregime asupra filialelor. Fiecare comunitate zonală în parte își cunoaște mai bine "aspiranții" decât comisia centrală, chiar dacă aceasta include și scriitori din afara Bucureștiului. Dacă se alătură comitetului/comisiei locale de validare un număr de critici competenți care chiar citesc opera celor care își depun dosarele, lucrurile ar trebui să fie limpezi. Comisia centrală ar interveni doar în cazuri extreme, de natură juridică (de pildă, în cazul descoperirii ulterioare a unui plagiat). Puterea de decizie a filialelor în diverse chestiuni ce privesc condiția scriitorului s-ar cuveni să crească.

Vasile Goga: "O uniune reală"

Spre deosebire de alți confrăți ai mei, care au răspuns deja la unele anchete sau interviuri cu privire la ce se așteaptă de la Uniunea Scriitorilor după conferința națională și care, am observat, proiectau o imagine ideală a ei pentru viitorul imediat sau mai îndelungat, eu aștept de la noua conducere a Uniunii o uniune reală. Deci nu ideală, nu virtuală, deși ne aflăm într-o epocă în care universurile virtuale par să devină prevalente în raport cu cele reale, o uniune reală. Simplu spus, o primă consecință logică ar fi o identitate, deci o recâștigare a unei identități. Și aici, ca să n-o lungesc, ar fi vorba despre asumarea unui statut și rol limpezi, în așa fel încât fiecare membru al acestei Uniuni reale să știe cărui "club" aparține. Este un sindicat, este o asociație profesională, este o asociație de idei, este un club de golf sau o asociație patronală? Revin, fără a risca deloc să aduc în discuție locuțiuni precum realismul de orice fel, socialist sau non-socialist sau contra-socialist, uniunea trebuie să devină una reală.

editorial

Andrei Șerban la Cluj

Cronică la Cartea ce va fi sau Revelația spectacolului

Maria Vodă Căpușan

Nu e prea primitoare, sala, deși evident aleasă pentru aura ei de avangardă, de echidistanță față de evenimente culturale diverse ale Clujului. Ne aflăm aici ca să luăm parte la o întâmplare anume: un foarte mare creator de teatru, Andrei Șerban, o să citească un capitol din cartea lui «in progress». Venit la Cluj cu un atelier itinerant, pornit la București. După lectură - comentarii; vom vedea și filmul cu opera *Faust* montată de el la New York...

Foarte românește - căci la noi absurdul domină cam prea multe momente culturale fie și majore, ca cel de față - mai toate sunt pe dos. O fi oare ecoul unui sonet shakespearian la scară ardelenescă? Nu destule scaune, chiar dacă tinerilor le stă bine să se așeze pe podea, mașinării de sunet și proiecții fără cabluri - încât până la urmă n-ai cum să vezi filmul - o ușă care nu se prea închide...Ca să nu mai vorbim de curtea pitoresc balcanică... sau poate e bine să arătăm că suntem non-conformiști, prin bolovanii semănați aiurea și rufe la uscat ce nu au nimic de-a face cu Luchian.

Dar tocmai așa s-a confirmat, deindată, că Andrei Șerban poate face minuni: să facă lumină în haos, în brambureala ce părea covârșitoare, să iște ordine, să dea sens unui spațiu prin prezența lui, rostind cuvinte, cuprinzându-ne pe toți cei de față în creația lui. Și a clădit acolo, miraculos, o armonie - cuvântul l-a invocat chiar el, când ne-am dat seama cât de serioase sunt lucrurile. Ca regizor desăvârșit ne-a integrat în cosmosul centrat de el.

S-a așezat cu cumișenie pe scaun, citind capitolul despre anul de ucenicie petrecut în



laboratorul teatral al lui Peter Brook. Dar totul era mai mult decât o lectură; era un ritual, «simplu» - alt cuvânt ce l-a spus, când a dat seamă de învățătura maestrului ce voia să regăsească o autenticitate umană originară. Și am realizat că maestrul de azi Andrei Șerban trăiește de fapt, alături de noi, o mare aventură, o «experiență», cum îi place să numească actul scenic. Cu generozitatea aleasă a oamenilor de teatru, când sunt dintre cei mai mari, precum Andrei Șerban, prin care poți deveni părtaș la viața suprem concentrată, intensă, care e spectacolul, și dincolo de ea, la o revelație de sens. Totul pornește de la acel eveniment minimal, care esențial, care întemeiază și teatrul: un om în fața ta, trăindu-și căutarea. Fie și fără decor sau recuzită, doar el într-

un «spațiu gol», dar unde nu putem lipsi chiar noi, publicul, pentru ca astfel comunicarea, comuniunea să se înfăptuiască. El se joacă pe sine - și pe noi - în fața noastră, ca un căutător de adevăr. Acum, sub chipul lui Andrei Șerban ca scriitor, regizor, într-o revelație unică ce te fascinează. Ieșind apoi pirandellian, în afara jocului - ritual, ca să ne întrebăm împreună despre cele întâmplare și cuprinse în cartea ce se scrie.

M-a atras de la început seriozitatea cu care Andrei Șerban pregătea acel «spectacol» unde era protagonist - evident nu din vanitate. Aveam în fața noastră un om de excepție care se caută pe sine prin scris, cercetând în același timp însemnătatea actului teatral. O «acțiune» - așa îl definește el, dezvoltând ideea lui Brook despre viața concentrată cu aură de taină, care e teatrul; deloc o tehnică, ci îndelungă căutare. Am regăsit aici și ecouri din încheierea interogatoare a cărții lui Camil Petrescu despre modalitatea estetică a teatrului, când conclusea că vom ști cu adevărat ce e reprezentarea dramatică doar când vom afla ce este de fapt existența.

Cronica despre cartea ce va fi o s-o scriu la timpul cuvenit. Dar acum consemnez ce mi-a apărut cu totul excepțional în seara de 10 iunie 2005. Andrei Șerban scrie neîndoios foarte bine, așa cum face și teatrul. Paginile citite o vădesc în fiecare rând. Nu numai fiindcă are o viață foarte interesantă și plină de evenimente și «spectacole» felurite, ducând înainte, prin teatru, o aventură spirituală creatoare, exemplară. Pecetea lui Brook și dincolo de ea ispita orientală se întrevide aici, dar decantată original, autenticată. Știe și să îmbine măiestrit diversele tipuri de discursuri - o face conștient, o spune - de la consemnarea faptului anecdotice cu accent pitoresc uneori, întâmplat în Irak sau altunde, la reflecția existențială și despre actul artistic, variind tonul și stilul. Teatrală de fapt și această experiență a scrisului, Andrei Șerban cel de azi dialoghează cu cel al anilor 70, acceptând premisa proustiană a avatarurilor eului. El a confirmat distanța de începuturi în răspunsul la întrebarea pe care i-am pus-o.

Nu-ți vine să crezi că te afli în fața unei prime cărți; realizezi că experiența lui regizorală și cea de scriitor sunt vase comunicante și se nutresc una pe cealaltă. Dar cartea se anunță aparte mai ales din altă pricină: viața însăși întru artă e deslușire a adevărului, fie prin scenă sau în scris. Vom putea analiza, când cartea va apărea, subtilul proces de «autoficțiune» presupus de acest proces - n-o să le lipsească bibliografia, e doar o temă ce plutește în aer. Cum se re-crează un om scriindu-se, cum imaginea de hârtie pusă «în fața firii» îi seamănă, și până unde. Dar te poate interesa și altceva: acest Andrei Șerban din fața noastră, oferindu-ne generos pagini din cartea în creștere, participa de fapt, în tensiune, la o «bătălie» - și așa a definit el teatrul, «dramen-ul», pornind de la NŌ. O câștigă cu fiecare pagină, așa cum o face și prin fiecare clipă de spectacol. Și mă minuna cât de bine se deslușea în această reprezentare de sine prin scris stilul Andrei Șerban. Era fascinant să vezi cum ceea ce face pe scenă se regăsește în scrisul lui -



mult dincolo de subiectul propriu-zis. Scrie o carte pe măsura teatrului pe care-l face; o carte-spectacol de sine, și noi participăm la un act din ea în seara aceasta.

«Stilul Andrei Șerban» se revelează astfel deopotrivă ca teatral și scriitoricesc. Mai întâi în pregătirea, nu doar minuțioasă, ci animată de convingerea că atunci când ritualul începe - teatrul pe viu sau consemnat în scris - se trece în alt ordin al existenței: armonic, concentrate, esențial uman. Ispitit de demiurgic prin act scenic sau condei, el participă astfel la un mister existențial, când întrevide fulgurant întregul ca ordine și ajunge să surprindă în propria sa viață, ca și pe scenă, o așezare superioară. Aștepți de la finalul cărții deslușirea acestui fir călăuzitor, infirmând «demonstrația» teatrală ca o creație colectivă, statuând misiunea Alesului. Este el oare dictat de vreun *deus ex-machina* revelat în final... sau rămâne în imanentă, în chiar miezul «acțiunii» la acest Andrei Șerban care și-a vădit distanța față de teoretizarea abstractă. Fir al Ariadnei, fir al Parcelor, o vom afla oare?

Simțul întregului îi revine autorului, în echilibru de contraste, pe care l-am admirat adesea în spectacolele sub semnătura lui: de la *Arden din Kent* odinioară la Piatra Neamț, până la *Livada cu vișini* pe scena Naționalului bucureștean sau recentul *Faust*. E un întreg stăpânit printr-un ritm aparte, atât de evident în spectacolul cehovian contrazicând tradiția Stanislavski secătuită prin reiterare. El o izbăvește, necesar, de împietrire, de clișeu teatral. A transpune pe scenă, sau în scris, ritmul perfect al textului și spectacolului Shakespeare - iată marea tentație.

Câteva ore alături de Andrei Șerban te marchează definitiv. Fie că e «*deus absconditus*» într-o reprezentare dramatică, într-un film, ori îl ai în față și afli cum se creează cartea lui, acest timp împărțit ție, cu concentrarea și ritmul lor aparte, își lasă pecetea. Am fost alături de el, iată, în câteva ore de geneză a cărții sale, m-am simțit atrasă în marea lui căutare, paginile ei au devenit în parte și ale mele.

Am s-o înscriu aici, mallarméean, cu majusculă: *Cartea lui Andrei Șerban*.

cartea

Lucian, mărturisorul de fontă

Ioana Cistelean

LUCIAN SCURTU
Bestiarul de fontă

Oradea, Biblioteca Revistei Familia, 2004

O voluptate a scabrosului canonizat, o estetică a urtului în variantă cotidiană transpare din al treilea volum de versuri al lui Lucian Scurtu - construcție îndrăzneată, căreia nu i se pot imputa pasișările. Tonalitatea, obsesiile recurente, spațiile lirice sînt desemnate, din perspectiva lipsită de cea mai vagă generozitate interpretativă, măcar de amprenta ambivalenței.

Autorul clădește universuri concentrice, pe care le tranzitează fie ca un ingrat, fie ca un cezar neînsăunat, șerpuit ori liniar, dinspre vatră - "odaia mea", cu variantele sale: "cochilia mea, în mușuroiul meu de fontă"; "mica mea hrubă dosnică,/ un fel de vizuină de fontă, un fel de culcuș mîngietor pentru omul obișnuit" -, traversînd "strada meșteșugarilor" din cartierul "ioșia", poposind la "Astoria cafe" - centrul cetății poetice străbătute de "crișul meu drag, crișul meu de fontă", locuind în esență un teritoriu adoptiv, însă asumat și resimțit ca paradoxal protector. Micro-universurile punctate comportă avatarurile poetice auctoriale: "fostul Lucian" - "noul Mărturisor", într-un demers deliberat de identificare și asamblare a ipostazelor lirice ale lui Lucian Scurtu, precum într-un puzzle văduvit de finalitate, de claritatea proiecției în viitor.

Spațiul fragmentat și totodată voit unitar al poetului este acaparat de perechea primară eu-ea. Legea compensației acționează în ansamblu, curativ, înlăuntrul opoziției ce definește cuplul: "Eu nu-l ascult, îmi văd de lanurile mele (...)/Ea știe lucrul acesta și tace (...); "Ea a zîmbit abătută, eu am așteptat o a doua Înviere"; "ea năvălește furioasă (...)/ eu o privesc dulce"; "Ea predă științele exacte (...)/ (...)/eu predau disciplinele aproximative", fiecărui apropiindu-i-se semnificanți distinctivi: ei - "eșarfa"; lui - "fularul" - mărci ale individualității, ale diversității în unitatea ca artefact. Pionului creativ-creator îi este regalat un mecanism preferențial al definirii, căci măștile poetice sînt multiple, toate fiind asumate declarat de poet: "eu sînt fățarnicul, perfidul, mincinosul, eu merit afurisenia, biciul, otrava/eu merit tîrîrea deoarece ea lasă urme, zborul nu". Deși adînc ancorat în real ("eu stînd în fotoliu și ascultînd bob marley, black sabbath și atîția alții"), Lucian Scurtu se imaginează pe coordonatele ipoteticului ("De-aș fi barbar aș jefui temeinic orașul acesta/fără teamă, fără milă, fără prejudecată/prin foc și sabie l-aș trece..."), conturîndu-și propriul portret revenit în cotidianul congener lui - "Dar nu sunt un barbar, nu sunt un năvălitor nu sunt nimic,/ un cetățean oarecare într-un apartament de bloc/ rătăcitor romantic prin mărginașe gimnazii asachiene", aplicîndu-și voluntar tratamentul persiflării și al ironiei: "înăuntru stau eu la o măsuță, îngîndurat, ros de carii/chinuit de întrebări, adulmecat de molii/cu părul și unghiile crescute în dușumea, în pereți, în tavan". Intimitatea spațiului domestic este contaminată și impregnată de contorsiunile posesorului său.

Vocea și-o alătură "optzeciștilor îndrăzneți", a căror scanare nostalgico-amăruie o articulează în aceeași manieră a paralelismului antitetice - "bieți navetiști de duzină visînd prin halte uitate de

lume, autogări jechoase//Astăzi v-ați ajuns, răsfățaților, sunteți pedanți universitari//purtați costume la patru ace, ce blugi! ce adidași!". și ca un fidel actant, ce-i drept, întîrziat!, al generației optzeci, autorul e și el frămîntat de obsesiile tipice, gen poemul și poietica sa. Ne situăm în paradigma ludicului dublat de scrișnet - "Fiu legitim al întîmplării, mă joc pe malul crișului repede cu cercuri mici/ (...)/ mă bucură nespuse ceea ce fac..."; "În burta maternă a arcului stă ghemuită săgeata durerii..."; "Năpădit de otrăvuri am coborît înrăit sub conștientul meu/Pe tavanul înstelat cu ghimpi se lăfăie fățarnic un curcubeu /(...)/ Ah, gherlă de aur cum răsai minunat din jilava psihozei urte!" - habitată de omul-text - "îngropat de tot în textul poetic sunt un fetus în hruba fierbinte a realității din preajmă/(...)/ascult forfota umană, presimt mersul istoriei, mișcarea universului" -, a cărui unealtă este "sandaua italică", gustînd din scindarea auctorială și din înstrăinarea de propriul poem, angoase ale modernității: "...dar acum la terminarea poemu-



lui/mîna care l-a descris zace sleită, muribundă, nu mai e bună de nimic/(...)/...viitorul poemului/care zace ca un copilăș pe masa de lucru, din el ies aburi calduți, norișori albaștrii,/el așteaptă mîna maternă să-l mîngieie (...)/un pîntec să-l lepede...".

Personajul duplicitar al cetății vis-a-vis de poet este tocmai mulțimea; interacțiunea lor este ba nostalgică, ba agresivă, alesul oscilînd între docilitate și reproș, între armonie și răzmeriță ("mulțimea curge pe lingă mine, fără a mă-nțelege, fără a o înțelege/(...)/păsări grele se izbesc de trupul meu, mă doboară"; "Mă arunc la pămînt cu o furie oarbă, rece,/oradie reală peste care stăpînește iubirea și ura /(...)/...noi, mulțimea cu pumnii plini de semințe gravide"). Posteritatea-i îmbracă hainele imprevizibilului, calificată îndărătul spaimei sfîrșitului și azvîrlită undeva în nisipuri mișcătoare: "În anul în care voi muri, locuitorii acestui oraș se vor îmbrăca în negru /(...)/ deasupra gimnaziului va flutura în voie frumosul meu fular negru /(...)/ la un capăt poemul acesta, la celălalt mîna care a scris poemul acesta".

Lucian Scurtu conservă modelul optzecist și din perspectiva artificiilor lirice, jonglînd cu interși intra-textualitatea, incitînd traiectul unui poem în poem, acumulînd imagini maturizate ca formă și fond, desfășurîndu-le într-un ritm vorace, alert, concentrat, "fabulînd frumos".

Scrisori lirice

Mircea Popa

PERSIDA RUGU
Scrisori din singurătate
Cluj, Ed. Etnograph, 2004

Lectura recentului volum al Persidei Rugu produce revelația întîlnirii cu un poet autentic, cu expresie lirică sugestivă și convingătoare, pentru care poezia nu este un simplu hobby sau un demers ocazional, ci un act de responsabilitate socială și existențială. Persida Rugu face parte din clasa poezilor anticalofili, cu o retorică bine strunită și simț metaforic înăscut. Volumul de față e rodul unor decantări lirice îndelungi, a trecerii sentimentelor prin filtrul unui metaforism plasticizant, dominat de o continuă speranță a desăvârșirii dincolo de iluzie: "Ne croim drum printre miresmele măștilor/arbori de somn/frageda față a fântânii/oglindește rădăcini/secundele înfrunzesc/pe o altă emisferă" (*Pe o altă emisferă*). Metaforele dominante ale poeziei sale din acest volum rămân cele legate de ideea de levitație și zbor, *pasărea, aripa*, dar și *focul, arderea, flacăra*, ce vorbesc de o intensificare a actului trăirii. Aproape nu există poezie în care să nu se afle motivul păsării, încastrat oximoronic în sintagme care anunță registrul elegiac sau stările de crispare: "Cum sună vremea printre păsări nude", "solară pasăre de miazănoapte", "O pasăre de ghiată acopere lumina" etc. Toate aceste imagini vorbesc de un registru tensionant, dramatic, care atrage ființa umană în clocotul unui creuzet misterios în care poetul e un receptacol pentru toate trăirile semenilor: "stau cu capul pe un strigăt și plîng/iubirea mă cerne prin semne/milă nu are nici lemne de jar/ea crește din carne și sânge/din ochi și din cer peste ape/din bezne când iadul e-aproape/din somnul ce aripa frînge./Stau cu capul pe rană și plîng/iubirea mă arde mă cere/cărare își face prin vis și prin vrere/în flacăra sapă mormânt/stau cu capul pe un strigăt" (*Sfășierea ca existență*). Avem de-a face peste tot cu un limbaj elaborat, cu o frenezie bine strunită, subsumate unei tehnici moderniste. Vina ființei adâncește rana sufletului, aducînd după ea destrămarea și pustiul: "aproape e tăcerea ce-mi frînge tâmpla dreaptă/uitarea printre flăcări se macină în hău/când somnul peste ape de necuprins e-o treaptă/o umbră de foșnet pasul tău" (*Ierburile de lumină*). Constat că poeta e la fel de inspirată și în poeziile cu rimă ca și în cele cu vers alb, că textul ei propune o lume a contrariilor care valorifică ideea de dualitate fundamentală a lumii. Ea ocolește în general discursul minor-narcisist spre a se cantona în teme majore, în care îndrăzneala expresivă se verifică la fiecare pas. Clișeele sunt repudiate, tolerată fiind doar culoarea ironică a unor enunțuri scaldate nu de puține ori în prospețimi luminoase, cu trimiteri la dorul de împlinire celestă ("dorul de tine răsădește îngeri"). Tema cărții și a scrisului este și ea prezentă, aglomerarea diverselor elemente de notație servind unei construcții iluzorii mizând pe naturalețea expresiei. Modalitatea tonală inconfundabilă ține de sinceritate, rezultând o expresie nudă, directă, în care metamorfozele eului imaginar se contopesc în imagini captivant-sugestive, căci autoarea își modelează poemele în funcție de o idee sau de o metaforă dominantă cu o grație de o debordantă franchețe.

O abordare patetică a proletcultismului românesc

Grațian Cormoș

VASILE SPIRIDON
Din vremea "obsedantului deceniu"
 Iași, Editura Timpul, 2004

Volumul întâi al vastului proiect dedicat literaturii române, sugestiv intitulat *Perna cu ace* surprinde și contrariază în același timp cititorul. Această colecție de eseuri neunitare - în ciuda temei centrale, proletcultismul românesc, în jurul căreia se organizează - încearcă să fie o enciclopedie jovială a perioadei analizate. Ceea ce și reușește într-o anumită măsură. Problema e că nu reușește mai mult de atât.

Perioada realismului socialist în literatura română a fost deja detabuizată și răsdetabuizată de nenumărați scriitori în lucrări devenite de acum canonice, dacă ar fi să îi amintim doar pe Mihai Nițescu cu *Sub zodia proletcultismului*, *Dialectica puterii*, Katrine Verdery, *Compromis și rezistență*, *Cultura română sub Ceaușescu* sau Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*. O dată cu Vasile Spiridon intrăm pe tărâmul istoriografiei literare pățimașe, asistând la perspectiva agresiv-detabuizantă a criticului ce justifică titlul - o pernă cu ace pe care sunt așezați rând pe rând maeștrii proletcultiști ai "obsedantului deceniu".

Opiniile critice ale lui Vasile Spiridon gravitează în jurul "obsedantului deceniu", dar nu se limitează la această perioadă. Pățimaș, autorul se "risipește" deasupra întregului secol XX, de la revoluția bolșevică la ultimele scrieri soresciene,

în încercarea de a-i sancționa pe exponenții curentelor literare angajate în "întrecerea socialistă". Demersul critic se vrea unul mai degrabă amuzant, decât strict literar sau istoric. În acest scop Vasile Spiridon preia sintagme sau chiar titluri de opere celebre pe care le răstălmăcește într-o manieră originală, creând comic de limbaj. Subcapitole precum *Complimentul circumstanțial de efect*, *La umbra optimismului în floare*, *Proletarizând voios la soare*, *Caragiale în vremea lor* etc. demască ridicolul unei "culturi" fățarnice, lipsită de autenticitate și probitate. Modalitatea constant utilizată este ironia de pe poziția superiorității celui necompromis. Acuzele aduse de Vasile Spiridon sunt dure și neiertătoare, ca și în cazul tOv. S. Crohmălniceanu - unul dintre cei mai vizați oameni de cultură dedublați, pe care se descarcă amarul autorului. Există prea multă frustrare și furie în exegeza pe care Vasile Spiridon o aplică scriitorilor compromiși. Ironia acidă cu care criticul literar îi incriminează pe maeștrii proletcultiști dăunează adesea informațiilor istorico-literare. Acestea se învălmășesc în mintea cititorului, bulversat de atâtea antagonisme, de o dialectică revanșardă a culturii, căreia nu îi scapă nimeni: "Un critic sociologist vulgar la vremea aceea precum tOv. S. Crohmălniceanu nu putea decât să salute faptul că, după ce se familiarizase cu atâtea sisteme filosofice, un om de cultură de talia lui Tudor Vianu ajunsese la concluzia că marxismul reprezintă cea mai înaintată concepție despre lume și viață. Însă, în același timp, își exprima mâhnirea că reputatul estetician nu veștejește în mod fățis doctrinele filosofice burgheze. În alt context, i se dovedește aceluiași tOv. S. Crohmălniceanu de către comilitoni că și el are o atitudine laxă: lipsa dârzeniei revoluționare în fața estetismului și liberalismul oportunist. O încercare de hibridare a firavelor mlădițe marxist-leniniste



cu excrescențe cancerigene ale estetismului se descoperă cu promptitudine și în discursul critic al lui Al. Piru". (p. 47)

Nimeni nu scapă acelor veninoase ale lui Vasile Spiridon de la "gardiștii culturali" Ion Vitner și Aurel Baranga, la Mihai Beniuc sau Dan Deșliu - veritabile mostre ale pactizării schizoide cu sistemul comunist.

Amplul periplu literar al lui Vasile Spiridon este susținut de bogate informații de istorie, literatură și filozofie, pe care autorul le afișează cam dezordonat, fără a impune coerență ideilor care par scăpate de sub control.

O altă insuficiență a cărții este legată de evocarea și insistarea asupra limbajului de lemn comunist. Un exemplu în acest sens ar fi utilizarea excesivă a termenului "proletar", pe care autorul îl atribuie cu generozitatea clișeului.

Cred că *Perna cu ace* ar fi fost mult mai reușită, dacă Vasile Spiridon ar fi renunțat la abordarea patetică, aducând pur și simplu în lumină faptele și atitudinile care definesc perioada literară analizată, lăsând cititorului mai multe posibilități de a trage singur concluziile evidente. Prin înverșunare, volumul a pierdut și puțină obiectivitate care i-ar fi putut rămâne. *Perna cu ace* reprezintă un soi de îndoctrinare pe invers, o încrâncenare absolut hilară împotriva "culturnicilor" pervertiți de sistemul comunist.

Dacă ar fi să recurg la metafora lui Macedonski despre cele două Meka, aș caracteriza demersul lui Vasile Spiridon ca o încercare a criticului de a se război peste timp cu scriitorii secolului XX românesc, contestându-le dreptul de a accede într-o inevitabilă și banală Meccă pământească.

Ceea ce mi se pare cel puțin straniu este că criticul nu încearcă nici o explicație mai profundă a fenomenelor sociale analizate, abordarea lui se mărginește la o satiră, care prinde bine într-o publicație ca *Academia Cațavencu*, dar nu poate susține edificiul unui întreg volum de exegeză literară cu pretenții. Nu sunt ostil detabuizărilor, din contră, însă, nu cred că formula lui Vasile Spiridon este optimă pentru studiul retrospectiv a fenomenelor literare.



comentarii

Gradualitatea faptelor de limbaj

Carmen Vlad

Ca în atâtea domenii ale cunoașterii, și în lingvistica ultimelor 3 - 4 decenii s-au produs numeroase evoluții, marcate de orientări noi în explorarea lingvisticului, de redescoperire și cercetare, sub unghiuri inedite, a unor fapte verbale ignorate o vreme sau împinse la periferia zonei de interes. O asemenea modificare de perspectivă (replacă atât la concepția de tip structuralist, cât și la cea de tip generativist) a avut loc o dată cu apariția și dezvoltarea *pragmaticii* (termen preluat în lingvistică din arii adiacente precum filosofia, logica, semiotica), ramură indisolubil legată de aspectele comunicative ale limbajului. Printre consecințele *metodologice* ale acestei noi orientări se înscrie - așa cum au ținut să remarce unii cercetători - reîntoarcerea la un empirism descriptiv superior, care nu renunță la teoretizări și formalizare, impunând exigența unor generalizări pertinente, pe baza observării produselor verbale concrete, înregistrate cu exactitate, prin instrumente moderne. Din punct de vedere teoretic, perspectiva pragmatică își diversifică permanent soluțiile, ceea ce face, deocamdată, imposibilă o evaluare a lor în termeni axiologici. E posibil ca, într-un viitor mai mult sau mai puțin apropiat, să asistăm fie la eliminări drastice, în beneficiul unei anumite viziuni, fie, mai degrabă, la coagularea, prin convergența unor idei, a unui sistem de gândire unitar.

În contextul acestui proces de dezbateri și clarificări, la prestigioasa editură Peter Lang (Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien), în colecția "Sciences pour la communication", apare volumul Liane Pop, *La gram-*

maire graduelle, á un virgule près, 2005. Cartea urmează celei publicate de autoare în 2000, *Espaces discursifs. Pour une représentation des hétérogénéités discursives* (Éditions Peeters, Louvain - Paris), unde sunt deja prefigurate câteva dintre "punctele forte" ale unui mod propriu de gândire, reluate acum aprofundat și cuprinse într-un sistem precis conturat.

Modelul propus de Liana Pop pornește de la convingerea că *gramaticalul* (intrafrastic, micro-sintactic, cotextual, abstract) și *discursivul* (transfrastic, macro-sintactic, contextual, concret) *nu sunt* două dimensiuni ale verbalului sau "două moduri de comunicare" *izolate între ele*; dimpotrivă, articularea lor se realizează prin coexistența, prin manifestare simultană, a *funcțiilor* gramaticale și a celor discursive și prin capacitatea acestora de *conversie* reciprocă, atât pe parcursul evoluției istorice a limbilor, cât și pe durata derulării actualului comunicativ, în concretetea lui (inter)personală și circumstanțială. Ce anume face posibilă *conversia* sau transformarea unei funcții gramaticale în funcții pragmatice este întrebarea care, în ordinea logică a demonstrației, trebuia pusă imediat și la care răspunsul vine prompt: "trebuie mai curând să credem în existența unui *continuum* mai mult sau mai puțin omogen pe care limbile și-ar actualiza funcțiile lingvistice" și nu în eficacitatea trasării unei bariere rigide între gramatică și discurs. Semnele sau *mărcile* concrete ale acestei *conversii pragmatice* sunt considerate: virgula, parantezele, linia de pauză, două puncte, punctul, în varianta scrisă, iar în varianta orală, ruptura intonativă și/sau o pauză, mai lungă sau mai

scurtă, însoțite sau nu de o dislocare.

Mi se pare oportun să reamintesc aici că, în 1980, (în volumul coordonat de un colectiv clujean, intitulat *Studii de stilistică, poetică, semi-otică*), Emanuel Vasiliu, în încercarea sa de a reduce ideea de coerență la un concept *pragmatic*, în relație cu normele de comportament lingvistic (cf. "Coerență și permisiune"), introduce termenul de *permisibilitate*, referitor la trecerea *imediată* de la o propoziție la alta într-o secvență. În opinia lui, acceptarea acestei tranziții de către interlocutori este *graduală*, cu valori intermediare (demonstrate printr-un sistem de logică pentavalentă) între *imposibilitatea* succesiunii celor două propoziții (valoarea zero) și certitudine (valoarea 1). Un pragmatician declarat și recunoscut, Catherine Kerbrat - Orecchioni, își exprima, în 1990 (cf. *Les interacciones verbales*, vol. 1), insatisfacția față de incapacitatea soluțiilor lingvistice de a da seama de *coerența dialogurilor autentice*, dependente în mare măsură de informații contextuale, situaționale. Modelele propuse până atunci sunt considerate inoperante, fiind inapte să ofere mijloace apropiate evaluării coerenței (ca mod semantic de organizare secvențială a conversației), dat fiind că, în dialog, coerența "este un fenomen *gradual* și chiar *continuu*".

Această idee a continuumului dintre gramatical și pragmatic (discursiv) este avansată de Liana Pop încă din anul 2000, în *Spații discursive*, unde, însă, are mai curând valoarea unei convingeri - e drept - fundamentale, puse la baza explicării unor "fenomene de frontieră", cum sunt ambiguitățile funcționale, gradele de destructurare, virtualitățile funcționale ale anumitor unități etc. Căci în cartea publicată în 2000, accentul este pus pe necesitatea de a distinge mai multe categorii de informații, pe care locutorul/scriptorul este obligat să le gestioneze în activitatea de comunicare, precum cele referitoare: la *obiectele lumii descrise* (D), la *manifestarea subiectivității* (s), la *relațiile interpersonale* (Sp), la *modul de punere în discurs sau de formulare* (Pd), la *discursul însuși* (Md) sau la *alte discursuri* (Id), la *memoria discursivă* sau *presupozițiile discursive* (pp) etc. Pentru ca aceste informații, dublate de operațiile corespunzătoare, să poată fi cuprinse într-un model global al funcționării/prelucrării discursului, în general, și redade printr-o "imagine mai naturală", autoarea recurge la reprezentarea lor stratificată, "asemănătoare portativului muzical", destinată să vizualizeze atât posibilitatea trecerii de la un *spațiu* la altul, cât și suprapunerea a două sau mai multe spații. O seamă de fapte verbale heterogene și-au găsit, în acest fel, suportul explicativ, spațiile discursive fiind "capabile să delimiteze ceea ce mărcile lineare n-au izbutit să o facă: un decupaj «ascuns», «secret», de tip semantico - pragmatic, a cărui intuiție o are, într-o oarecare măsură, orice locutor/scriptor".

Spațiile discursive reapar în multe dintre secțiunile volumului recent apărut, *Gramaticile graduale; totul (stă) într-o virgule*, dar de această dată utilizate ca instrument optim în analiza fragmentelor de texte, în scopul mărturisit de a reliefa capacitatea explicativă a modelului apt, pe de-o parte, să evidențieze distincții esențiale, pe de altă parte, să ducă la omogenizarea perspectivei descriptive. Ca exemplu concludent aș menționa capitolul intitulat "De la o *predicație* la alta".

O concisă trecere în revistă a multiplelor semnificații atribuite termenului de *predicație* (preferat celui de *predicat*, mai restrictiv prin tradiție) conduce la clasificarea fenomenului în două tipuri de bază: *predicația pragmatică* (cu trimitere la



enunțare) și predicția *semantică* (primară și secundară), având ca referent *lumea* (lucrurilor); prima categorie este însoțită de clase de mărci, cea de-a doua este rezultatul sistematizării a numeroase sub-tipuri dezbătute în cercetări de lingvistică modernă, semnate de nume consacrate (Lyons, Wilmet, Combettes, Furukawa, Culioli etc., etc.). Celor două tipuri de predicție menționate Liana Pop le adaugă o *predicție complexă, pragmatică și semantică în același timp*, pe care o întâlnim de exemplu în formele de imperativ sau de viitor, când acestea exprimă, simultan, semnificația lor gramaticală (dată de codul limbii) și un sens pragmatic, al forței ilocuționare ce însoțește rostirea lor, cum ar fi: un ordin, o cerere sau o promisiune. Aceeași capacitate de a "amalgama" semnificația codică cu cea ilocuționară o pot avea și *adjectivele* "calificante" sau evaluative, *interjecțiile deictice* și chiar *gesturile*. E de subliniat că pe o axă a *continuumului* exprimabil, dinspre forme verbale analitice, spre altele sintetice și spre cele amorfe (semne de punctuație, interjecții, gesturi), autoarea fixează doi poli extremi: predicția *forte* (predicatul propriu-zis) și predicția *slabă* ("expresii mai puțin decât predicate") între care s-ar plasa *actualizarea graduală* (nediferențiată), în funcție de ponderea în discurs a predicției asupra lumii (gramaticală) și a predicției asupra enunțării (pragmatică). Ideea cea mai îndrăzneată mi se pare a fi că "Orice predicție ar echivala (...) cu o operație, ceea ce trimite la un sens cognitiv, sau, chiar, orice operație ar fi o predicție" (p. 75), idee care face posibilă, în viziunea autoarei, distincția, în plan discursiv, dintre *predicațiile - acte versus predicațiile «mai puțin decât acte»*.

Subiectul, celălalt centru propozițional - alături de predicat - este și el trecut prin filtrul gradualității, în relația lui cu *tema discursivă*. Și de această dată se constată dispunerea mărcilor

de exprimare a temei (categorie textual - discursivă) pe un continuum expresiv, de la mijloace *lexicalizate* la mărci *gramaticale*, printr-o trecere "en douceur" a *temei discursive* spre *subiectul gramatical*. Tipurile de teme discursive și de mărci aferente acestora (în franceză și română) sunt minuțios evidențiate, exemplificate și comentate, iar legătura categoriilor stabilite cu subiectul gramatical (din micro-sintaxă) este cuprinsă în operația de tematizare, definită în termenii *conversiei*, prin detașare, a unui *subiect gramatical în temă*.

Într-un studiu din 1972, cunoscutul teoretician al cazurilor, C.J. Fillmore, remarca conținutul semantic, permisiv până la ambiguitate, al subiectului gramatical în propoziții, datorat *rolurilor diverse* pe care le poate îndeplini expresia verbală în poziție de subiect (cf. studiul "Subjects, Speakers and Roles", din volumul *Semantics of Natural Language*). Deși în *Gramatica graduală* perspectiva este diferită de cea a lui Fillmore, fiind axată pe relația *gramatică* (micro-sintaxă) - *discurs* (macro-sintaxă), mi se pare semnificativ faptul că, într-un plan superior de abstractizare, cele două abordări converg, în sensul tratării categoriei de subiect ca una cu *conținut* vag sau, în exprimarea Liane Pop, ca "veriga cea mai slabă prin care gramatica poate trece în discurs".

În prima parte a cărții sunt proiectate în dimensiune discursivă, conform aceluiași coordonate conceptuale, și alte categorii din sfera gramaticii limbii, cum sunt: "de la adverb la adverbial", "de la frază la frazare", de la diferite alte funcții gramaticale prototipice la "figuri discursive", "mai primitive, mai concrete și mai transparente", obținute prin fenomene de expansiune, de inversiune sau prin intervenția unor mărci de ruptură, mai slabe sau mai puternice.

Partea a doua a cărții, așa cum precizează autoarea, este consacrată examinării unor categorii

specifice discursive, de o dificultate aparte, pentru a căror definire doar recursul la *gradualitate* se dovedește fertil. Pe parcursul argumentării ipotezelor avansate în acest al doilea grupaj al volumului, reperul îl constituie *actul de limbaj*, el însuși pus în discuție pentru incapacitatea de a acoperi o seamă de fenomene precum *operațiile discursive*, ca pre-categorii, sau *secvențele*, categorii ce transgresează limitele actelor și corespund diferitelor tipuri distincte de "ansambluri de acte" (sau "activități verbale complexe"), situate la nivel intermediar de structurare, între act și text, activități precum: promisiunile, comentariile, argumentele, explicațiile, injuriile, lamentările, sfaturile, confidențele etc. Pentru secvențe și unități lexicale "dincoace de genuri" este propusă o categorizare cu totul inedită în cazul special al celor introduse prin expresia fr. *oui-dire* sau rom. *din auzite, zice-se*. Analiza subtilă a mărcilor și a categoriilor de secvențe are la bază un *corpus* de texte românești (de limbă vorbită) și franceze din cele mai diverse arii de comunicare, ceea ce poate avea, printre alte efecte, și meritul de a contribui la pătrunderea discursului oral românesc în circuitul preocupărilor actuale din lingvistică din întreg spațiul european.

Cărțile Liane Pop, *Espaces discursifs* și *La grammaire graduelle, à une virgule près*, reușesc să impună ideea limitelor fluide, mișcătoare, dintre "două moduri coexistente de structurare, cel macro-sintactic și cel micro-sintactic" (sau modul discursiv și cel gramatical) și să ofere un tablou complex al mijloacelor variate, multiple și laxe, disponibile în comunicarea verbală vie, în care nuanțele depășesc cu mult valorile de bază, dând relief și culoare discursului.

imprimatur

Teatrul de umbre al lumii

Ovidiu Pecican

Curioasă directețea cu care își numește cartea François Breda. *Ființă și teatru* (Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2003, 226 p.) pare o replică de eseist și teoretician al teatrului la *Ființă și timp*, faimosul tratat filosofic ce supraserăzintă referințele. Și totuși, nu Heidegger este instanța cu care angajează autorul un dialog, ci mai degrabă o întregă tradiție a ascunderii și dezvăluirii, a pendulării dintre esoterie și exoterie. Cu un gust baroc, dezvăluit de frecventarea temei *theatrum-ului mundi*, și gata să sporească a lumii taină cu propria-i lumină, precum Poetul de odinioară, Breda își învâluie demersul în umbrele crepusculare ale unui stil artistic, fără a sacrifica, totuși, intențiile explorative. Este tocmai caracteristica preeminentă a abordării de față, astfel încât formularea abruptă, descriptivă, economică din titlu nu mă putea lăsa decât nedumerit.

La fel de inadecvată la formula cărții îmi apare și ideea că în scrisul lui Breda s-ar regăsi "un stil eseistic purtând trăsăturile literaturii postmoderne" (coperta a IV-a). Tocmai pe dos, stilul e mai degrabă unul auroral decât crepuscular, unul... presocratic, îmbinând claritatea și ideea generală cu voalările apte să circumscrie dinamica misterului. Nu doar structura volumului (partea I: Haos, II: Nous; III: Cosmos) trimite la problematica și terminologia de natură cosmogonică a antichității helladice dinaintea de Socrate. Frecventarea

atență a anticilor, aduși să mărturisească prin însăși vocea lor, asupra punerii în scenă a ființei, îl dezvăluie pe eseist ca pe o natură aparținând acelei modernități care, în diversele ei ipostaze - de la Renașterea la iluminism și de la clasicitate la suprarealism -, a făcut din valorile culturale ale Greciei clasice un zăcământ mereu susceptibil de a recompensa.

Cu aceasta l-aș situa pe François Breda alături de acei confrăți formați la școala clujeană a "Echinoxului" care au manifestat o anumită predilecție pentru zonele de trecere de la registrul tematic diurn la cel nocturn în disciplinele socio-umane. Mă gândesc la Christian Bolog, apologetul templului Borobudur și al pretinsei masonerii a lui Budai-Deleanu, dar și la Corin Braga, dedicat aplicării grilei psihanalitice materialului literar analizat de el și slujitor fervent al zonei crepusculare a imaginarului, cea onirică. Altminteri, autorul cărții *Ființă și teatru* pare să străbată un drum pe care, la vremea lor - și cu nuanțe specifice (cum ar fi zona referențială mai curând islamică decât clasic-greacă) -, l-au străbătut, fiecare în felul său, și René Guénon, și Vasile Lovinescu.

Și totuși, sensibilitatea scribului este manieristă, asiatică, barocă. Motto-urile latinești din capul fiecărei secțiuni, structura în abis a cărții și etajarea nivelurilor, complicarea textului prin tratamentul lui în mai multe registre (artistic,

eseistic-critic, structuralist-schematic, esoteric) previn, toate, asupra faptului că, în cele din urmă, textul aflat la dispoziția cititorului este un ade-vărat *athanor* unde esențele se amestecă, iar combinațiile sunt și evanescente, și cu potențial explozibil.

Crezul care vertebrază această construcție intelectuală este, la nivelul maximei generalități, că "Eul Iluminat, sublimat și purificat, este o lumină dispersată, un <<Jar>> ontologic a cărui strălucire, pe care o putem întrezări în orice existent, străpunge diafanul înveliș fenomenal al lucrurilor" (p. 181). Sopotind însă că metafora universalizantă a Teatrului poate reveni și la sensul ei originar, Breda observă că "Spectacolele, operele de artă și cărțile devin autoconfesiunile directe ale Ființei" (p. 181). Principiul acestei reprezentări de sine este, după autor, acela - profund afirmativ - al unei autosuficiențe revelatoare.

Aș fi văzut volumul lui Breda într-o altă scenografie, poate însoțit de vignete și ilustrații în gustul clasicizant al altei epoci, prezentat cu mai multă ceremonie și mai în spiritul concepției pe care o ilustrează textul. Deocamdată, îl avem la dispoziție în formula aleasă de editori, nu tocmai aptă să evidențieze caracterul mai special al tipului de discurs practicat de autor. Darul rămâne însă dar. Breda și-a pus în pagină, cu profunzime și sensibilitate, propria concepție despre teatralitatea lumii și a ființei, iar faptul merita întâmpinat cu bucuria suscitată de orice întâmplare mirabilă.

agenda pignastyI

Despre literatura maghiară

Încă o introducere

Ștefan Manasia

1.

Discutăm destul de mult la Cluj - și nu mă îndoiesc că și în țară - despre insuficiența comunicării dintre culturile română și maghiară, despre modul în care împrietenirea democrațiilor celor două țări a devansat, cu mai bine de un deceniu, reflecția asupra celuilalt prin artă, prin literatură. Există un dezinteres, nu o dată arogant, față de cultura vecinilor geografici în facultățile noastre de litere, există apoi o atitudine circumspectă a editorilor și, *last but not least*, predomină scepticismul - deopotrivă român și maghiar - al publicului, al scriitorilor și artiștilor înșiși. Cu greu se poate organiza o acțiune comună, și și mai greu pot fi mulțumite ambele părți...

Uneori însă traducători și editori inimoși aruncă punți pe care instituțiile oficiale de la noi se sfiesc să le dezvolte: Anamaria Pop, Paul Drumaru, George Volceanov fac un serviciu imens cititorului român, aducându-i aproape pe Esterházy Péter, Konrád György, Kertész Imre sau Zalán Tibor, ca să dăm numai câteva nume de scriitori maghiari contemporani, celebri în lumea largă, laureați ai unor premii importante, dar insuficient cunoscuți în Transilvania, în România.

Dacă pînă în 1990, pentru cititorul român literatura maghiară se confunda cu romantismul și



modernismul, cu o epocă eroică și lirică, prometică, a marilor teme, siropoasă și pășunistă adesea, anii din urmă au scos la iveală cărți ale unor autori contemporani obscuri în România, cărți care au câștigat aproape instantaneu simpatia publicului și a criticii prin modul decomplexat, cerebral în care priveau realitatea, datorită prospețimii viziunii și avangardismului procedurilor literare folosite. În acest sens, exemplară mi se pare postfața lui Mircea Nedelciu la cartea lui Esterházy, *Verbele auxiliare ale inimii*, publicată la noi în 1997, la Institutul European, în traducerea Anamariei Pop. Intitulată *Alte introduceri în beletristică*, postfața lui Nedelciu este un savuros exercițiu ludic - încântat de experimentul narativ al prozatorului maghiar, optzecistul nostru

propune el însuși un experiment empatic, un soi de... textualistă îmbrățișare - care explorează similitudinile dintr-o dublă biografie: "Despre acest autor cred că am citit câte ceva prin anii '80 într-o revistă franțuzească. Debutasem de vreo doi-trei ani și nu mi-au atras atenția decât anumite amănunte (ne)semnificative: născut în 1950 (ca și mine), prozator cu gustul experimentului (ca și mine), debutînd prin '76 (eu în '79), provenind dintr-o familie de conți (eu dintr-o familie de țărani), are un frate fotbalist (eu n-am frați, doar o soră mai mare)." Încîntarea lui Mircea Nedelciu are ceva din hazul istoriei în care Robinson descoperă umanitatea lui Vineri, ajungînd în cele din urmă la reevaluarea propriei lui existențe.

În măsura în care sînt utile publicului, analogiile și comparațiile dintre reprezentanții celor două literaturi trebuie continuate.

2.

Pe masa din fața mea lucește coperta volumului de poeme al lui Tibor Zalán, și câteva *acuarele...*, despre care, înaintea acestei prea lungi expunerii, îmi propusesem să scriu. (O pensulă grosolană a mîzgălit, pe coperta din carton lucios, cu albastru, un albastru vegetal odihnitor pentru ochi.) Apărut la editura clujeană Koinónia în 2004, în traducerea lui George Volceanov, volumul este o antologie din lirica scriitorului maghiar născut în 1954, absolvent al Universității din Szeged, romancier, dramaturg, realizator tv, autor de cărți pentru copii. După cum aflăm din *fișa bio-bibliografică*, semnată de același G.V. la sfîrșitul cărții, piesele sale sînt montate în Ungaria "într-un ritm impresionant", proteismul & succesul autorului îngăduind un "vizibil paralelism între cariera literară a lui Tibor Zalán și cea a contemporanului său român Mircea Cărtărescu: și acesta din urmă s-a afirmat inițial ca un inovator al poeziei române contemporane, pentru a se deplasa apoi spre roman, literatura pentru copii și cariera didactică".

Nume marcant pentru "poezia avangardistă a anilor 1975-1990" din Ungaria, Tibor Zalán surprinde prin discursul tentat simultan de prozaism și cotidianism, de realitate frustră, și de un metaforism ingenuu, baladesc, de fin de siècle. Poetul "notează", într-adevăr, ca optzeciștii și nouăzeciștii români (știu, e o simplă convenție), pentru ca apoi să irumpă în jerbe metaforice virile, macedonskiene. Uneori creează alegorii & fabule ca în poemele lui Marin Sorescu, altădată verbul i se descătușează tăios, percutant, ca în lirica lui Mircea Dinescu. Tibor Zalán compune, savant, un cocktail în care topește pudoarea călugărilor franciscani, decadența/degeneresența ultimilor aristocrați și disperarea omului strivit în aspirațiile sale de "raiu" comunist.

Lucru frapant pentru cititorul român (obișnuit în anii din urmă cu o poezie provocatoare, scrisă "la rece", *antitraditională*, descriptivă și lubrifică), Tibor Zalán păstrează cumva "cusăturile" unei istorii poetice la vedere - chiar dacă tratate parodic: histrion desăvîrșit, el joacă dezinvolt rolul îndrăgostitului naiv sau blazat, al poetului boem,



ipohondru și cinic, al filozofului hedonist aminîndu-și plecarea, pe o terasă în fața paharului cu vin ori într-o cameră de hotel inhalînd "miresme pink floydiene": "poate că-s bun/ doar că asemeni unui clovn în aurul rumegușului/ m-apucă bucuria și cheful de viață/ și-mi pierd amabilitatea ca șoarecele flămînd/ dintr-o casă părăsită cu scînduri bătute-n ferestre".

Metoda poetică aleasă este a privi trupul și rănile personale ca pe *ale altuia*, este a descrie propriile sentimente și senzații ca pe ale cuiva drag, apropiat. O tandrețe neoromantică luminează meteoric poemele, deși el "privește în gol dar s-a dus priveliștea/ vede creierii descrețîți/ vede singele conservat uscîndu-se în tuburi de vopsea". *Acuarelele* astfel create aduc mai degrabă cu *Capriciile* (nocturne ale) lui Goya ori cu acelea (diurne și nu mai puțin înfiorătoare) din jurnalele de război ale lui Jünger: "sînt obosit impasibil ca sinii tari de femeie/ sini nemîngiați în al căror tremur galben/ laptele se transformă-n otravă." sau "încep să tremur cînd bețivii plini de noroi cu intenții murdare/ bocăne-n uși încuiate iar pruncul din cameră plînge/ pînă cînd i se-nroșesc pleoapele: scîncesc/ cînd fetele sînt trîntite pe jos în pădure/ și mîini de bărbați cu tatuaje se strecoară-ntr-o coapsele îngrozite".

și *cîteva acuarele...* reprezintă o binevenită crestomație din lirica unui poet maghiar important. A căruia plasticitate imagistică surprinde cu atît mai mult cu cît poemele - fără titlu - sînt scrise în vers alb, pe toată lățimea paginii, pătrătoase, asemenea unor tablouri. În versiunea lui George Volceanov, Tibor Zalán este un poet care se citește cu plăcere, care reinventează gustul pentru culoare, pentru senzații, pentru un anumit hedonism - în poezia română cea mai recentă - defunct. Iar puținele imprecizii ori dezacorduri stilistice vor fi înlăturate, cu siguranță, într-o ediție viitoare.

(continuare în numărul următor)

Sensul obiectivității

Gheorghe Grigurcu

GABRIEL DIMISIANU
Fragmente contemporane
 Ed. Institutului Cultural Român, 2004

Pe un larg arc al recepției critice, Gabriel Dimisianu a fost caracterizat prin echilibru, măsură, obiectivitate. Ba chiar, avându-se în vedere efectul calmant al unor asemenea virtuți, a fost asemuit cu un ...diazepam al turbulentei noastre vieți literare. Să însemne aceasta o estompare a personalității care, prin forța lucrurilor, optează, adoptă atitudini, deci se delimitează? Aparent, da, întrucât există o "obiectivitate" impersonală, ștearsă, defetistă, o lașă neimplicare ori numai o iremediabilă mediocritate a comentariului aplicat literaturii, fatalmente suficient de răspândită. Dar obiectivitatea în cazul unei conștiințe critice ce se respectă poate fi și altceva. Și anume o cuprindere, o asumare la o cotă mai înaltă a peisajului contradictoriu, precum o privire din avion care-ți îngăduie să îmbrățișezi ansamblul, să-l evaluezi fără a renunța la preferințele și motivațiile personale, însă reducând aplombul lor afirmativ pentru a încăpea într-o perspectivă integratoare. E o opțiune pentru întreg, o aderență la suma tuturor componentelor resimțite ca pozitive ale acestuia. Astfel că acțiunea critică "nu poate fi restrictivă, ci comprehensivă, întîmpinînd cu aceeași atenție valorile, din orice direcție s-ar ivi. Criticul adevărat, după mine, își orientează circular antenele receptoare", declară Gabriel Dimisianu. Să dăm un exemplu. În legătură cu Caragiale s-au conturat două puncte de vedere de o anume generalitate. Conform unuia, "al simpatiei și al aderenței", împărțit și de dl. Dimisianu, s-ar putea vorbi despre "emoția implicării" pe care am avea-o noi, compatrioții autorului *Scrisorii pierdute*, "parcă proiectați în mijlocul personajelor sale, parcă noi înșine deveniți, prin ceva din substanța noastră, unul dintre acestea". Potrivit unui unghi de vedere opus, ilustrat de Valeriu Cristea, eroul caragialian apare "ușor deprimat și întrucitva neliniștit, de

o compoziție sufletească deosebită de a noastră în ciuda înfățișării sale familiare și a aerului de veche cunoștință cu care ne întîmpină", situat fiind sub egida inconsistenței, a vidului moral. Care e "adevărul"? Se poate stabili aci un "adevăr"? Nu cumva ambele poziții conțin doze de "adevăruri" corelative, în funcție de conștiința și de natura temperamentală a emitenților? În loc de a-și apăra teza, așa cum ar fi făcut-o mulți, Gabriel Dimisianu acceptă cu o sapiențială seninătate îndreptățirea potențială a ambilor poli ai exegezei închinată lui Caragiale. Deoarece pe linia "negativă" se așează Ibrăileanu (care, raportîndu-se la eroii autorului *Momentelor*, a indicat "neantul sufletului lor"), Al. Paleologu, Ștefan Cazimir, menționatul deja Valeriu Cristea, Mircea Iorgulescu, iar linia "pozitivă" e reprezentată de Gherea, Zarifopol (pentru care "orice caracter al lui [Caragiale] este un exces, orice situație o culminație"), parțial T. Vianu, Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu și - cu toate că omis de confratele discutat în prezentele rînduri - N. Steinhardt! Concluzia analizei? Rezidă în următorul principiu redat prin intermediul cuvintelor lui Valeriu Cristea: "O mare operă legitimează puncte de vedere și reacții dintre cele mai diferite".

O atare înțelegere a criticii ce se cuvine a ridica barierele puse în calea valorilor și a interpretării lor, "din orice direcție s-ar ivi", nu suspendă polemica, așa cum s-ar părea la o privire de suprafață. Un paradoxal act polemic, de factură endogenă, ca să zicem așa, ar fi chiar o asemenea liberalizare a opiniilor, acceptarea pluralității lor, implicînd invalidarea "fixării" ce duce la "partizanat". Repetăm, deschiderea, "democratizarea" pe planul ideilor nu este echivalentă cu abolirea criteriilor, ci alcătuieste ea însăși un criteriu al permisivității, unul "democratic" în raport cu ipostazele autoritariste, tabuizante, refractare la discuție. Semnificativ, Gabriel Dimisianu contestă părerea lui Octavian Paler (un gest polemic al părelnicei albine fără ac!), după care românii ar ilustra o "inaptitudine organică" pentru polemică,

capabili exclusiv a se certa ori a se birfi: "poziția mea nu este doar în nuanțe diferite, ci opusă radical (...). Eu cred că avem o tradiție a polemicii, la care ne putem raporta fără complexe. Secolele XIX și XX (pînă la venirea comunismului) au fost marcate de răsunătoare polemici, care au despărțit uscatul de ape în cultura românească. Acțiunea junimismului și a lui T. Maiorescu a fost una fundamental polemică, a legitimat spiritul critic și a fost dusă în numele unei «direcții noi» culturale. Lupta cu formele fără fond nu poate fi socotită o



banală gîlceavă, o simplă ceartă, ci expresia confruntării, pe multe planuri, a unor *concepții*. Și nu doar certuri pot fi considerate disputele de mai tîrziu privitoare la modernitate și tradiționalism, citadinism și ruralism, influențe apusene și influențe răsăritene, sincronism și anacronism și atîtea altele". Un alt gest polemic, neașteptat, în același context, îl formează, după ce-au fost enunțate cîteva nume de referință precum și cîteva norme ale confruntărilor critice, o mustrare adresată nu altcuiva decît exemplarului între exemplari, E. Lovinescu: "Este drept că nu toți aceia care s-au raportat la reguli și la o etică a polemicii le-au și respectat strict cînd au fost ei înșiși în situația de a polemiza. Chiar lui Lovinescu, «minte echilibrată» și «om cumpănit», i s-a întîmplat să le încalce, să atace persoana și nu doar ideile, atunci cînd argumentele nu i-au mai ajuns, ca în cazul polemicii cu G. Ibrăileanu pe marginea ediției Eminescu. Ne amintim aluzia răutăcioasă la fobiile lui Ibrăileanu care l-ar fi ținut pe acesta, chipurile, departe de bibliotecile publice, de contactul cu «foia veche de revistă plină de microbi». Accidentale la E. Lovinescu, aceste coborîri ale polemicii indică aproape sigur punctele șubrede ale demersului unui polemist". Iată, prin urmare, o prezență a duhului polemic izvoită din chiar generoasa generalitate a concepției adoptate!

(continuare în numărul următor)



Diverse

Laszlo Alexandru

O superbă tîmpenie pescuită dintr-un tratat academic și oferită ca ilustrație pentru definiția pletorică: "Viața este un fenomen biologic de esență materială, deocamdată necunoscut, care înglobează sub un aspect depășit și subordonat fenomene chimice, fizice și mecanice, dar se distinge de acestea și se manifestă numai în cadrul materiei vii, a cărei natură încă nu este pe deplin elucidată"! Iar moartea o fi ceva exact invers.

Swann și Ștefan Gheorghidiu: doi mari geloși ai literaturii universale. Pentru amîndoi, a iubi înseamnă a pîndi cele mai mici gesturi ale persoanei iubite, a analiza și a disecca *ad nauseam* nuanța oricărei intenții. Un continuu proces de intenții.

Altminsteri filiația proustiană a lui Camil Petrescu e evidentă: eroul masculin se lasă cucerit de femeie (pe care o acceptă, inițial, din orgoliu); apoi, treptat, rolurile se inversează, bărbatul rămîne prins în capcana sentimentelor, iar femeia se îndepărtează. Cu altul (alții). Un plus de certitudini, la Proust: descusută cu încăpăținare, Odette recunoaște parțial trădarea. Mai interesantă soluția găsită de Camil Petrescu: bărbatul, obosit de marea hărtuială a incertitudinii, ajunge să se golească de sentimente. După ce ți-ai construit în minte o mie de argumente, în favoarea fidelității femeii iubite și altele o mie, la fel de plauzibile, *împotriva* acestei teze, subiectul te surmenează în asemenea măsură încît nici nu te mai interesează, așa zicînd, adevărul. Iubirea dispare, înghițată de lehamite.

Există o concluzie comună, găsită de cei doi scriitori, adică de cele două personaje masculine. Aproape aceleași cuvinte, de o brutală autoironie.

Proust: "Și cînd te gîndești că mi-am pierdut atîția ani din viață, că am vrut să mor, că am simțit cea mai mare iubire, pentru o femeie care nu-mi plăcea, care nu era genul meu!"

Camil Petrescu: "Mă gîndesc halucinat că aș fi putut ucide pentru femeia asta... că aș fi fost închis din cauza ei, pentru crimă:

- Vezi, aia blondă de colo...? nu... ailaltă mai grasă puțin, de la masa cu cei doi domni și două doamne...

- Ei?

- E nevasta lui Gheorghidiu... Nu-ți mai aduci aminte...?

- A... pentru asta? Ce-a găsit la ea, dragă? să ucidă pentru ea... nu mai putea găsi alta la fel?"

Observație importantă: *cînd moare iubirea, este descoperită valoarea timpului!* Pînă cînd trebuia analizată și explicitată nuanța unui zîmbet sau a unui gest al femeii dragi, nici un efort nu era inutil. Cînd dragostea dispare, rămîne doar regretul pentru vremea care a trecut în zadar: "și cînd te gîndești că mi-am pierdut atîția ani din viață" (Proust); "mă gîndesc halucinat (...) că aș fi fost închis din cauza ei, pentru crimă" (Camil Petrescu).

Concluzie provizorie: *iubirea și timpul sînt noțiuni incompatibile*. În cel puțin două sensuri: 1) cînd iubești, nu simți trecerea timpului, rămîi veșnic tînăr; 2) nici o iubire nu rezistă la scurgerea nisipului din clepsidră.

Concluzie finală: întrucît existența noastră nu poate fi prelevată din timp, dragostea reprezintă o anomalie. *Iubirea = accident existențial!*

Rolul diferit al scrisorii anonime. Swann, deși nu crede în conținutul ei care i se pare aberant (cum așa? prea iubita lui Odette să fie și lesbiană, și prostituată?!), verifică scrupulos și se pomenește cu adevărul aruncat în obraz!

Ștefan Gheorghidiu rămîne indiferent, ba chiar îi arată și Elei anonima: "Ce n-aș fi dat altă dată pentru ca să am certitudinea că mă înșală. Cum așteptam la pîndă, cu fruntea arsă și pumnii crispați! Acum, cînd vine, îi arăt scrisoarea zîmbind". Eroul depășise "realitatea" iubirii prin asumarea realităților războiului. Să vezi oameni sfîrtecați, morți sau răniți reprezenta un adevăr infinit mai marcant decît să răsucești pe toate fețele viclășugurile unei femeiuști.

Acum mai bine de o sută de ani, un celebru polemist și-a scris pe bibliotecă inscripția-citat din cronicari: "Birui-va gîndul".

Dar ce gînd a biruit de-atunci?! Două războaie mondiale, lagărele de exterminare și gulagul, fascismul și comunismul, milioane de crime și tot așa mai departe. A biruit gîndul, e drept, dar gîndul cel ticălos!

Decît o astfel de ambițioasă dar irealistă deviză, e de preferat ceva mai modest și mai ușor realizabil.

Azi, trecînd prin fața unei gherete care vindea utilaje pentru muncitorii agricoli, am văzut inscripția potrivită pentru polemistul de mine: **OFERIM SUBSTANȚE PENTRU STÎRPIREA DĂUNĂTORILOR DIN CULTURĂ!**

Citesc în cartea lui Caius Dobrescu (*Modernitatea ultimă*) o interesantă cugetare a lui Ezra Pound: "cine încearcă să-și folosească mintea acolo unde ar trebui să-și folosească simțurile bate șuruburi cu ciocanul". Ce-i drept e drept. Cu toate că, din păcate, Pound însuși a păcătuit nu printr-un exces de raționalism ci dimpotrivă - vezi admirația lui pentru fascism și Mussolini, în numele gloriei imperiale romane și a eticii confucianiste (?), după cum punctează același Caius Dobrescu.

Totuși pentru a rosti adevărul pînă la capăt ar trebui să-i adăugăm și a doua fațetă. Cugetarea ar trebui să sune, în cele din urmă, astfel: Cine încearcă să-și folosească mintea acolo unde ar trebui să-și folosească simțurile bate șuruburi cu ciocanul; dar și cine, invers, încearcă să-și folosească simțurile acolo unde ar trebui să-și folosească mintea smulge șuruburi cu cleștele.

Observație savuroasă a lui Alexandru George: "meritul lui Fănuș Neagu era mai ales acela că nu urma linia Partidului pentru că încă din tinerețe umbla pe trei cărări".

Istoricul Constantin C. Giurescu readuce în *Amintirile* sale cîteva momente picante din viața academică dintre cele două războaie. Bunăoară conflictul intelectual dintre Mihail Dragomirescu și Nicolae Iorga, pornit de la o disensiune de păreri literare în presă, ajunsese atît de ascuțit încît, la un moment dat, cei doi venerabili profesori s-au năpustit fizic unul asupra celuilalt pe

coridoarele facultății, luîndu-se la scatoalce și picioare. Conul Mihalache, mai vînjos, îl copleșise pe Iorga și, ținîndu-l sub sine doborît la pămînt, îi căra la pumni și striga: "Te-am învins și moralicește și fizicește" (!!).

O altă polemică specifică. Istoricul Gorge Pascu îi ataca în *Revista critică* publicată la Iași pe toți colegii din țară. Unul din cei atacați, slavistul Ilie Bărbulescu, îl vede pe stradă și trece să-i aplice o viguroasă corecție cu bastonul în plin centru al orașului. La țipetele lui Pascu: "Săriți că mă omoară", umoristul Păstorel Teodoreanu, de pe trotuarul celălalt, îi răspunde mucalit: "Nu mă amestec, autonomia universitară!".

(continuare în numărul următor)



incidențe

Proust și Bergson

Horia Lazăr

(urmare din numărul trecut)

2. Memoria și clipa

În interviul acordat revistei *Timpul*, Proust afirmă că opera sa "e dominată de distincția între memoria involuntară și memoria voluntară, distincție care nu numai că nu apare în filosofia d-lui Bergson, dar care e chiar contrazisă de aceasta". Interviul a fost dat la o săptămână după o scrisoare adresată lui Léon Blum, în care romancierul arată că "memoria inteligenței, ca și cea a ochilor, ne dau doar facsimile inexacte ale trecutului [...]. Astfel încât nu credem că viața e frumoasă deoarece nu ne mai amintim mare lucru din ea, ci pentru că simțim deodată un miros de demult"³⁸.

Dacă Proust nu a găsit distincția între memoria involuntară și cea voluntară la Bergson, cu toate că acesta opune, în *Materie și memorie*, memoria ce produce imagini memoriei repetitive (cu alte cuvinte, memoria ce recuperează imagini din trecut pentru a construi o percepție în prezent și, pe de altă parte, memoria care, plecând de la o senzație prezentă, pregătește acțiuni și intervenții în viitor), lucrul se datorează faptului că romancierul nu citise, în acel moment, decât începutul celui de-al doilea capitol din *Materie și memorie*. Cititor întârziat și distrat dar prieten bun, Proust și-a atribuit o distincție care, pe vremea aceea, era un fel de loc comun în psihologie, și care "plutea în aer". Distincția apare așadar la Bergson, chiar dacă semnificația opoziției dintre cele două memorii nu e identică la Proust. Printre altele, Bergson vorbește de o fragilă "amintire spontană", care, contrar "amintirii dobândite" se risipește "la cea mai mică mișcare a memoriei voluntare"³⁹.

Care e atunci nivelul la care se precizează opoziția celor două? În prelungirea viziunii sale despre obișnuință, Proust reabilitează memoria voluntară, făcând din ea un fel de "memorie improvizată, ca o cutie de rezonanță în care cuvintele vor putea avea răsunet, trezind în ea ecouri fraterne"⁴⁰. Lucru care l-a făcut pe Georges Poulet să afirme, cu îndreptățire, că "memoria totală, care păstrează și reproduce ansamblul episoadelor operei de artă" nu e cîtuși de puțin involuntară⁴¹.

Bergson făcea din subconștient o instanță de păstrare integrală a trecutului, în vreme ce Proust, reluând tezele lui Rabier, arată că amintirile, chiar și cele inconștiente, izbucnesc într-un mod aleatoriu și imprezvizibil. Prin aceasta, importanța memoriei involuntare e sporită, ca de altfel și cea a uitării.

Unde apare uitarea mai pregnant decât în vis? Acesta își face apariția în lumea lui Proust prin dispozitivul somnului adînc. Somnul ușor, intermitent, temător se desfășoară în timp, semănînd într-un tot cu starea de veghe; ca atare nu are nimic comun cu somnul profund, opac, lipsit de transparență, a-perceptiv. Contrar lui Bergson, care susține că "fabricăm vise din percepții reale"⁴², Proust socotește că, din neatenție, o senzație visată poate trece drept una efectiv percepută. Concluzia: pentru viața de zi cu zi păziți-vă nu de percepții, ci de vise.

În registrul artei însă, visul adevărat, ce apare în somnul profund, ne readuce la experiența dragostei și a poeziei lui Orfeu: în înfruntarea cu uitarea omul pierde totul, în afară de amintirea lucrurilor pierdute. "În istoria unei iubiri și a luptei ei împotriva uitării visul nu are cumva un loc mai important decât veghea? El, care nu ține seama de diviziunile infinitezimale ale timpului, abolește tranzițiile, opune marile contraste, anulează într-o clipă consolarea atît de anevoios țesută în timpul zilei și ne aduce, noaptea, întîlnirea cu cea pe care am fi sfîrșit prin a o uita, cu condiția totuși de a nu o mai revedea?"⁴³. Memoria involuntară, hrănită cu vise mai degrabă decât cu amintiri, și care nu se exprimă pe deplin decât în absența percepției, iată un punct fundamental al căutării proustiene a timpului pierdut.

Explorînd psiho-fiziologia somnului, Proust observă că somnul sub narcoză, chiar dacă e adînc, e un somn fără vise și fără poezie: un substitut modern al stării de veghe. Iată de ce Bergson greșește crezînd că poate fi, asemenea cîntului lui Orfeu, un remediu împotriva uitării. "Narcoticul alterează destul de puțin visele ce mă stăpînesc și în fața cărora sînt pasiv; el îmi slăbește însă puterea de a acționa, de a trăi, de a regăsi și de a capta la timp o amintire [...]. Rațiuni serioase pentru care mă tem că distrugerea creierului, odată cu moartea, împiedică supraviețuirea prin spirit"⁴⁴. În același *Caiet*, în care respinge intercomunicarea bergsoniană a conștiințelor într-un fel de nou suflet al lumii, Proust își reînnoiește îndoielile în ceea ce privește supraviețuirea sufletului după moarte: "Dl. Bergson pretinde că conștiința trece dincolo de trup și se întinde mai departe decât el. După el, dacă sufletul se întinde în afara creierului, poate și trebuie să-i supraviețuiască acestuia. Oricum mișcare cerebrală alterează însă conștiința; un simplu leșin o anihilează. Cum să admitem că ea va subzista după moarte?"⁴⁵.

Și nu e totul. În 1921, Proust adaugă un pasaj în romanul său, singurul în care apare numele lui Bergson și în care revine asupra ideii de suflet muritor: "În ciuda a tot ce se poate spune despre supraviețuire după distrugerea creierului, observ că fiecărei alterări a acestuia îi corespunde un crîmpei de moarte. Ce înseamnă o amintire pe care nu ne-o amintim? Ființa mea de după moarte nu va avea nici un motiv să-și amintească de omul ce sînt acum, după ce m-am născut, la fel cum nu-mi pot aminti ce am fost înainte de a veni pe lume"⁴⁶. Sufletul se reduce la aglomerarea de molecule cerebrale, iar supraviețuirea e la fel de puțin probabilă, pentru Proust, ca viața anterioară.

Cum putem atunci corecta pierderea amintirilor în somnul narcotic - și de asemenea de-a lungul vieții -, precum și alterarea percepțiilor ce rezultă din bolile mentale? Cum să salvăm apoi de distrugere ce poate fi salvat, știind că viața noastră se desfășoară în timp, și că a trăi în timp înseamnă a suporta legea timpului: îmbătrînirea, alunecarea în moarte? Și aici răspunsurile lui Bergson și Proust sînt divergente. Pentru cel dintîi, arta, un posibil recurs, vizează individualul, fiind subordonată filosofiei, care are vocație de universalitate. Pe de altă parte, esența generală a duratei nu poate fi fixată, căci i-am oprit curgerea și i-am imobiliza continuitatea vie.

Proust, dimpotrivă, descoperă marea calitate a artei în aptitudinea ei de a sugera generalitatea pasiunilor, a caracterelor și a moravurilor, pe linia clasicilor secolului al XVII-lea francez, pe care i-a frecventat asiduu și pe care-i citează adesea în roman. Dacă esența timpului și a unei senzații uitate încremenesc în clipa unei percepții prezente, e din cauză că arta e o strădanie de generalizare cu totul aparte, ce constă în *descoperirea frumuseții unui lucru în altul*. În acest sens, clipa poetică se naște printr-o *întîlnire a asemănărilor*, nu printr-o punere în formă a diferențelor: motiv pentru care cunoașterea artistică e, de fapt, recunoașterea unei identități pierdute în împrejurări diverse, și a eului profund sub accidente, episoadele și peripețiile manifestării lui - nesfîrșită reîntoarcere a imaginilor. "Hrana cerească" a poezilor, spune Proust, e "puțin timp în stare pură"⁴⁷, ivit în discontinuitatea și în interstițiile memoriei involuntare. *Doar clipa poate fi percepută*, deoarece numai ea nu ne scapă, și pentru că tot ce durează îmbătrînește și moare. Punerea în scenă a clipei, recunoașterea a identității umane dispersată în timp și sortită uitării, face ca arta să preexiste, ca practică ce structurează experiența, vieții empirice și cotidiene. Contrar dragostei pentru oameni, care se deschide spre uitare, nu există nici un leac pentru iubitorii de frumos, deoarece arta reînvie *amintirea ființelor și a lucrurilor*, revelîndu-ne prin aceasta propria noastră realitate ascunsă, niciodată numită, împrăștiată într-o constelație de gesturi și stări psihologice. Dincolo de libertățile de exprimare ale poezilor apare o constrîngere insidioasă: descoperirea propriei noastre ființe și a singularității fiecăruia dintre noi ca o lege generală a funcționării lumii; altfel spus revelarea sinelui prin ceilalți, sau a eului ca *eu amintit*: "și astfel am ajuns la concluzia că nu sîntem deloc liberi în fața operei de artă, că nu o facem cum ne place nouă, căci e preexistentă față de noi; drept care, cum e în același timp necesară și ascunsă, trebuie să o descoperim, cum facem cu legile naturii. Dar această descoperire nu e oare cea a lucrului care ar trebui să fie cel mai prețios pentru noi, și care de obicei ne e întotdeauna necunoscut, viața noastră adevărată, realitatea pe care am simțit-o cîndva [...]"⁴⁸.

Grecii aveau o divinitate ciudată⁴⁹:

Mnemosynè, zeiță titană care gestiona amintirea și care, spre sfîrșitul carierei, a devenit mama muzelor, asumînd ca atare funcția poetică. Printre altele, e bine să amintim că la Hesiod, de exemplu, celebrarea marilor fapte de arme ale trecutului și a gloriei strămoșilor, ce cădeau în răspunderea zeiței, era solidară cu uitarea relelor prezente. Ambiguitate bogată în consecințe și în sensuri: memoria e facultatea reamintirii, dar și hăul căscat al uitării.

Ca zeiță a poeziei, Mnemosynè e întoarsă spre trecut, însă nu spre cel al indivizilor sau al faptelor generale. Ea rescrie originea zeilor și genealogiile divine, nu cronologia acțiunilor umane. În acest sens, unele texte o asociază cu Lèthè, fluviul uitării, reînnoind tradiția arhaică a complementarității amintirii și a uitării. Mai tîrziu se va dezvolta o mitologie paralelă a lui Cronos și a Mnemosynei, în vremea în care preeminența zeului timpului pregătește secularizarea cronologiei, dar în care, cu toate acestea, rolul memoriei nu e de a organiza timpul însuși, ci experiența timpului: nu succesiunea cronologică a evenimentelor, ci discontinuitățile, lacunele și rupturile



A reprezenta ireprezentabilul

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

Ioan Pop-Curșeu

Vidul poate fi destul de ușor reprezentat în pictură, în această artă a unei imagini unice, care cuprinde sau nu o serie de alte imagini îmbinate în spațiul bine determinat al cadrului-limită. Iar acest cadru, umplut cu o singură culoare, roșu, albastru, galben, ori mai ales alb și negru, așa cum au făcut, de altfel, mulți pictori abstracti, și căruia i se poate alătura un titlu explicativ de genul *Vid albastru*, rezolvă într-o oarecare măsură problema reprezentării absenței. Nici literaturii, după cum am văzut, nu îi este prea greu să reprezinte vidul: ajunge ca un scriitor să folosească în mod repetat miraculosul cuvânt într-un text, pentru ca cititorul să reacționeze la semnalul tras și să-și poată imagina un anume conținut în spatele celor câteva litere-sunete, conținut conturat de materia textului precum acele figurine în lanț, decupate într-o foaie de hârtie făcută evantai.

Ce se întâmplă însă în cazul cinematografului, în cazul acestei arte hibride, care conjugă mobilitatea planurilor în succesiune, niciodată cu adevărat izolate unele de altele prin cadraj, cu mobilitatea cuvintelor, asupra cărora spectatorul nu are niciodată timp să stăruie pentru a le atribui un conținut anume, dat fiind că este perpetuu amenințat de emergența fatală a mereu altor cuvinte, până la sfârșitul filmului? Sigur că mijloacele tehnice, care ne permit acum să întârziem oricât asupra unei imagini, a unui sunet sau a unei scene, au rezolvat în parte această problemă. Dar, dacă în cazul unui text literar nu se rupe nici o coerență prin aceste opriri în fluidul lecturii, în cazul filmului ruptura este evidentă și dureroasă.

Unul dintre filmele care, în toată istoria cinematografului, reușește cel mai bine să exprime vidul, să îl facă să semnifice în mii de feluri diferite pentru spectatori, este *Andrei Rubliov* al lui Tarkovski.

O primă latură a problemei este cea a spațiu-

lui vid. Să vedem cum o tratează cineastul rus! Este destul de limpede că întreg filmul se construiește în jurul imaginii bisericii goale, imagine contextualizată, în diferitele secvențe, în funcție de impactul psihologic și vizual scontat de regizor, în funcție de mesajele simbolice trimise către spectator.

Astfel, în *Prolog*, unde un grup de oameni pregătesc o experiență de zbor lângă o biserică, la un moment dat, urmărind personajul bărbos care va zbura cu un balon improvizat, camera sondează, într-un moment de oprire și derută a respectivului personaj, lungul culoar al bisericii, deschis la ambele capete, vid. Apoi, urcarea spre cer a zburătorului se face prin aceeași biserică lipsită de vreo prezență omenească sau divină, deoarece îl descoperim agățându-se de balon de undeva din turn. Îndrăznind o mică presupunere simbolică, aș spune că întreg filmul se hrănește substanțial din metafora urcării (spre Dumnezeu), prin spații mereu goale, apăsătoare prin însuși vidul lor.

În secvența intitulată *Bufonul*, unei priviri distrate i s-ar părea că nu avem de-a face cu o problematizare a vidului. Dar să ne concentrăm! Trei călugări, plecați de la mănăstirea Sfintei Treimi, Dănilă Ciornâi, Andrei Rubliov și Chirilă, se adăpostesc de ploaie în izba unor țărani, unde un bufon pune în scenă o poveste hazlie despre un boier care și-a pierdut barba. Totul pare a se concentra pe mișcările rapide ale bufonului, pe dansul lui sălbatic, pe răsesele asistenței, adică pe un plin al trăirii care nu lasă loc pentru nimic altceva. Dar cei trei călugări care intră în izbă sunt izolați, deoarece nu participă la bucuria populară puțin grosolană a grupului de țărani. Izolarea lor este marcată de faptul că în cadru sunt plasați lângă o fereastră a izbei, foarte îngustă, prin care nu se distinge nimic net, numai strălucirea unei zile de vară după ploaie. Aici, vidul ferestrei prin care nu se vede nimic, este un simbol pentru

altceva, pentru un dincolo cu contururi și nuanțe neclare. De altfel, în secvența care ne prezintă *Sărbătoarea păgână*, deschizăturile izbei au același rol și aceeași semnificație ca și în secvența comentată acum.

Dar cea mai importantă secvență, din punctul de vedere al problematicii spațiului vid, este *Judecata de apoi*. Pictorii se află în catedrala Adormirii Maicii Domnului din Vladimir și îl așteaptă pe Andrei Rubliov. Unii încearcă să lucreze, pe alții îi descoperim într-o evidentă stare de prostrare, un ucenic tânăr are poftă să meargă la scaldă, dar senzația de inactivitate este evidentă încă de la primele mișcări ale camerei. Biserica este goală, deoarece nici una din frescele comandate atelierului Rubliov nu este realizată: întrezărim abia câteva firave motive decorative. Impresia de vid pe care o are spectatorul este extraordinară: pereții albi sunt imenși, spațiul este filmat în profunzime, în așa fel încât să pară că nu se mai termină, și din gesturile pictorilor ghicim că, deocamdată cel puțin, sunt incapabili să lupte cu vidul. După această primă apariție a bisericii goale, îl descoperim pe Andrei Rubliov pe un câmp împreună cu Dănilă, discutând despre artă, și circumscriindu-și poziția față de obligativitatea de a picta *Judecata de apoi* prin sintagme negative: nu pot, nu știu, nu vreau, un alt mod de a sublinia impasul și vidul de care este copleșit artistul înainte de începerea propriuzisă a picturii. Ne întoarcem apoi iarăși în biserică, unde vidul ni se prezintă sub un aspect nou, inedit: nu se mai insistă asupra pereților goi, deși nici un chip de înger sau nici un demon vărsând foc pe nări nu au venit să îi însuflețească, ci se insistă asupra vidului ca receptacol de ecouri. Biserica goală devine un spațiu unde zgomotele venind din afară, sau ecoul vocii care citește din *Epistolele Sfântului Pavel* se multiplică la infinit, subliniind impresia de vid. Din imponderabil, revenim din nou la realitate și asistăm la mutilarea a "nouă meșteri mari, calfe și zidari" care vor să construiască un palat mai frumos pentru fratele Marelui Prinț la Zvenigorod; acesta, gelos pe fratele său - și aluzia la conflictul biblic dintre Cain și Abel este transparentă - își trimite soldații să-i orbească pe meșteri. Imediat după această scenă de cruzime, fără nici o tranziție, ne găsim iarăși, pentru a treia oară, în biserică goală, și descoperim că, totuși, Andrei înfruntă vidul,



dintre acestea. În sfârșit, o regăsim pe Mnemosynê în ciclul pitagorician, în care zeița se ocupă de anamneză în scenariile de reminiscență și în practicile de inițiere. Or, în pitagorism căutarea adevărului e un act de purificare și de asceză ce trebuie să ajungă la revelarea adevărilor ascunse prin rememorare.

Am recunoscut "amprenta" zeiței, uneori între rînduri, în multe dintre textele lui Bergson și Proust. În ce-l privește pe primul, ea e activă în reprezentarea duratei, prin care ființa umană retrăiește trecutul propriilor origini într-un elan creator a cărui vigoare are uneori aerul unui delir antic, alteori într-o tatonare de somnambul. În ambele situații, regăsirea comunității de origine a omului și a propriei sale lumi e o încercare de a stabili o continuitate vie și un fel de transmutare genealogică sau biologică a regnurilor.

Devenită obiect literar prin mijlocirea amintirii

creatoare de artă, divinitatea apare, discret, și în seria proustiană a memoriei involuntare, a căutării amintirii întemeietoare, a recunoașterii esenței lucrurilor și a revelării adevărului ultim al existenței. Semnalăm în sfârșit că ciclul proustian al *Timpului pierdut* se desfășoară pe fond de uitare, și că refuzul precarității timpului, abolit în clipa creatoare, lasă să se ivească un "intemporal" - fragil și ambiguu substituit al eternității, străin de timp și totodată procedînd din el.

Apropiati prin obiectul reflecției și diferiți prin modul de tratare a lui, filosoful vitalist devenit creștin și artistul agnostic al cărui unic reper a fost frumosul desenează contrastant o pagină de istorie culturală esențială din prima jumătate a secolului al XX-lea.

Note:

38. *Correspondance*, XII, p.296.

39. *Matière et Mémoire*, p.93.

40. Marcel Proust, *Mélanges*, in *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p.75.

41. Georges Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, p.133.

42. *Cahier LIX*, p.884. Citat în Megay, op. cit., p.84.

43. *Recherche*, III, p.538.

44. *Cahier LIX*, p.7-9. Citat în Megay, op. cit., p.85.

45. *Ibid.*, p.22.

46. *Recherche*, II, p.984.

47. *Recherche*, III, p.872.

48. *Recherche*, III, p.881.

49. Rezumăm studiul lui Jean-Pierre Vernant, "Aspects mythiques de la mémoire et du temps", in *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, La Découverte, 1985, pp.107-152.

exasperat, cu violență, aruncând vopsea pe un perete gol. Pata (roșie) care apare ne sugerează că, pentru a depăși imobilitatea vidului, artistul trebuie să treacă printr-o fază a informului, a haoticului, a lucrurilor fără contur. În această a treia apariție a bisericii goale, își face intrarea în scenă și fata săracă cu duhul, care îl va însoți pe Rubliov aproape până la sfârșitul parcursului său și care ne arată clar că pata de pe zid este roșie, deoarece plânge când o vede - evident din pricina unor traumatisme - și încearcă disperată să o ștergă. Pe fondul cuvintelor din *Epistolele* paveliene, oarecum în răspăr cu litera textului biblic, Andrei descoperă că modul cel mai sigur de a depăși vidul este bucuria simplă pe care o produce inocența: astfel, fata săracă cu duhul nu poate fi considerată o păcătoasă, chiar dacă are capul descoperit și nu acoperit așa cum prescria Pavel. În urma acestei revelații, știm că neputința a fost depășită, că vidul a fost învins, și că Andrei va putea picta. Acesta și pleacă din biserică goală, urmat imediat de fata săracă cu duhul. Pictorii, uimiți, imobilizați, statuari, nu fac nici un gest pentru a-i opri, totul devine din ce în ce mai negru, cu excepția a trei ferestre albe, luminate, în partea de sus a cadrului. Aceste trei ferestre subliniază importanța simbolică pe care o are cifra trei în filmul tarkovskian. Deja în această secvență, ne găsim de trei ori în biserică nepictată și de trei ori în afara ei, în "lumea dezlănțuită", iar camera se va concentra la sfârșit, insistent, pe o imagine a celebrei icoane a *Sfintei Treimi*, aflată astăzi la Galeria Tretiakov.

În partea a doua, motivul spațiului gol re apare, și i se conferă alte dimensiuni simbolice. În secvența *Cotropirii* orașului Vladimir de către tătari, suntem în aceeași catedrală unde Andrei Rubliov și discipolii săi nu reușeau să picteze. Tătarii forțează ușa catedralei cu un berbec, pe fondul unor emoționante cântece religioase rusești. Biserica, de această dată, este plină de

oameni neliniștiți, care se roagă, și, pe deasupra, este și pictată. Păgânii năvălesc înăuntru, îi torturează și îi masacrează pe toți, incendiază icoanele, se străduiesc să afle unde este ascuns aurul, pradă și apoi pleacă. Aici se subliniază că într-o biserică vidul este mai ales lipsa credincioșilor, nepăsarea ori moartea lor. Biserica lui Hristos apare astfel nu ca un simplu lăcaș de cult, cu pereții plini de imagini sau goi, ci mai ales ca o reunire a credincioșilor în jurul unor valori și trăiri împărtășite; cred, de altfel, că acesta este sensul frazei repetate de două ori în film: "Toți suntem ruși, dintr-același sânge și dintr-același pământ". Tristețea bisericii golite de oameni este pusă în evidență pe de o parte de un cal care intră înăuntru printre cadavre și ale cărui potcoave sună aproape strident pe podele, și de ninsoarea care începe să cadă prin acoperișul spart.

O ultimă imagine puternică a spațiului vid, imprimată instantaneu pe retină, apare în secvența intitulată *Dragostea*. Nu este vorba aici de o biserică goală, ci de un refectoriu al călugărilor de la mănăstirea Andronikov, cu pereții neacoperiți de fresce și neînveseliți de nici o icoană. Impresia pe care mintea spectatorului o reține este una de asceză (acum aproape forțată, fiindcă suntem într-o perioadă de mare foamete), de nemișcare, de paralizie a spațiului alb, pe care o reținuse și în biserică unde nimeni nu reușea să picteze.

În al doilea rând, această problematică a spațiului gol, a bisericii goale, este dublată de una a vidului psihologic. Tot parcursul lui Andrei Rubliov, până la finalul filmului, când îl ghicim reconciliat cu lumea și cu arta, este o neîncetată urcare către Dumnezeu, prin propriul său vid interior. Figurile vizibile ale acestui vid interior sunt nehotărârea, neputința și tăcerea, și aceste figuri sunt puse în scenă cu precădere în spații care sugerează infinitul, impalpabilul, imponde-



rabilul, nemăsurabilul. Mă voi opri puțin asupra tăcerii. Pentru a face penitență după ce ucisese un rus care încerca să o violeze pe fata săracă cu duhul, Rubliov își impune o pedeapsă aspră: aceea de a nu mai vorbi cu nimeni. Penitența este respectată cu severitate: Andrei Rubliov se închide asupra propriului său vid interior, asupra neputinței de a crea, asupra ororilor pe care le ghicim reificate, înghețate în acest suflet chircit și practic mort. Cuvântul, legătura sacră cu lumea, cu lucrurile și cu Dumnezeu, a murit în sufletul pictorului, care a devenit o ființă încrâncenată, crispată, lipsită de bucurie. Tăcerea este ruptă de pictor numai în momentul când asistă la lupta victorioasă a altui artist - a lui Boris, cel care face clopote - cu sine însuși și cu materia rebelă. Nu întâmplător, Rubliov reintră în scenă după o absență destul de lungă exact în momentul de jubilație a tânărului Boris, care tocmai a găsit argila potrivită pentru mulajul clopotului și își strigă bucuria.

În al treilea rând, la nivelul poeticii generale a filmului, insistenței asupra spațiului gol și vidului psihologic materializat prin nehotărâre, neputință și tăcere, le corespunde estetica alb-negru. Trebuie să subliniez că dacă un spațiu gol este filmat în culori, impresia de vid este foarte atenuată: culorile umplu cadrul, ochiul se lasă copleșit de îmbinări cromatice și nu percepe vacuitatea. În schimb, în cazul unui spațiu gol filmat în alb și negru, ochiul nu se lasă furat de nici un detaliu neesențial, ci reține numai impresia de vacuitate, de vid și de apăsare pe care acest vid o provoacă. Estetica alb-negru corespunde și unei mai bune puneri în evidență a vidului psihologic, care, astfel, apare într-o lumină mult mai crudă decât ar fi apărut într-un joc subtil de culori. Icoanele de la sfârșitul filmului, prezentate în savante și pure simfonii cromatice, merg mână în mână cu simbolistica generală, schițată încă din *Prolog*: pentru a te înălța la ceruri, trebuie să străbați prin vidul lumii exterioare și să-ți traversezi propriul vid interior; pentru a ajunge la culori pure și la o aurie armonie divină, trebuie să străbați o lume maniheistă redusă mereu la negrul suferinței și la albul speranței.



proză

Liuda

Șerban Alexandru

Pe Liuda am cunoscut-o în copilărie, fără să aibă pe atunci acest nume; de fapt, am creat-o într-una din fanteziile despre care ți-am vorbit și, ca și când și-ar fi cerut și i-ar fi fost dat dreptul la existență și ar fi fost mutată de acolo în lumea reală de un marcou fără vîrstă, dar inspirat, pentru care timpul e un fel de plastilină și fără ordine precisă, iar ficțiunea nimic altceva decît o casă cu lucruri aglomerate, am reîntîlnit-o la maturitate, pe cînd eram paznic de noapte la liceul unde ea era profesoară de desen;

era iarnă, ninge și mătasea serii, în străluciri stinse de cristale, stătea să coboare; tocmai preluasem schimbul și priveam un peisaj cu multă zăpadă, decupat de ramele ca de tablou ale ferestrei, cînd am văzut-o; a intrat în cadru prin dreapta, ca o pată de culoare neașteptată, picurată din neatenție dintr-un penson, ce tulbură o clipă suprafața fixă, moartă, pe care, totuși, în final, o însufletește, dîndu-i adîncimi și transparențe de palimpsest; oricît de ciudat ar fi fost, atunci transparentă mi s-a părut că era Liuda, pată concentrată de lumină, hologramă, joc al unei oglinzi mutat în zăpadă, iar sentimentul acesta n-avea să dispară niciodată și a trebuit să mă adaptez adevărului lui; cînd am văzut-o prima oară goală, am fost cutremurat; se vedea literalmente prin corpul ei; am fost convins că țesătura de atomi a cărnii sale era extraordinar de rarefiată și mi-a fost imposibil în primul moment să înțeleg ce forțe misterioase îi ținea la un loc, dar curînd aveam să-mi dau seama: lumina îi împiedica să se îndepărteze unii de alții; atomii nu erau decît simple noduri ale ei; din linii fulardate de lumină înnodată era alcătuit corpul Liudei, atît de viu și puternic în fragilitatea lui, și eu sînt sigur că adineauri am descris în modul cel mai banal, vulgar chiar, anledirant, simburile emoției de atunci;

cînd a ajuns în centru - în centrul tabloului, al picturii mele, s-a oprit brusc și a rămas un timp cu brațele arcuite înspre în afară și piciorul stîng îndoit înapoi; n-am înțeles ce se întîmplase, dar imaginea mi-a plăcut: părea o pasăre ce se

pregătea să-și ia zborul, ori o patinatoare înainte să înceapă alunecarea pe gheață; și zăpada din jur mi s-a părut că așteaptă mirată, cu densitatea mărită subit, o explicație; am menținut imaginea chiar și după ce Liuda migrase din ea, ca și pasărea, ca și patinatoarea, căci o eliberasem și de ele, ca să rămînă goală și pură, în afara oricărui înțeles, devenind astfel în timp efigie, blazon, mic grigri al memoriei mele;

am menținut imaginea, spuneam, mult timp după ce ea o părăsise, astfel că tîrziu am văzut că șchioapătă și, neliniștit, am ieșit din gheretă și am alergat spre ea și, în alergare, crede-mă, auzeam cum piciorul ei sănătos, dreptul, îl batjocorea, riotînd, pe cel bolnav; nu, nu-și rupsese piciorul, ci doar tocul cizmei; am rîs amîndoi și eu, cu jumătate de voce, căci putea părea o impolitețe, am invitat-o în ghereta mea; a acceptat și, ajunsî acolo, ca și cînd n-ar mai fi trebuit să-i cer voie, ca și cînd din acel moment îmi era permis orice, i-am scos cizma din picior, trîgînd-o cu oarecare brutalitate; ea s-a dezzechilibrat, eu am deschis instinctiv brațele și gesturile care au urmat au fost ale unei îmbrățișări; a lipsit însă ceva decisiv: dorința, voința, conștiința ei; mi-am cerut iertare, am invitat-o să ia loc, i-am oferit un ceai și, cu cizma incredibil de mică în mîini, am căutat o modalitate de a o repara; n-o găseam și asta mă irita;

gestul tău de a-mi scoate cizma, atît de ferm, a avut intensitatea luării absolute în posesie și o clipă am fost înspăimîntată, dar mi-a plăcut enorm, căci în același timp mi se părea de o tandrețe nesfîrșită, avea să-mi spună ea mai tîrziu; trăiesc tot timpul senzația tragerii din picior a cizmei și deseori refac în minte imaginea exactă a scenei;

am convenit că cea mai bună idee era să desprindem și tocul celeilalte cizme; mersul n-ar fi fost mai comod, dar măcar n-ar mai fi șchioapătă; i-am dezlipit tocul cu o lovitură precisă a muchiei palmei, fără să-i mai scot cizma, și piciorul a avut, reflex, o reacție de recul, ca și



cînd ceva dinlăuntru ar fi vrut să-l resoarbă, recul care i s-a transmis întregului corp, parte și el - mîină, picior - a altui corp, invizibil și de necunoscut, am gîndit; imediat, de parcă s-ar fi apărat de o primejdie, a sărit în picioare, aruncîndu-mi o privire rătăcită, mi-a mulțumit pentru ceai, dar pe un ton rece și cumva objurgativ, și a dispărut pe ușă;

era destul de tîrziu, dar, în mod inexplicabil, întunericul nu se lăsase, plutea undeva deasupra blocurilor, lei da, așteaptă un semn, desigur că ea îi va face semn să coboare, am gîndit, în timp ce-i urmăream cu privirea mersul ușor împiedicat, cînd de lamantin, cînd de bilboquet; am început să rîd și i-am pus picioarele să rîdă și ele; să rîdă de ea;

a ieșit din cadru prin stînga și imediat a făcut semnul; m-am îndepărtat de fereastră și tocurile cizmelor, rămase pe masă, mi s-a părut că rîd și ele;

a doua zi, seara, la intrarea în schimb, am găsit pe scaun un pachet în care țce crezi că se afla; cizmele ei erau acolo, iar în ele cîte o sticlă de vodcă; !păi da, mi-am zis, normal că eu trebuie să i le repar și pe un cizmar țcum să-l răsplătești dacă nu cu două sticle de vodcă, să se îmbete ca porcul;

sticlele i le-am dat a doua zi dimineața Cristei, femeia despre care ți-am vorbit și pe care am început s-o iubesc după moartea Liudei; se mutase demult în sat, o dată cu pensionarea mea; de fapt, eu i-o cerusem și ea n-a stat prea mult pe gînduri, mai ales că-i promiseseam c-o las să locuiască în casa mamei mele, Cireșica;

Crista lucrase ca femeie de serviciu la liceu și tocmai fusese dată afară, în urma unui imens scandal; se descoperise că an de an, de vreo douăzeci și cinci, de cînd se angajase, mai avusese o meserie, rămasă secretă: de prostituată a liceului; ea îi dezvirginase pe toți elevii premianți, iar cu șefii de promoție făcuse în fiecare an cîte un copil, fără ca tinerii s-o fi știut; au aflat-o cînd a izbucnit scandalul și mulți dintre ei și-au dorit să-și cunoască fiul sau fiica, dar Crista, care îi abandonase pe rînd la orfelinat, la vîrsta de un an, cînd apărea următorul, n-a putut să-i ajute să-i descopere; le-a oferit în schimb, după ce i-a întrebat: țce promoție, copii ale portretelor făcute de ea copiilor chiar la maternitate, cu cîteva momente înainte de a se naște, căci Crista, care era o foarte talentată portretistă și cîștiga cu mult mai mult decît din slujba de femeie de serviciu făcînd portrete la minut elevilor dimineața în fața ușii de la intrarea în liceu și în pauze - meserie pe care a continuat-o și după ce a fost dată afară, cîștigînd și mai mult, pentru că elevii, mai ales băieții, unii în schimbul serviciilor prostituatei care nu lua niciodată bani pentru ele, din



recunoștință, alții pentru c-o îndrăgiseră sau o compătimeau, îi comandau portrete în număr mult mai mare decât înainte -, căci Crista, spuneam, avea un adevărat ritual al propriilor nașteri, cu care medicii s-au obișnuit destul de greu, fără să se opună însă vreodată: mai întâi bea o sticlă întreagă de vodcă, pentru purificare, se justifica ea, și a mea, și a copilului; mult mai târziu avea să-mi spună că era și o probă pentru copil, că voia să vadă dacă o trece, dacă merita să trăiască; odată golită sticla, trăgea lîngă pat nelipsitul șevalet și schița portretul viitorului nou-născut, ca să vadă dacă-i ghicea chipul; niciodată, spunea ea, n-a greșit; imediat ce termina, intra în travaliu;

Țtu o cunoști pe mucoasa aia de desen, m-a întrebat Crista, în timp ce băga sticlele de vodcă într-o geantă; i-am răspuns că da, din vedere; să vezi ce i-am făcut ieri dimineață, că m-am enervat așa, deodată; brusc, am vrut să știu dacă e mai bună decât mine și am provocat-o la întrecere, să ne facem una altea portretul, ca să vedem cine termină prima; a vrut; m-a luat cu ea în cabinet și am început treaba, după ce am stabilit ca portretele să aibă aceleași dimensiuni; am tras prima linie și Țce crezi că mi-a dat prin minte să fac; să fac portretul tău; așa, în bătaie de joc; mă uitam la ea, dar priveam chipul tău din mintea mea; lei, și Țce descoperire crezi c-am făcut, cînd am ajuns la ochi; că erau identici cu ai tăi; la fel de mari, aceeași culoare, ușor sașii, dar mai ales cu expresia aia pe care eu n-am mai văzut-o la nimeni, care face ca privirea să țîșnească în trepte, pe fragmente, jet după jet, val după val, cu goluri între ele și de fiecare dată altfel, de parcă n-ar fi a acelorași ochi, de parcă în ochi ar mai fi niște ochi și în ei alții; de bună seamă că am terminat prima; fără să mă uit la al ei, i l-am aruncat pe al meu dinainte și i-am spus: uite așa ai arăta, dacă ai fi bărbat și ai avea cu vreo douăzeci de ani mai mult; pe loc mi-a venit să-i spun asta; am rîs de ce mi-a ieșit din gură și am plecat în grabă de acolo; să nu te superi pe mine, dar să știi că sînt convinsă că, dacă ai fi femeie și ai avea cu vreo douăzeci de ani mai puțin, ai fi ea;

am părăsit-o pe Crista, care avea atîta chef de babile, fără să spun nimic; am intrat prin cîteva magazine și mi-am cumpărat ustensile de cizmărie -calapoade, clești, ținte, lipici, creme, ciocan, nicovală, chiar și un șorț și mănuși -, apoi m-am dus acasă și pe ascuns, ca să nu mă vadă Pensiero, care era acolo, am reparat cizmele Liudei;

am terminat în vreo două ore și, ca să verific stabilitatea și rezistența tocurilor, am băgat brațele în cizme, m-am lăsat pe genunchi și am început să merg în patru labe, călcînd apăsat și uneori pe muchie cu *picioarele* din față, care, am văzut într-o oglindă sprijinită de un perete și uitată de mult acolo, chiar erau picioare, dar ale unei creaturi monstruoase, boscote, căreia-i ieșeau direct din cap, căci din poziția în care mă aflam, vedeam, din profil, doar capul și brațele, restul trupului rămînînd în afară, secționat de rama oglinzii prin spatele membrelor; cizmele erau rezistente;

era unsprezece și un sfert și am hotărît pe loc să merg la liceu, să-i duc Liudei încălțămîntea; speram să mai fie acolo; oricum, numai acolo puteam s-o întîlnesc; sau în ghereta mea, dar, ca să vină la mine, trebuia să facă un drum special pentru asta și cine știa dacă programul îi permitea; rareori avea motive să rămînă în școală pînă la ora la care îmi începeam eu slujba; în drum, am intrat într-o florărie, am luat apoi un taxi și în mai puțin de un sfert de oră am ajuns la școală; era acolo, dar avea oră; am descoperit



sala unde se afla, am stat cîteva clipe în fața ușii, apoi, hotărît, am scos cizmele din geantă, mi le-am tras ca pe niște mănuși peste brațe și am deschis ușa încetîșor cu cotul; mă așezasem în așa fel, încît să nu fiu văzut decît de la catedră; am fluturat din cizme, ea m-a văzut, a făcut ochii mari, s-a ridicat de pe scaun și a ieșit din sală; !hai, repede, m-am trezit că-i spun; !Țce repede, s-a mirat ea; pune-ți cizmele, !hai, și m-am lăsat pe un genunchi și, fără s-o întreb, am început să desfac șireturile ghetelor cu care era încălțată; i-am tras-o pe prima și i-am băgat piciorul în cizmă, dar n-a intrat; !Țce i-ai făcut, Țai micșorat-o, ori mi-ai adus alte cizme; Țcum de uitasem, mi-am tras o palmă și am scos în grabă trandafirul, numai corola, din vîrfurile cizmei; l-am scos și pe celălalt, am desprins petalele, le-am presărat pe fundul cizmilor și am încălțat-o; îi veneau extraordinar de bine; lei, asta e, am înginat, după care am îndesat ghetetele în geantă și am dispărut de acolo, lăsînd-o pe ea, desigur, complet uluită;

ce purtare malabilă și dezopilantă de cambrioleur fără voie, m-am certat; !Țce paltochet; Țce va crede despre tine, mai ales că i-ai furat și ghetetele, mi-a încolțit în minte; chiar așa: în fapt îi furasem ghetetele; Țdar oare ele nu au nevoie să fie reparate, m-am întrebat, întrezărînd un firîșor de speranță; am scos pe furîș, deși nu exista nici un motiv, o gheată din geantă; aveau, pentru că tocurile, liarăși tocurile, erau tocite nepermis de mult pe partea exterioară; !aha, mi-am spus încîntat fără să știu de ce: calcă în afară, în lături; după care m-am întrebat, cu o undă de neliniște: Țoare ce vor fi gîndit elevii cînd au văzut-o revenind în sală încălțată cu cizme, după ce cu cîteva clipe mai înainte avusese ghetete în picioare; după care: Țdar oare petalele de trandafir nu lasă pete; Țnu cumva, strivite, îi udă picioarele și se poate îmbolnăvi de pernion, cînd va ieși în zăpadă; Țnu cumva ciorapul stîng avea un fir tras; Țși de ce n-am oprit vodca, s-o invit s-o bem împreună;

seara, cam după jumătate de oră de la intrarea în schimb, ușa s-a deschis pe neașteptate și în prag și-a făcut apariția Liuda; a lăsat jos geanta uriașă pe care o avea în spate și s-a sprijinit de ușă; a stat un timp acolo, aruncîndu-mi priviri brulante, autoritare, opiniat, ridicînd, pe rînd, din umeri, într-un gest malseant;

în spațiul dintre noi, pe linii, frîngîii bine întinse, cafuiau, dansau, săreau peste cap, stăteau pe brațe, pe șezut, pe spate ori pe burtă, o mie de: arlechini, bretori, lemuri, tamburini, diablo-tini, troleori, malandrini, lupioți și lufi, clabodori, balurzi, bruitînd, șahutînd, dezvăluind cașoterii, în cuvinte meșteșugite, dar șatemite; pe deasupra tuturor, sărînd de pe un caboș pe altul - era cît pe ce să uit să-l introduc în scenă și tu desigur că ai fi vrut să-l revezi - se afla acel rikiki, *bravache*, *demi-homme*, *sous-homme*, cu nasturii și pantalonii mei lipiți de spate, din fantezia inventată, ajurnant, cu ceva timp în urmă;

am strivit imaginea între pleoape și am lăsat, obviat, capul în jos; probabil că figura mea de *brise-fer* era foarte caraghioasă, pentru că ea a izbucnit în rîs, apoi mi-a vorbit cu o voce stînd să izbucnească *en brouille*, într-un ritm rapid și trecînd de la una la alta, punînd întrebări și răspunzînd, răspunzînd uneori *tare pour barre*, zăpăcindu-mă complet; din ce spunea rezulta că sînt un cizmar nemaipomenit, că-mi mulțumește pentru cizme și mirosul de trandafir al tălpilor, că va face economii serioase, dacă-i voi repara și încălțămîntea din geanta aceea mare adusă cu ea; i-am spus că desigur că da, că i-o voi repara; Țdar haine știi să repara, să le modifici, să le lărgești, să le strîmtezi; sigur că știi; știi să și fac; ca și să remaiez ciorapi, am spus aluziv, dar asta m-a neliniștit puțin; foarte bine, foarte bine, a spus entuziasmată, cred că am trei saci de ciorapi; sînt convinsă că ești și un bun zugrav și instalator; da, da, am spus, e cervelat de avalanșele ei verbale; nici nu mi-am dat seama cînd a dispărut, esbignant, lăsînd în loc un parfum extraordinar de îmbătător, nemaimirosit vreodată de mine, ce făcea aerul să ardă în mici și jucăușe flamerole, să explodeze în miliarde de lampiri, parfum de femeie, feminetă, celimenă, *donzelle* miraculos de tînără;

e de la sine înțeles că, timp de vreo cinci luni, i-am reparat toată încălțămîntea, i-am zugrăvit casa, un apartament cochec de două camere, și i-am reparat instalațiile și mobilierul, în timp ce ea, cînd se întîmpla să fie de față, mă desena, urmărindu-mă cu atenție și riotînd ușor; mai mult: am început să-i plătesc regulat taxele, întreținerea, gunoiul, păstrînd toate facturile, în



ordine, într-un plic; i-am pus la punct și garderoaba, cît pentru trei persoane, după ce am cumpărat o mașină de cusut și am luat serioase lecții de croitorie; părea că rochiile, fustele, jachetele, vestoanele nu fuseseră cumpărate niciodată pe măsura ei, ci la întimplare, dintr-un capriciu de moment, astfel că mai toate au trebuit ajustate, făcînd probe de sute de ori;

întro dimineață de mai, în timp ce-i prezentam schițele create de mine ale unui costum pe care voiam să îl fac și pentru care comandasem materiale în Italia, ea, după ce a studiat cîteva, gînditoare, m-a privit prelung, apoi m-a întrebat: Țtu înțelegi că eu nu fac altceva decît să te umilesc; da, i-am răspuns senin și ea s-a enervat brusc și a strivit în scrumieră cu degete tremurătoare țigara pa care tocmai și-o aprinsese; Ț!și tu accepți; am ridicat din umeri; nu e corect, n-ar trebui să accepți, pentru că mă obligi să port o mască și-mi va fi din ce în ce mai greu s-o port, ca și ție, de altfel, pentru că nici tu n-o vei suportă pe a ta la infinit; îmi vei spune că n-am decît să renunț la ea; îndrăgostindu-mă de tine, poate-ai avea curaj să-mi sugerezi; dar asta s-a întîmplat de mult, numai un idiot ca tine putea să nu vadă; însă, pentru noi, dragostea e așa de puțin, e cu totul insuficientă și nu ajută la nimic; altceva ar trebui, care să ne ajute într-adevăr, dar mie mi-e imposibil să află ce; mi se părea foarte ciudat ce spunea; nu puteam decît să tac, așteptînd să continue; ceea ce nu s-a mai întîmplat, pentru că ei i s-a făcut deodată rău, s-a albit la față și a început să tremure; am luat-o în brațe, fără să știu ce altceva mai puteam face; în cîteva clipe corpul ei a devenit moale și, dacă n-aș fi strîns-o și mai mult, mi-ar fi alunecat printre brațe; leșinase; am adus un pahar cu apă, i-am stropit fața și, după un timp, și-a revenit; m-a privit cu niște ochi egarati și cu o voce stinsă mi-a spus, îndreptînd un deget spre fața mea: ești eu, dacă aș fi fost bărbat și aș fi avut cu douăzeci, nu, aici s-a înșelat curva aia bătrînă, cu șaptesprezece ani mai mult; liniștește-te, draga mea, i-am spus și am simțit și eu că aici dragostea nu poate ajuta prea mult;

a acceptat să meargă la spital, unde examenele medicale au durat cam jumătate de zi; așteptînd pe hol, în fața cabinetului de cardiologie, am văzut din întimplare, lipit pe un perete, un calendar deschis la luna mai și cu fila acoperită de un

peisaj de început de vară; l-am privit cu dezgust, pentru că era un kitsch; în schimb, mi-a atras atenția data zilei în care ne aflam, de parcă cifrele ar fi pîlpîit, ar fi făcut semn o clipă și mi-am adus aminte subit că în aceeași zi, la vîrsta pe care o avea Liuda, dimineața, mi se făcuse rău în timp ce probam, într-o croitorie, un costum pe care-l comandasem; la spital, mi s-au descoperit un bloc de ramură drept și o malformație congenitală a rinichiului stîng; *nimic foarte grav, poți trăi și o sută de ani, mult noroc*, îmi spusese medicul;

nimic foarte grav, poți trăi și o sută de ani, mult noroc, l-am auzit pe medicul Liudei spunîndu-i, după ce a deschis ușa și a condus-o pe hol;

lasă-mă să ghicesc, i-am spus, și a fost momentul cel mai neinspirat al întregii mele vieți, bloc de ramură drept și rinichiul stîng malformat; Ț!de unde știi, Ț!de unde știi, ai tras cu urechea, Țnu-i așa; i-am spus de unde știam și privirea i s-a adumbrit; pe stradă, ca s-o înveslesc, i-am povestit una din întîmplările comice cu prietenii mei din copilărie: mister Garrulus, Vrăbiuța, Angellus Agnellus, Salomeea, dar ea n-a rîs, dimpotrivă, părea că tot ce spuneam o întrista; m-am simțit stingherit și am tăcut; deodată, a spus, întorcînd capul în altă parte: ar fi fost mai inspirate numele Marguay, Angéline, Dodo și Jaco;

am mers un timp în tăcere; în apropierea unei intersecții, cum mă aflam exact pe bordura trotuarului, mi-a alunecat piciorul și, ca să nu mă împiedic, am făcut forțat cîțiva pași în stradă, dar în acel moment din spate venea o mașină în mare viteză, ca să mai prindă culoarea verde a semaforului, care, cu siguranță, m-ar fi zdrobit, dacă Liuda, cu o prezență de spirit extraordinară, nu m-ar fi tras de braț, cu o putere atît de mare, cu sălbăcie, este cuvîntul cel mai potrivit, încît m-am dezzechilibrat și am căzut cu nasul în pămînt; Ț!de ce nu ești atent, Ț!de ce nu ești atent, !Doamne, ar fi putut să te zdrobească, lidiotule, lidiotule, țipa la mine, tremurînd și continuînd să mă strîngă de braț; a început să plîngă și în ochi i se citea o spaimă infinită; sub un pretext oarecare, m-a părăsit, abandonîndu-mă în stradă;

timp de o lună n-a mai venit la mine și nici eu n-am căutat-o; mai era o săptămînă pînă la începerea vacanței de vară și, cum toată încălțămîntea și toate hainele ei erau încă la mine, am hotărît s-o caut; dar n-am mai găsit-o; la

școală a lipsit toată săptămîna, iar casa o vînduse; a urmat o vară lungă, neînchipuit de fierbinte, fără să am cel mai mic semn de la ea; la un moment dat mi s-a părut că nu e corect ce face ea, că nu e drept, că n-o merit și atunci, înfuriat, da, acesta e cuvîntul, înfuriat, i-am oferit Cristei, care și în vacanțe făcea portrete în fața liceului, încălțămîntea și hainele ei; am cîștigat bani frumoși pe ele, mai mult decît au costat noi, pentru că le-am vîndut unei ciudate care părea că nu se uită la bani; cît privește costumul la care lucram, hotărîsem să nu-l mai fac niciodată;

n-am mai văzut-o decît peste mulți ani, în joia de dinaintea morții lui Valică, la spital, cînd a și murit;

am știut că se află acolo de la sora ei geamănă, dar care nu semăna deloc cu ea, la Carline, ciudata, pe care o cunoscusem în luna din săptămîna morții lui Valică și despre care i-am vorbit lui, îți amintești, în ultima noastră călătorie la Dunăre, ascunzîndu-i însă ce mi-a arătat și mi-a spus la plecarea, noaptea tîrziu, din casa ei; m-a introdus, aproape cu forța, într-o altă încăpere, unde, uimit, am văzut hainele și încălțămîntea Liudei; lipsește doar costumul pe care voiai să îl faci; dacă vei vrea, mi-l vei face mie; m-a privit lung, apoi a continuat: acum înțelegi și că Marguay, Angéline, Dodo și Jaco au fost prietenii ei și că ea mi-a cerut s-oucid pe Angéline, ca să știi că s-a împotrivit din toate puterile, ca și motivul pentru care te-a părăsit: o teroriza ideea că poate afla cînd și cum va muri, pentru că era convinsă, toată vara aceea căutase dovezi, că ea repeta matematic destinul tău și cum tu ai fi murit primul..., acum îi înțelegi spaima pe care a avut-o cînd puteai să fii zdrobit de mașină atunci; n-o să știi niciodată cît de fericită a fost cînd a aflat că este bolnavă de leucemie; descoperise că, totuși, nu-ți repeta destinul; dar, Țnu-i așa, cale de întoarcere nu mai este; du-te s-o vezi pentru ultima oară;

ceea ce am făcut joi, după cum știi; ce nu ți-am spus e că, după ce ea a murit, am ieșit pe hol, unde l-am îmbrățișat pe Phil, tatăl ei, brutarul de la care mîncasem cea mai bună pîine făcută vreodată, apoi am coborît în stradă și am început să alerg, fără să vreau să știu încotro, pașii însă m-au dus la stadion, unde m-am așezat undeva la mijlocul tribunei, de unde puteam s-o vîd bine pe Liuda cum învăța să meargă pe bicicletă pe pistă, Liuda a apărut, temătoare că ar putea cădea dintr-o clipă în alta, dar rîzînd, mai lipsea ceva și atunci am făcut să ningă, cu fulgi mari, pufoși, ronronînd, cînd se izbeau unii de alții, și să apară Pensiero, pentru că voisem să fie acolo și tatăl meu și, cum eu nu avusesem tată, i-am destinat lui Pensiero acest rol, cum o făcusem în dese rînduri, Pensiero s-a așezat în spatele meu și atunci am început să plîng și plînsul meu s-a suprapus peste acordurile melodiei interpretate de Clayderman, care cuprinsese întreg stadionul, plîns și melodie, ce, vezi-le așa, sieur Mallarmé, sint flon-flon-ul, unul dintre ele, turelura acestei povestiri pe care ți-o spun, care amenință să devină o plecticoasă ouvrage de labeur și al cărei mare refren este, Țnu-i așa: *il y a belle lurette que la tristesse soit venue*; beluret, sieur Mallarmé, beluret;

(Fragment din romanul *Benedict & Maledict*, vol. II, *Albedo*, În pregătire la Editura "Versus")

POST SCRIPTUM LA TIFF 2005

Înceiem aici reflectarea în paginile revistei noastre a celei de a patra ediții a Festivalului Internațional de Film Transilvania (TIFF), desfășurat la Cluj-Napoca în perioada 27 mai - 5 iunie a.c. Am încercat să ne adresăm în primul rând celor care nu au urmărit Festivalul, cu speranța că le-am stârnit curiozitatea și, într-o mai mică sau mai mare măsură, i-am "transformat" în potențiali spectatori ai edițiilor viitoare ale TIFF-ului.

"Filmul trebuie să deschidă o ușă a minții spectatorului"

Dialog cu regizorul Latif Ahmadi, președintele Asociației Afgan Film

Osama a fost un film eveniment la Festivalul Internațional de Film Transilvania (TIFF). Pentru cei interesați de fenomenul filmului afgan, prezentăm un interviu cu președintele Asociației Afgan Film, regizorul Latif Ahmadi. O discuție despre trecutul, prezentul și viitorul cinematografeiei afgane. Menționăm că interviul a fost realizat în noiembrie 2004, în timpul Festivalului celor trei continente de la Nantes, unde Latif Ahmadi s-a numărat printre invitații speciali.

Lavinia Florea: - *Domnule Latif Ahmadi, ne puteți spune, pe scurt, câteva cuvinte despre istoria cinematografeiei în Afganistan?*

Latif Ahmadi: - Producția cinematografică în Afganistan a început înainte de al doilea război mondial. Pe atunci nu existau studiouri. Realizatorii foloseau studiourile din Iran, Pakistan și India. Primul film s-a numit *Love and Friendship* (1946) și a folosit actrițe indiene. După acest film a urmat o lungă perioadă de pauză, în principal pentru că Afganistanul este o țară religioasă. O lege islamică a interzis filmele și muzica. Dar după ce poporul afgan a câștigat lupta pentru democrație, a fost posibilă creația artistică, în special cea cinematografică. Însă guvernul nu a ajutat, nu a subvenționat niciodată cinematografia. Filmele s-au făcut numai datorită pasiunii anumitor realizatori. Din acest motiv, cinematografia afgană e fluctuantă: uneori există, alteori nu. Aceasta e marea tragedie a cinematografeiei noastre. Dar din 1970 am început să facem filme. Avem în total 50 de filme de ficțiune și peste 6000 de documentare. O perioadă foarte bună pentru cinema au fost anii '80. Atunci, noul guvern rus a vrut să facă filme de propagandă. Realizatorii au profitat și au făcut circa 30 de filme de ficțiune. Pe atunci, filmele noastre nu le imitau nici pe cele din Pakistan, nici pe cele din India, nici pe cele din Occident. Erau filme pentru poporul afgan. În 1966, datorită ajutorului american, ia ființă Asociația Afgan Film. Inițial, a avut scopul de a fi un laborator de fabricare a documentarelor și a comunicatelor de presă. Pentru că nu existau studiouri (de fapt, până în ziua de azi nu avem nici un studio în Afganistan), s-a încercat să se facă filme la Afgan Film. Acolo erau materiale pentru turnaj, editare, montaj. Într-adevar, s-a reușit, dar au fost filme alb-negru. În 1980 am început să facem filme color, care erau procesate în Rusia, în India, în Iran. În 1992, când au venit mujahedinii, mulți realizatori au fugit din țară în Pakistan, Rusia, America, în Europa. Am rămas câțiva, dar din 1992 până în 1996, când au venit talibanii, nu s-a făcut decât un film, *Dektso Saigardan* (*Vagabondul*). Apoi, sub talibani și în timpul războiului civil, totul a fost distrus; Afgan Film a

fost lovit de o rachetă, unele cinematografe au fost șterse de pe fața pământului. Când au venit, talibanii au interzis orice activitate culturală - film, televiziune, radio. Cei care au rămas în țară în perioada mujahedină au fugit din fața talibanilor. Unii realizatori, ca mine, au făcut niște filme în America, Rusia, în Orientul Mijlociu. Asta a dat speranță că filmul nu a dispărut pentru totdeauna. Eu am făcut un film numit *Revolt* în Rusia, despre perioada de ocupație rusă în Afganistan. După aceea am făcut două seriale de televiziune despre refugiați, în Canada.

- *Cum ați reușit să salvați arhivele din fața talibanilor? Am citit că au vrut să le ardă...*

- Ah, e o poveste foarte, foarte frumoasă. Ei bine, clădirea Afgan Film nu are ferestre. Când se taie electricitatea, înăuntru e întuneric beznă. Cei nouă angajați (din 220) care au rămas în timpul talibanilor au salvat arhiva: au atârnat niște postere, ca să nu se vadă că în spate e o ușă; de asemenea, au vopsit ușa în culoarea peretelui... Canadianii au făcut un documentar despre cum am salvat arhiva. Și National Geographic.

- *Ce s-a întâmplat după regimul taliban?*

- După talibani, unii s-au întors în țară și n-au mai găsit nimic. Nimeni care să lucreze în cinema, nici o facilitate, nici un echipament, nimic. Dar atunci s-au întors din Pakistan Sedhiq Barmak și prietenii lui și au început să lucreze. A fost foarte util pentru noi că au început să lucreze cu camere digitale. E ușor să filmezi, să-i înveți pe ceilalți. Au început fără nici un laborator. Au făcut mai multe filme, care au participat la festivaluri internaționale și ne-au făcut să înțelegem că putem face ceva. După aceea, Barmak a început filmările la *Osama*, Atik Rahimi a venit din Franța ca să facă *Earth and Ashes*, eu m-am întors pe vechea poziție de șef al Afgan Film. Reconstrucția filmului a început. În trei ani am făcut mai mult de 25 de scurt-metraje, trei lung-metraje și am început mai multe proiecte. O mare problemă pentru filmul afgan sunt banii. Nimeni nu vrea să investească, guvernul nu poate să ne ajute, oamenilor de afaceri nu

le pasă de cultură, pentru că nu aduce bani destul de repede. Totuși, simțim că lumea ne va ajuta. Poate Franța, Germania (Institutul Goethe din Afganistan), donatorii individuali. În Afganistan organizăm săptămâna filmului german, francez, japonez, iranian, indian. Cea mai bună veste pentru noi e că guvernul indian e gata să ne ajute să înființăm o academie de film în 2005. Vor trimite profesori, echipament. De asemenea, avem relații foarte bune cu Rusia cu care am semnat un acord care să ne permită să primim burse acolo, să facem seminarii de tehnică. De asemenea, Iranul vrea să ne ajute cu echipament, laboratoare, cu o rețea de cinema.

- *Câte cinematografe există în Afganistan? Merg lumea la cinema?*

- Înainte de război aveam în fiecare provincie unul-două cinematografe; în Kabul erau 20 cu o frecvență foarte bună. Dar acum, oamenii, mai ales femeile, nu mai merg la cinema, pentru că le e frică. Tratamentul din vremea talibanilor le influențează până astăzi. Dar vrem să pregătim niște facilități pentru femei. De exemplu, la etaj am rezervat locurile pentru femei și pentru familii. Acum, ca în orice altă țară, noua generație e cea care merge la cinematografe. Avem tehnologie digitală, computere, sateliți, DVD-uri, CD, VCD. De curând, avem 8-9 cinematografe active în Afgan Film. Celelalte sunt fie distruse, fie n-au echipament, fie n-au bani să fie reconstruite. Sperăm să îi avem anul acesta.



- *Apropo de femei. Au ele voie să meargă la film în aceleași săli cu bărbații? Sau e ca la sinagogă, unde femeile sunt la etaj, iar bărbații la parter?*

- Acum au voie. Însă în timpul talibanilor cinema-ul era interzis pentru toată lumea, iar înainte de asta, în timpul mujahedinilor, exista o lege care le interzicea femeilor să meargă la cinematografe. Acest obicei a devenit tradiție și femeile nu merg la cinema. Dar acum, că ne îndreptăm spre democrație, am schimbat fața Afganistanului, mai ales în cultură. Am redeschis cinematografele pentru femei și fete și nimeni nu le împiedică să vină. Există o discrepanță între trecutul și prezentul țării. Avem nevoie de timp



ca să facem programe, ca să chemăm femeile și familiile la cinema, să le convingem că nu are de ce să le fie teamă. Avem nevoie de timp și cred că nu va dura mult. Poate peste un an sau doi totul va fi mult mai simplu. În prezent, oamenii se tem că se va întâmpla ceva în timpul proiecției, o explozie, de exemplu... Dar pot să zic că acum totul e OK.

- Ce alte restricții există pentru femei, eu le cunosc numai din ce am văzut în filme, ca Osama?

- Regimul taliban este o pată neagră pentru femeile afgane. Dar dacă studiezi femeia în Afganistan înainte de 1992, n-ai ghici că e vorba de Afganistan. Exista fusta mini, au existat parade de modă, femeile erau amestecate cu bărbații în societate, în birouri, în parcuri, în cafenele, în restaurante, la nunți. Dacă vezi filme din acea perioadă, n-ai zice că e vorba de Afganistan, ai crede că e o țară europeană. Am avut această cultură înainte și nu a existat nici o piedică. Dar Osama arată perioada neagră. După talibani, totul și-a reluat direcția liberală. Însă influența talibanilor până în ziua de azi, nu numai asupra femeii, ci a întregii populații, e foarte puternică. Acum oamenii sunt educați de UNESCO, de alte țări străine, prin diverse misiuni umanitare. Cred că foarte curând fața Afganistanului, în special a femeii afgane, se va schimba. De exemplu, la alegeri, 45% dintre femei au votat. Aceasta a fost o declarație către lume despre ele însele. Să-ți dau un exemplu: Afganistanul e o țară muntoasă; în perioada alegerilor ninge foarte puternic, iar o femeie a mers două ore prin zăpadă ca să voteze. Se pare că oamenii, în special femeile, sunt foarte obosiți din cauza războiului. Vor pace, vor o nouă viață după un război de 25 de ani.

- Dar în cinematografe? Există actrițe? Există o problemă cu nuditatea? Ce se poate arăta și ce nu?

- În noile filme pe care le-am făcut, se poate vedea că femeile vin spre cinema, vor să joace. Dar încă nu sunt destule. Există o luptă - nu între cinema și femei, ci în femei, o luptă cu ele însele ca să vină la cinema și să joace. E o responsabilitate a lor să arate lumii țara noastră prin filme. Dar pentru realizatori e dificil să găsească actrițele de care au nevoie pentru diverse roluri. Unele nu acceptă să facă ce li se cere, unele au nevoie de timp de gândire, pentru că se tem. Uneori ne alegem actrițele afgane dintre cele care trăiesc în America, în Canada, în Franța, în Orientul Mijlociu. Le contactăm prin e-mail și le întrebăm dacă vor să joace.

- Este actoria o meserie respectabilă pentru o femeie?

- Da, una foarte respectabilă, apreciată și dorită. Însă nimeni nu face filme cu tentă sexuală, pentru că acestea nu sunt acceptabile din punctul de vedere al religiei. În rest, încă înainte de restricții am arătat femeia îndrăgostită, dar nu într-o ipostază sexuală. Ca regizor, cred că această problemă se va rezolva destul de curând.

- A fost vreodată periculos să filmezi în Afganistan?

- Desigur. Astăzi sunt 10 milioane de mine neexplodate. Uneori, în timpul turnărilor, e foarte

periculos pentru noi. De exemplu, acum cinci luni am filmat o peliculă în munți. Alesesem o locație foarte frumoasă. Când am vrut să urcăm, locuitorii ne-au zis să nu mergem acolo, pentru că sunt foarte multe mine. Totuși, problema asta nu ne împiedică să facem filme. Avem o datorie să facem filme și vom continua. Între 1980 și 1992 existau două trupe în țară - rușii și mujahedinii. Iar noi turnam filmul între ei. Odată, mujahedinii au crezut că aparatul de filmat, cu dispozitivul de zoom, este o armă și au început să tragă în noi. Am urlat să le spunem că suntem artiști, că nu le suntem inamici... Altă dată, în timpul filmărilor, am observat că în plan depărtat se văd trupele mujahedine coborând din munți...

- Afganistanul este o țară cu o rată a analfabetismului foarte ridicată. Credeți că cinematografia poate fi un instrument educațional?

- Desigur, mai ales în aceste momente. Producem filme pentru campanii de alfabetizare. Filmul este o școală. Acum avem un cinema mobil, pentru că în suburbii nu avem altă formă de divertisment pentru oameni. Nu există canale de televiziune, dar Afgan Film trimite o caravană în provincie. Oamenii se arată foarte interesați. Uneori, ne solicită prin telefon, prin scrisori să le trimitem filme. Nu mai vor să plecăm; se oferă să ne găzduiască, să ne dea de mâncare... Afgan Film are o experiență de aproape 40 de ani în cinema-ul mobil. Avem o relație foarte bună cu UNESCO pentru a face filme educative. Datorită UNESCO, acum se derulează mai mult de 1.000 de cursuri de alfabetizare în fiecare suburbie, în fiecare provincie, peste tot. Uneori nu există scaune, nu există mese, oamenii stau pe jos și ascultă profesorii. Pentru femei, profesorul e o femeie, pentru bărbați, un bărbat. Așa spune religia. De asemenea, înainte de alegeri, am avut un rol foarte important. Nimeni nu știa să voteze, unde să meargă, ce e cu buletinele. Am făcut niște filme ca să încurajăm și să învățăm oamenii să voteze. Pentru alfabetizare am făcut filme care încurajau familia, tatăl de familie, să-și dea copiii la școală, să permită femeilor să-și facă o educație. Am făcut și niște filme despre sănătate, despre cum să ne protejăm de bolile transmise de animale, despre apă, despre agricultură. Cred că dacă oamenii nu vor fi educați, nu vom rezolva nici o problemă în Afganistan.

- Cât e de important pentru dvs. să fiți aici, în Nantes, și să aveți o secțiune dedicată Afganistanului?

- Am participat la peste 100 de festivaluri de film, dar Festivalul din Nantes e foarte special, pentru că domnul Philippe Jalladeau a vrut să ajute la reconstruirea filmului afgan. E prima retrospectivă de acest gen. Sunt 23 de filme prezentate. Acest festival arată țara, cultura, tradițiile, situația din Afganistan. Vom avea această retrospectivă în SUA, în Italia, în Berlin, în Elveția. Și va fi foarte util pentru noi, dar și pentru oameni să cunoască prin filmele noastre fața Afganistanului. Trecutul și prezentul lui. Iubirea, prietenia, luptele, condițiile dificile din timpul rușilor, problemele cinematografeiei...

- Spuneți-ne câte ceva despre viața de zi cu zi în Afganistan. Dacă mergem acolo, ce ar trebui să știm, căror detalii ar trebui să le dăm atenție?

- Un singur lucru trebuie să știi: dacă respecti religia oamenilor, nu trebuie să te temi de nimic. Poți să mergi liniștit în magazine, poți să călă-

torești, fără să te întrebe cineva cine ești, de unde vii, ce cauți... Atât timp cât nu insulti religia islamică, totul e bine. Afganistanul e într-un proces de reconstrucție și fața lui se schimbă în fiecare zi...

- Care vă e filmul afgan preferat?

- Filmul meu preferat ar fi cel care e acceptat de toți afganii și care vorbește în același timp lumii despre țara noastră. Sunt sigur că vom intra într-o zi în circuitul cinematografic internațional și vom rămâne acolo. Și nu e numai părerea mea. La festivaluri mi se spune "dacă în trei ani ați putut face atâta, veți progresa foarte mult, iar cinematografia voastră va fi foarte vizibilă în lume". Osama a luat un Golden Globe și arăta fața Afganistanului din vremea respectivă. De asemenea, *Earth and Ashes* este un film despre o condiție. Eu vreau să fac un film despre o viață mai bună. Dacă aș spune că filmul meu preferat s-a făcut, eu, ca regizor, îmi voi fi terminat activitatea. Filmele trebuie să explice ceva. Noi am făcut un film pentru cetățenii lumii. Sper să facem cândva un film în care să arătăm tot întunericul, toată suferința. Un film simplu, dar foarte puternic. Lumea simte Osama, îi cunoaște fiecare cadru. În acest moment, poporul afgan are nevoie de tratament, de dragoste, de pace, de speranță în viitor.

- Ce vă place din cinematografia celorlalte țări?

- Filmul este film. Celelalte țări au făcut și filme comerciale și filme care spun ceva lumii, care vorbesc despre lucruri reale. Iranul, de exemplu, o parte a cinematografeiei indiene, a celei americane, de asemenea. Deși... Hollywood-ul face numai filme pentru bani... Totuși, unii regizori chiar au ceva de spus. Să nu uit de Rusia... Când filmul se termină, spectatorul trebuie să aibă la ce se gândi când merge acasă. Filmul trebuie să deschidă o nouă ușă a minții lui.

- Doriți să mai adăugați ceva?

- Sper ca toți realizatorii și investitorii lumii să se oprească asupra cinematografeiei din Afganistan, ca să ne ajute s-o reconstruim. Vrem o relație foarte bună cu toată lumea. Acum suntem ca un copil care învață să umble sau ca un Boeing care încearcă să decoleze. Cinematografia înseamnă bani. Fără bani, nu există filme. Afganistanul primește milioane de dolari pentru reconstrucție, dar nici un cent nu merge pentru producția de filme. Iar asta este marea noastră tragedie. Încercăm să strângem bani, dar nu ne ajung nici pe o măsă. Poate vom reuși prin *joint-ventures*. Investitori din toată lumea, veniți în Afganistan să ne ajute!

Interviu realizat de
Lavinia Florea

Am văzut (și) pentru dumneavoastră

Osama

Lavinia Florea

Într-o țară măcinată de războaie timp de 30 de ani, însăși existența cinematografiei ține de domeniul miracolului. De aceea, *Osama*, filmul lui Siddiq Barmak (Afganistan / Olanda / Japonia / Irlanda / Iran, 2003), îmi pare a fi o reușită extraordinară. Filmul este, în același timp, o mărturie despre ororile regimului taliban și o răzbunare prin artă a poporului afgan pe propria istorie. *Osama* este primul film de ficțiune realizat în Afganistan după dominația talibanilor.

Lui Siddiq Barmak, ideea filmului i-a venit citind, pe când era în exil în Pakistan, o scrisoare de la un profesor afgan, care îi povestea cazul unei fetițe dornice să învețe carte, care s-a deghizat în băiat ca să fie primită la școală. După căderea regimului taliban, în 2001, Barmak a scris inițial un scenariu cu final fericit. S-a răzgândit mai apoi, și astfel s-a născut *Osama*, un mare succes de critică. Filmul a câștigat în 2003 premiul pentru debut regizoral la Festivalul de film de la Londra, în 2004 Golden Globe-ul pentru cel mai bun film străin și o mențiune specială la Cannes, precum și Medalia Fellini oferită de UNESCO.



Marina Golbahari în *Osama*

Filmul pornește de la realități istorice. În vremea talibanilor, femeilor li s-a interzis dreptul la muncă. Ele nu aveau voie să iasă din casă neînsoțite de un bărbat, trebuiau să fie acoperite din cap și până în talpă de *burka*, nu aveau voie să vorbească cu bărbații străini și trebuiau să stea cu spatele la perete în prezența acestora. Prin urmare, situația văduvelor și a femeilor singure era critică. Multe femei au acceptat să se mărite cu molahi bătrâni, chiar dacă aceștia aveau deja alte câteva soții. Petrecerile erau interzise, spiritualele au fost închise, iar foamea chinuia populația. În aceste condiții, emigrația clandestină în Pakistan sau Iran era singura soluție. Lapidarea era o practică obișnuită. Pentru blasfemie, de exemplu, fără să fie nevoie de martori ai acuzării, femeile erau lapidate în public. Cinematografia și filmele au fost interzise. Jurnaliștii străini erau executați după o judecată formală, asta pentru că talibanii nu voiau să li se cunoască identitatea. De aceea, a filma în Afganistan era sinucidere curată.

Filmul surprinde toate aceste aspecte, chiar dacă se concentrează pe povestea unei fetițe de 12 ani, obligată să se deghizeze în băiat, pentru a munci și pentru a-și întreține mama și bunica, rămase fără sprijin bărbătesc în casă. Eroina începe să lucreze în magazinul unui prieten al tatălui ei răpus în luptele din Kabul. Când ta-

libanii recrutează toți băieții pentru școala lor religios-militară, fata fără nume este botezată Osama de către prietenul ei, Espandi, care o ajută să nu se dea de gol. Până la urmă, secretul este deconspirat, iar Osama este judecată de tribunalul taliban. Chiar dacă scapă de pedeapsa cu moartea, soarta ei nu va fi deloc mai bună, întrucât este dată de soție unui molah bătrân, în casa căruia rămâne prizonieră.

Teroarea talibană este văzută prin ochii eroinei, aflată încă la vârsta viselor, a poveștilor și a jocului. Marina Golbahari avea 12 ani când a făcut *Osama*. Regizorul a colindat străzile Kabulului în căutare de actori. Pe Marina a descoperit-o când aceasta s-a apropiat ca să cerșească bani de mâncare. Fetița a primit 14 dolari pentru acest rol interpretat impecabil, după care au urmat premiile internaționale (4.000 \$ pentru interpretare la un festival din Coreea).

Calitatea filmului mi se pare excepțională. Coloana sonoră marchează momentele de tensiune. Flash-back-urile și inserturile se încarcă de simboluri. Lentoarea căutată de regizor amână clipa fatală prevăzută de fiecare spectator. Deși intenționat afectiv, *Osama* nu este un film de propagandă. Este însă o mărturie de neuitat despre niște timpuri tulburi ale istoriei. Un film document. Un film memorabil.

Camionul roșu-gri

Cristian Țane

Mai e o singură zi până când războiul va izbucni în Iugoslavia. Suntem în 1991, iar ecurile startului conflictului armat răsună în toate provinciile țării. Paradoxal, această zi tristă coincide cu redescoperirea libertății pentru Ratko, un condamnat ce părăsește închisoarea, după ce-și ispășise pedeapsa pentru furt de camioane. Prima activitate pe ordinea zilei: să fure un camion. Mercedes-Benz, modern, frumos și roșu, deși acest ultim detaliu este prea puțin important pentru eroul nostru, ce suferă de daltonism.

În altă parte a țării, Suzana nu are o zi prea fericită. Tocmai află că e însărcinată și că avortul nu-l poate face decât peste trei săptămâni. N-are bani, nici o relație tocmai cordială cu tatăl, dar are altceva: talent la desen. Așa că își ia creațiile și pleacă spre Dubrovnik, unde speră să le vândă.

Evident, cărările celor doi se vor întâlni. Ratko dă cu mașina peste Suzana și, pentru a-i închide gura, o ia cu el spre Dubrovnik. Filmul devine astfel un road-movie croat, în care schimbările de comportament ale celor două personaje sunt tot atât de dese precum cele ale plăcuțelor de identificare ale camionului, la trecerea dintr-o regiune în alta. Povestea lor este una cu totul neașteptată, mai ales datorită incompatibilității evidente dintre ei, mediului din care vin, obiceiurilor și stilului de viață. Dar, cu fiecare kilometru parcurs pe străzile ce parcă miros deja a praf de pușcă, tocmai aceste diferențe îi fac să fie tot mai uniți.

Filmul abundă în scene interesante și glume, fie simple, firești pentru road-movie-urile cu care ne-am obișnuit deja, fie cu substrat, legat, bineînțeles, de situația conflictuală din zonă. "Eu dau oamenilor ceea ce vor pentru a fi fericiți.

Caruseluri, acadele, mitraliere", spune un mafiot local la un moment dat. Fraza caracterizează perfect filmul și modul în care acesta privește drumul celor doi spre Dubrovnik, iar apoi, spre libertate.

Ca și în cazul unui alt film din competiție, *Private*, războiul este din nou folosit doar ca fundal pentru peripețiile și evoluția celor două personaje. Fapt ilustrat perfect într-una din cele mai impresionante, frumoase și semnificative scene văzute la TIFF-ul de anul acesta: cea în care Ratko și Suzana dansează pe malul unui lac, în timp ce, departe, pe partea cealaltă, începe războiul. Pentru cei doi îndrăgostiți, grenadele reprezintă artificii, ei continuându-și imperturbabili dansul.

Red-Coloured Grey Truck / Camionul roșu-gri (Serbia / Slovenia, 2004, r. Srdan Koljevic) ne prezintă o oază de seninătate, dragoste și bucurie, într-o lume plină de război și durere.

Sfori

Radu Toderici

De când compania de animație Disney a pierdut (momentan) teren în fața celor de la Dreamworks, desenul animat nu mai are nici o șansă dacă nu rescrie, fie și parodic, cinematograful, care și-a reintrat astfel în drepturile de frate mai mare și mai experimentat. Obișnuit cu aluziile și jocul de cuvinte din animațiile din secolul nostru sau cu pasișă ironică a lui Trey Parker, *Team America: World Police*, la care referința pare obligatorie, ochiul obișnuit vede obligatorie legătura între ironie și animație. De aceea, așteptările legate de *Strings / Sfori* (Danemarca / Suedia / Norvegia / Marea Britanie, 2004, r. Anders Ronnow-Klarlund) pot fi înșelate; eroul rămas orfan și care își asumă răzbunarea tatălui, pe care îl crede ucis, nu este o reîncarnare a vreunui personaj de film, deși spectatorul ar putea să exclame satisfăcut, atunci când prințul își pierde mâna dreaptă de la încheietură și o înlocuiește: "Ei, da, ți-am spus eu! Luke Skywalker!".

Strings e din fericire un desen animat clasic, un minunat basm, care se petrece într-un timp nedeterminat și care își păstrează cu grijă independența față de orice referință. Ușoare aluzii culturale ne plasează când în cultura ebraică sau creștină (cerul e invocat sub numele "Zion"), iar onomastica pare a fi ușor orientală. Scenariul e inițial apropiat de basm. Regele Kahro, tatăl prințului, se sinucide (!), tăindu-și firul principal care îl leagă de cer, cel mai păzit fir, plasat deasupra frunții. Scrisoarea prin care își motivează gestul și prin care cere ca prințul moștenitor al tronului, Hal, să facă în sfârșit pace cu poporul dușman, Zeriții, după ani de războaie, e interceptată de un uzurpator, Nezo, care înscenează sinuciderea ca o crimă, punând-o tocmai pe seama dușmanilor. Tânărul prinț pleacă să se răzbune, pe drum e trădat de însoțitor, capturat de dușmani, salvat de fata de care se îndrăgostise etc. Încet-încet trădat e și basmul, fiindcă spectatorul descoperă o dată cu prințul că regele nu a fost tocmai o figură luminoasă; la auzul morții lui, printr-o revoltă spontană, statuia regelui va fi demolată, exact ca aceea a lui Lenin, iar misiunea de răzbunare va începe să-și piardă caracterul moral-justițiar.

Numai că această schimbare a perspectivei, însoțită de îndrăgostirea de Zita, fata care îl salvează și care se dovedește a fi chiar conducătoarea



secretă a Zeriților, nu spune nimic despre frumusețea filmului, în care cel mai important rol îl au sforile, lăsate la vedere. O întreagă mitologie se țese în jurul lor, pornind de la misterul nicio-dată dezvăluit al celui care le mânuiește până la legăturile misterioase care există deja între cei care se iubesc, astfel că o mișcare a unuia echivalează cu mișcarea celuilalt în sens opus. Nou-născuții, ciopliți din lemn prețios, primesc din ceruri după un ceremonial sforile care coboară și îi aduc la viață. Iar morții sunt lăsați pe o plută, într-un ritual păgân, cu sforile tăiate. Până la jumătatea filmului, regizorul va profita deja de polisemia cuvântului "strings" și va insinua chiar o muzică pe care o pot emite corzile cuiva, atinse de un om iubit aflat la mare depărtare. Dar ceea ce e fermecător e umorul cu care se tratează între ele păpușile, felul în care se numesc "capete de lemn" sau fac glume despre viața lor care atâră numai de un fir; doar pentru uzul publicului, marionetele nu se iau cu totul în serios. De multe ori, ceea ce este filmat propriu-zis nu este personajul, ci sforile sale, ceea ce scapă o scenă intens erotică de trimiterea la coșul cenzurii, dar asigură și efectele năucitoare: zecile de perechi de sfori filmate printre nori în generic sau (poate cel mai bun efect special de animație din ultimii ani) sutele de sfori aprinse în timpul unei bătălii între marionete, filmate cu delicioasă lentoare cum cad politicos una după alta până când pe ecran rămâne doar cerul aprins.

Admirabilă e grija pentru detaliu a regizorului, imaginile cu păpuși înghețate, răpuse în bătălie, felul în care la intrarea însoțitorului trădător la un oracol se atrage atenția asupra podului putrezit, ale cărui scânduri se ridică sau amenință să se rupă. Inegalabil e Klarlund atunci când lucrează cu păpușile în apă; deși printr-o ciudată densitate regele care se sinucide plutește poetic cu sforile tăiate ca o frunză moartă, urmărit cu răbdare de cameră, iar celelalte personaje sunt în pericol de a se îneca în apă, imaginile lente de scufundare sunt o replică mult mai bună a celor aproape similare din *Saving Private Ryan*. Iar imaginea finală urmărește niște ne semnificative reflexii ale soarelui în apă, care însoțesc o plută funerară. *Strings* e un film cu două feluri de miraculos: unul al evenimentelor, al iubirilor care comunică într-o universală conexiune, al divinului anonim și altul, al frumuseții miraculoase care poate însoți aceste evenimente în detaliu.

Private

Cristian Țane

Pivate (Italia, 2004, r. Saverio Costanzo) este povestea unei familii palestiniene ce refuză să-și părăsească locuința, în ciuda conflictelor dintre poporul lor și israelieni, care le amenință viața în fiecare zi. Mai mult, bărbatul casei nu cedează presiunilor nici în momentul în care un grup de soldați israelieni le pune stăpânire pe etajul locuinței, izolându-i în sufrageria de la parter ca într-o adevărată închisoare. El trebuie să lupte atât cu situația neplăcută de a avea ca vecini soldați ai dușmanilor, cât și cu nemulțumirea tot mai mare a unora din membrii familiei, dispuși să lase totul în urmă pentru a se muta undeva în siguranță.

Private este un film italian doar cu numele. Regizorul, Saverio Costanzo, ca și scenariștii și producătorii, sunt italieni. În rest, tot ceea ce se

vede de către public, adică actori, locații, tema filmului, limba vorbită, sunt din regiunea arabă infectată de binecunoscutele conflicte. Totuși, mai este un element care trădează faptul că filmul e făcut de un outsider: punctul neutru din care este spusă povestea. Costanzo nu ia partea nimănui, ba chiar sunt momente în care pare că se chinuie să nu învinuiască pe nimeni.

Deși este situat chiar în mijlocul conflictului dintre palestinieni și israelieni, *Private* nu este un film despre război, ci despre hotărârea unor oameni simpli de a nu ceda în fața acestuia; despre conflictele dintre ei și modul în care le este afectată viața de soldații de la etaj. Nu are importanță dacă aceștia sunt palestinieni sau israelieni; totul putea fi foarte bine și invers. Ei, ca de altfel și războiul, nu reprezintă decât decorul și recuzitele ce servesc la desfășurarea poveștii familiei prinse în mijlocul evenimentelor.

Filmul este minimalist, filmat simplu, în culori puține, alegere ideală pentru invocarea stării de spirit din acel moment. Scenele tensionate sunt puține, dar extrem de realiste și foarte bine filmate. Costanzo folosește unghiuri și cadre ce ne amintesc de *Les fils* al recent-premiatilor la Cannes frați Dardenne, iar lipsa totală a oricărei coloane sonore amplifică realismul poveștii.

Private are părți slabe, dar mult mai multe momente bune și, cu siguranță, e un film ce merită văzut.

Patru nuanțe de maro

Adrian Țion

Dacă exceptăm trilogia *Infernal Affairs* (360 de minute), producție Hong Kong 2002-2003 (r. Wai Keung Lau, Siu Fai Mak), și *Îngeri în America* (miniserie TV, SUA, 2003, r. Mike Nichols), *Four Shades of Brown / Patru nuanțe de maro* (Suedia, 2004, r. Tomas Alfredson) a fost cel mai lung film proiectat la TIFF în actuala ediție. Ca atare, m-am pregătit cum se cuvine pentru un film "greu" sau numai greu de suportat ca timp de vizionare. Am dormit neobișnuit de mult în noaptea dinaintea proiectiei, m-am înarmat cu răbdarea de a rezista la posibile lungiri bergmaniene, deși nu prea aveam nevoie de această armă, dat fiind faptul că în perioada comunistă nu ieșeam din sală nici la cel mai prost film românesc - și erau destule! - ceea ce mi-a atras din partea amicilor porecla de "campion al răbdării", am disprețuit încă o dată pe cei prea grăbiți care resping din start vizionări prea lungi... și m-am așternut cu interes pe ideea extrem de percutantă a filmului de a împleti patru subiecte. Structura narațiunii în fișiere (ca să nu zic demodat "sertare") m-a prins de la bun început și cele trei ore de proiecție nici nu mi-am dat seama cum au trecut. Vreau să spun că pelicula nu trenează, nu plictisește câtuși de puțin și nu cred în explicația că numai contaminarea de febra TIFFoidă i-a ținut în sală pe ceilalți spectatori. Filmul e realmente bun, cu toate că este, după cum suntem informați, prima realizare a "unui grup comic suedez intitulat Killingganget".

Tomas Alfredson obține din îmbinarea celor patru nuanțe de brun - apa învolburată, plină de nămoluri cafenii și de vârtejuri adânci e simbolul coagulant - o concentrație de planuri narrative și de problematici debordând de dramatism, materie filmică demnă de secțiunea unde a fost inclusă "Bitter Suedez", adică e vorba despre condensarea

unor sensuri puternice, densitate expresivă cu care ne-a obișnuit cinematograful suedez de azi și de ieri.

Filmul începe cu seducătoare imagini se survol în care minunatele peisaje suedeze se scaldă în lumina soarelui. Apoi camera coboară în subsolul conștiințelor eroilor, întunericul fiindu-le părtaș, partener, camuflaj și complice. Majoritatea scenelor sunt filmate din interior spre exterior, în contralumină. Colcăiala "umbrelor" din prim-plan fiind rătăcirii într-un labirint existențial contrapus iluminării atât de îndepărtate și greu de atins.

Preadolescentul Morgan, impasibil la viața de familie, izolat, slab la învățătură, în plină criză a vârstei își mutilează tatăl pe viață, din neatenție, când acesta vrea să-i arate incineratorul de animale unde lucrează. Trauma lui Crister lasă urme adânci asupra soției sale care nu încetează să-l ajute și să-l recupereze pentru familie, deși el este o umbră a ceea ce a fost. Doar când realizează dimensiunea nesăbuiței sale, tânărul Morgan are remușcări și vrea să se sinucidă.

În viața a doi prestidigitatori bătrâni, soț și soție, intervine un al treilea, Patrocles, de care bătrâna doamnă se lasă impresionată și curtată sub privirile soțului gelos și ale fiului ei la hotelul căruia trag toți trei înaintea unui spectacol de magie. Apariția părinților și a însoțitorului lor provoacă o dramă în familia hotelierului. În ciuda disponibilităților de adaptare la noul statut de intrus, Patrocles se retrage când constată că reușita celor doi de pe scenă se datorează și unei coabitări cu implicații mult mai profunde.

La moartea unui bătrân hedonist și cam excentric, care a avut mai multe femei - mare iubitor de femei și de cai se dă el - înmormântarea se transformă într-un spectacol ridicol, la care ultima soție, Louana, refuză să mai participe. Ea dă astfel în vileag sentimentele pe care le nutrește față de unul dintre băieții bătrânului decedat.

La ședințele psihoterapeutice ale unei doamne, o fată siluită în copilărie de tatăl ei se întoarce după trecerea anilor, sub protecția anonimului, pentru a asista la mărturia tatălui în legătură cu acest abuz sexual care a schilodit-o moral pe viață. După dezvăluirea adevărului, ea comite paricidul eliberator.

Felul în care regizorul Tomas Alfredson știe să tensioneze și să împletească firele acțiunii ni-l impune de pe acum ca pe un nume ce trebuie reținut și urmărit. Nu știm cât de comici reușesc să fie actorii din trupa Killingganget în spectacolele lor, o mostră mai teatrală, foarte bine susținută și cu alonj spre comicul construit ca imagistică de sorginte barocă, am avut în scena înmormântării bătrânului afemeiat, dar știm că în această peliculă Robert Gustafsson, Jonas Inde, Johan Rheborg și Herik Schyffert au fost convingători în susținerea unor foarte dificile partituri actoricești.

Patru nuanțe de maro este filmul unui regizor stăpân pe mijloacele sale de expresie, un film despre mărul existențial ce colcăie în jurul nostru sau în fiecare din noi și duce cu el dramele noastre personale, pentru că, după cum spune un personaj, "în fiecare familie sunt probleme". Acestea sunt excelent evidențiate în pelicula lui Tomas Alfredson în manieră brutal realistă sau subtil simbolică. *Patru nuanțe de maro* e un film prea lung? Nici pomeneală! El are exact lungimea necesară pentru a cuprinde complexitatea problematicii avute în vedere.

Despre migrare

Ilany Kogan

Migrarea constituie o arie foarte importantă a experienței umane, căreia i se acordă tot mai multă atenție în literatura psihanalitică. Această lucrare este epilogul unei cărți care reflectă munca unui grup de analiști din München, Germania, cu care am avut plăcerea de a lucra în ultimii opt ani pe tema migrării. Acest proiect reunit al unui grup german și al unui analist israelian demonstrează interesul nostru comun pentru investigarea problemei migrării în lumea modernă, în care, a începe o nouă viață devine o parte din încercările de zi cu zi. Am adăugat cărții trei articole pe tema migrării, scrise de analiști care nu aparțin grupului (din Germania, Elveția și Israel), lărgind astfel descrierea diversității experiențelor de emigrare.

Studiul efectuat de noi pe această temă a fost determinat de monografia de pionierat a lui Grinberg & Grinberg (1989), lucrarea timpurie a lui Ticho (1971) despre aspecte culturale ale transferului și contratransferului, eseul sofisticat al lui Garza-Guerrero (1974) despre șocul cultural, contribuția semnificativă a lui Amati-Mehler și a colegilor săi (1983) la polilingvism și poliglotism, și studiul excepțional al lui Akhtar (1999) despre transformări ale identității provocate de migrare.

Contribuția cărții la literatura existentă constă în prezentarea unei descrieri a unor psihoterapii dinamice cu imigranți (prima și a doua generație) și problemele recurente și conflictele existente în viețile lor. Studiul acesta relevă înțelegerea și conceptualizarea fenomenului de migrare, precum și elaborarea noastră clinică asupra procesului de migrare inerent în terapia celor care au suferit o schimbare radicală în mediul lor cultural și psihologic. Putem găsi în această carte motive diferite ale imigrării, diferite țări de origine, și diferite dinamici psihice. Putem observa deosebiri în ceea ce privește moștenirea culturală a imigranților, precum și asemănări între experiențele lor diverse.

Una dintre trăsăturile comune proeminente ale acestor cazuri este faptul că majoritatea pacienților au fost traumatizați anterior imigrării lor. Modelul psihanalitic al traumei este compus din două momente: un eveniment ulterior ce produce redeclanșarea unui eveniment original, care abia atunci devine traumatic (Laplanche & Pontalis, 1967). Imigrarea, care include factori traumatici, a fost adesea suprapusă acestor traume mai vechi, întărind astfel *patternul* nevrotic al adaptării (Kogan, 1995; 2002). Pentru a-i ajuta pe pacienții noștri să suporte procesul imigrării, a trebuit să le oferim *holdingul* necesar (*susținerea, conținerea necesare*) pentru a-și depăși traumele din trecut, precum și experiențele lor actuale legate de migrare.

Aș dori mai întâi să trec în revistă pe scurt conceptul de traumă, și apoi să mă refer la factorii traumatogeni ai migrării, care fac ca migrarea să fie o "traumă de stres" (Kris, 1956) sau o "traumă cumulativă" (Khan, 1963). În cele din urmă, voi oferi o descriere generală a fazelor terapiei pacienților imigranți, așa cum au apărut ele în carte.

Etimologia termenului "traumă" provenit din limba greacă, descrie o rană de suprafață, însoțită de efracție, dar semnificația cuvântului nu este limitată la definiția sa literară, de vreme ce o lovitură puternică de natură fizică sau psihică, chiar

în absența efracției, este considerată a fi o traumă. Termenul "traumatism", pe de altă parte, este folosit pentru a descrie consecințele pe care le are asupra corpului un atac violent din partea unei surse externe. Psihanaliza a preluat sensul general al acestor noțiuni și l-a transferat în plan psihologic: prin traumă se înțelege un șoc violent și consecințele lui asupra personalității.

În studiile sale timpurii (1895, 1896), Freud a atribuit etiologia nevrozelor experiențelor traumatice trecute, considerate în general a fi apărut în copilărie. Tehnicile specifice de terapie pe care el le-a propus erau catharsisul și elaborarea psihică a acestor experiențe. El a afirmat că ceea ce a oferit unui eveniment valoarea sa traumatică au fost circumstanțele sale particulare: condiția psihică specială a subiectului la momentul evenimentului, starea afectivă a subiectului care previne o reacție adecvată și, în cele din urmă, conflictul psihic care îl împiedică pe subiect să integreze în personalitatea sa conștientă experiența prin care a trecut.

În "Dincolo de principiul plăcerii", Freud (1920) concepea trauma ca pe un exces de stimuli externi care doboară bariera protectoare aflată în calea stimulării excesive, conducând la tulburări de durată în funcționarea Eului. Eul încearcă să mobilizeze toată forța disponibilă pentru a organiza o contra-investire și a stabili astfel condițiile de funcționare pentru ca principiul plăcerii să opereze. Existența "nevrozei de război" și a "nevrozei de accident" a concentrat atenția lui Freud asupra a ceea ce el a numit "nevroză traumatică". El a atribuit visele repetitive, în care subiectul re trăiește situația traumatică, la ceea ce a numit "compulsia la repetiție". Trauma nu este doar o tulburare a economiei libidinale; ea amenință mai radical integritatea personalității.

Mai târziu, în 1926, conceptul de traumă a căpătat o semnificație diferită pentru Freud,

destul de departe de orice referință la nevroză traumatică în sine. Eul, credea el, trimite în afară un "semnal de angoasă", în încercarea lui de a evita să fie copleșit de catastrofa "angoasă automată", o reacție frecventă la situația traumatică în care Eul se află slăbit. Conceptul a stabilit o simetrie între pericolul intern și cel extern: Eul este atacat din interior la fel cum este atacat și din afară.

Freud (1895) a subliniat faptul că trauma poate fi cauzată de un eveniment singular important sau prin acumularea câtorva evenimente parțial traumatice. În literatura ce avea să urmeze, regăsim o diferențiere între trauma psihică acută - denumită și "traumă de șoc" - și alte tipuri de traume descrise ca "trauma de stres" (Kris, 1956), "traume de tensiune", "traume multiple", "traume tăcute" (Moses, 1978) și "trauma cumulativă" (Khan, 1963).

Migrarea include o varietate de factori traumatogeni care o transformă într-o "trauma de stres" sau o "traumă cumulativă". "Trauma de stres" a fost definită de Kris (1956) ca fiind situația de lungă durată, ce pot cauza efecte traumatice prin acumularea de tensiuni frustrante. Migrarea este o "traumă de stres" datorită tensiunilor și a stresului pe care un migrator le trăiește în contextul schimbărilor în mediu. "Trauma cumulativă" a fost definită de Khan ca fiind "rezultatul rupturilor în rolul mamei de scut protector pe parcursul dezvoltării copilului, de la copilărie la adolescență - adică, în toate ariile experienței în care copilul continuă să aibă nevoie de mamă ca un Eu auxiliar pentru a sprijini funcțiile Eului său imatur și instabil" (Khan, 1986, p.46). Rolul mamei ca scut protector constituie un "mediu normal așteptat" de-a lungul vieții (Hartmann, 1939; 1958). Migrarea rezultă într-o schimbare bruscă a "mediului normal așteptat" într-unul ciudat și impredictibil. Astfel, sentimente de "încredere" (Erikson, 1950), "confidență" (Benedek, 1952), și "confort" (Kris, 1962; Searles, 1962) provin pentru adult din acest mediu (Ramzy & Wallerstein, 1958), iar sentimentele





acestea se aseamănă cu sentimentele pe care copilul le capătă de la mamă, care funcționează ca scut protector, și pot fi serios zdruncinate de migrare. Nu doar aceste schimbări bruște sunt traumatice, ci acumularea lor le conferă calitatea de "tensiune".

Migrarea este astfel, nu o experiență traumatică izolată observabilă la momentul separării de locul de origine sau la momentul de sosire în noua locație. Dimpotrivă, o constelație de factori se combină pentru a produce angoasă și suferință, iar efectele sunt profunde și de durată. Voi oferi o scurtă descriere a unora dintre factorii traumatici care au fost predominanți în diferite cazuri prezentate în această carte. Aceștia includ experiența:

1. Separării ca pierdere și ruptură.
2. Singurătății și a lipsei apartenenței
3. Migrării ca amenințare la adresa identității
4. Regresiei sau infantilizării ca rezultat al migrării
5. Doliului amânat, ca efect al migrării.

1. Trăirea separării ca pierdere și ruptură

În unele dintre cazurile noastre, am putut observa că separarea datorată migrării a fost trăită ca moarte a unei persoane iubite. Asocierea inconștientă între viu și mort era adesea deosebit de intensă. Pacienții au trăit sentimente puternice de durere cauzate de faptul că au lăsat în urmă obiecte, ca și de faptul că au pierdut păți ale Sinelui proiectat în aceste obiecte (Grinberg, 1992). Această experiență este comparabilă cu experiența datorată pierderii mamei protectoare sau a pierderii obiectului conținător (Bion, 1970).

În alte cazuri, am putut reconstrui experiența migrării ca o situație de criză. "Criza" a fost definită ca o perturbare temporară a mecanismului reglator (Thom, 1976). Aceasta a apărut când migrarea a fost resimțită ca fiind o schimbare abruptă și decisivă în cursul unui proces al vieții, și a implicat ideea de "ruptură" sau deznădăcinare (Kaes, 1979), care a avut un impact traumatic asupra imigrantului.

2. Trăirea singurătății și a lipsei apartenenței

Relația noastră intimă cu pacientul ne-a oferit posibilitatea de a observa sentimentul de singurătate în diferite grade, în aproape toate cazurile. Pentru a fi capabili să tolereze separările și absența obiectelor și a stimulilor externi familiari,

individul are nevoie să dețină obiecte bune ca parte a realității sale psihice. Mulți dintre pacienții noștri care au trecut prin experiențe traumatice în viețile lor, anterior imigrării, au suferit din cauza unei lumi interne a obiectului persecutor, și de aceea au întâmpinat o mare dificultate în ceea ce privește separarea.

Au existat pacienți care simțeau că unele părți din ei, disociate și proiectate, nu ar putea fi niciodată recuperate. Integrarea lor personală incompletă cauzată de traumatizarea lor anterioară a condus către un sentiment adânc de singurătate. (Singurătatea a fost definită de Klein (1963) ca fiind bazată pe sentimentul de incompletitudine). Majoritatea pacienților au prezentat o mare dificultate în dezvoltarea unui sentiment de apartenență, ceea ce constituia un aspect indispensabil pentru a se integra într-o nouă țară.

3. Trăirea migrării ca amenințare la adresa identității

Freud (1926) a folosit termenul de identitate doar o dată, și i-a conferit o conotație psihosocială. Într-un discurs în care a încercat să explice legătura sa cu iudaismul, a vorbit despre "conștiința clară a unei identități interioare bazată nu pe rasă sau religie, ci pe o aptitudine comună unui grup de a trăi în opoziție cu și liber de prejudecățile care subminează utilizarea intelectului". Erikson (1956), comentând declarația lui Freud, a dedus că termenul "identitate" exprimă "relația între un individ și grupul său". Și Freud și Erikson au împărtășit ideea că simțul identității s-a dezvoltat prin legătura individului cu ceilalți.

Indiferent dacă este dintr-o țară în alta, sau dintr-o regiune în altă regiune a aceleiași țări, migrarea cauzează întotdeauna un anume "șoc cultural" (Garza-Guerrero, 1974; Handlin, 1973; Ticho, 1971). Diferitele cazuri de imigranți descriși în această carte arată că anxietatea și doliul care acompaniază în consecință migrarea au perturbat nu doar legăturile cu ceilalți, ci au amenințat și integrarea Eului, punând astfel la încercare stabilitatea identității noului-venit. Coexistența șocului cultural și a doliului a condus către o senzație crescândă de discontinuitate a identității. Am găsit suportul pentru descoperirile noastre clinice în lucrarea lui Garza-Guerrero (1974), în care el afirmă: "este ca și cum, în afara habitatului său obișnuit, nou-venit-ul nu mai primește din partea mediului coroborativul feedback necesar identității Eului său. Severitatea amenințărilor la adresa identității individuale merge în paralel cu severitatea doliului. Astfel, cu cât este mai serioasă ruperea continuității iden-

titare a nou-venit-ului, cu atât este mai mare dorul de acele obiecte de iubire pierdute (cultura abandonată), care au oferit în trecut o stare confortabilă de continuitate. Pe de altă parte, cu cât este mai mare dorul față de aceste obiecte de iubire pierdute, cu atât sunt mai chinuitoare amenințările la adresa identității sale" (p. 418-419).

4. Trăirea regresiei sau a infantilizării ca rezultat al migrării

Pacienții noștri imigranți au trebuit adesea să învețe o limbă nouă. Odată confrunțați cu această situație, s-au simțit adesea precum un copil care nu înțelege limba adulților. Deși cei mai mulți dintre ei au acceptat această regresie, au suportat acest mod umilitor de infantilizare și au învățat limba, a fost totuși o fază traumatică în viața lor.

5. Trăirea doliului amânat ca rezultat al migrării

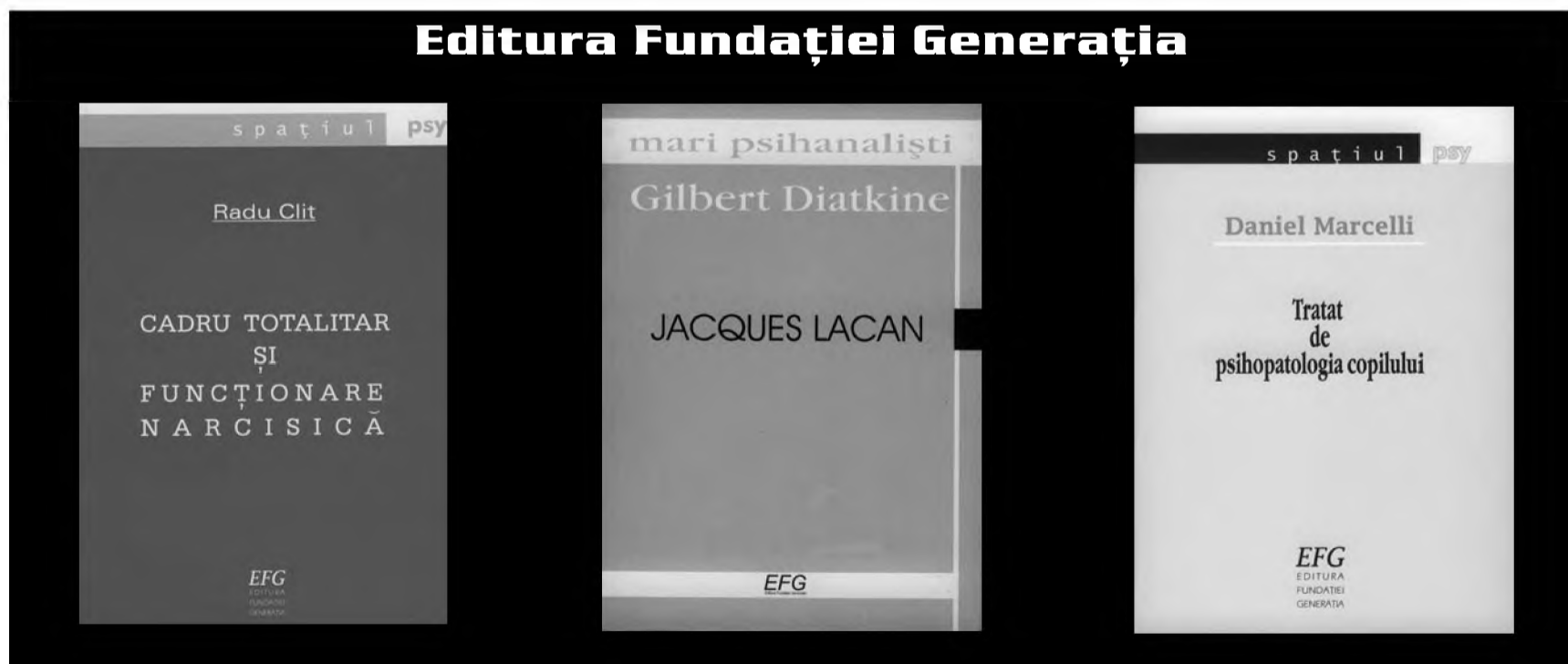
O parte din ilustrările de caz din această carte nu se referă numai la cei care au trăit migrarea ca experiență directă, ci și la copiii acestora. Lucrul cu a doua generație de imigranți ne-a arătat că deși crescuți (și uneori chiar născuți) în țara de adopție, acești copii au suferit adesea, într-un fel sau altul, consecințele "doliului amânat" al părinților lor, sau dezvoltarea sa patologică. În cazurile în care părinții nu au fost capabili să suporte adecvat travaliul de doliu și l-au negat sau reprimat, nerecunoașterea doliului a funcționat ca o povară depozitată pe umerii generațiilor ce au urmat. Tinerii au introiectat și au acționat ca și cum ar fi fost propria lor istorie (Kogan, 1995; 1998; 2002).

În concluzie, migrarea include diverși factori traumatici și poate chiar fi trăită ca o schimbare catastrofală, expunând individul care o trăiește la o perioadă de dezorganizare, durere și frustrare, însoțită de angoasă. Funcția terapiei descrise în această carte a constat în a ajuta pacientul, care era adesea traumatizat încă dinainte de imigrare, în vederea reorganizării lui ulterioare. Deși de obicei limitele terapiei au fost păstrate cu strictețe, putem găsi în diferite lucrări o adaptare înțeleaptă a cadrului terapeutic pentru nevoile speciale ale imigrantului în funcție de cultura lui.

(continuare în numărul următor)

Traducere din limba engleză:
Daniela Luca și Teodor Pricop

Editura Fundației Generația



Noroc Bun: înăuntru și-n afară!

Adrian Dohotaru

(Continuare din numărul trecut)

Să rezști acasă...

Unul dintre cele mai pitorești personaje ale aventurii noastre este minerul-filozof Ciprian Coc. M-a interesat pentru că este specific locului și în același timp nu e deloc un localnic. Încercam să-mi dau seama care este diferența între cei care rămân în comună și cei care pleacă. Ce-i îndeamnă pe unii să plece, iar pe alții să rămână? Unii sunt mai descurcări decât alții? Au filozofii de viață total diferite?

Cipri are 35 de ani și muncește în mină din '88. Înainte muncea efectiv cu târnăcopul în mină. Salariile erau mai bune pentru mineri. Un miner câștigă 8-9 milioane, dar mediul e foarte toxic, iar munca extenuantă. Așa că acum a devenit mecanic de întreținere. În mină ia spre 7 milioane.

Imnul minerilor

(fragmente)

"Atâtea doruri și nevoi...
și-apoi ne-ntoarcem înapoi
În lumea noastră fără cer
C-așa e viața de miner.

Refren:

Cînd plini de praf cu pași trudiți
Ieșim din mină oboșiți
Ne doare că-n lumina sa
Pămîntul ține-o lume rea."

În '93 a intrat la o facultate particulară de Drept din Baia Mare. Și-a găsit și un post mai ușor care îi permitea să învețe. A reușit să facă un an, dar nu i-a plăcut, așa că a renunțat. Îl întreb dacă s-ar mai înscrie la o facultate. Zice că da, dar nu știe la ce anume. Îi plac atâtea... Psihologie, Filosofie, Litere.

E destul de jenat de episodul acesta, dar nu îi e rușine să-l recunoască drept eșec. Regretă că nu a absolvit o facultate. Încă citește din belșug: ziare, reviste de cultură (*România Literară*), chiar și cărți grele. Îi preferă, în special, pe români, romane de Liviu Rebreanu sau Marin Preda. Dintre contemporani îi plac Cărtărescu și Liiceanu. Din literatura universală îi amintește pe Robert Musil (*Omul fără însușiri*) și *Don Quijote*, cartea de care nu se desparte. Frazele îi sunt fragmentate, e foarte atent la ceea ce spune, știe că va apărea el însuși într-un reportaj, pe hîrtie, așa că e foarte calculat, aproape inhibat cînd e vorba de problematice culturale. E un autodidact. Încerc să-mi dau seama cum a ajuns să citească asemenea cărți, pentru că a terminat doar o școală cu profil tehnic și vine dintr-un mediu care nu încurajează neapărat lectura.

Îl întreb dacă ar pleca la muncă în afară dacă se va închide mina. Spune că a fost să muncească la negru în Austria, înainte să se căsătorească. A stat doar o lună, pentru că nu i-a plăcut cum erau tratați și nici ritmul de lucru nu era unul încurajator. De dimineața pînă seara. Nu aveai timp de nimic. "Poate că nu eram eu obișnuit cu relația

patron-muncitor. Eu fac orice mi se zice, dar cînd sunt tras de mîneacă și bruscat, ceea ce aici în mină nu se întîmplă, nu-mi convine..." Nu vrea să generalizeze că e rău pentru toți cei plecați, poate că el a nimerit într-un loc prost. Cert e că s-a întors și că, de cînd s-a căsătorit cu Diana, care lucrează la primărie, și de cînd o are pe Gina, fiica lui de patru ani, nu s-ar mai duce deloc în afară. Îmi dă exemplul cumnatului său Deszö, plecat atîta timp: "Să nu mi-o ia în nume de rău, dar el nu știe ce înseamnă să fie tată. Micuța nu-l recunoaște și plînge cînd e în preajma lui." Are planuri mari pentru Gina. Vrea să o dea la o facultate, să aibă o profesie intelectuală, nu ca el. "N-am ales meseria de miner. Nereușind cu facultatea, am ajuns în mină. Bunicul a fost miner, tata miner, copiii mei nu vor fi niciodată mineri..." Ține foarte mult la micuță, cînd e vorba de ea se înseninează, își românează dragostea pentru ea cum rar se vede la un părinte: "Vreau s-o cresc eu, s-o învăț să facă diferența între bine și rău, vreau s-o învăț să iubească." Are elan.

Revine totuși cu picioarele pe pămînt: "Avem pretenția de a ne permite una, alta, de a merge la un cinematograful în Baia Mare, la Grădina Zoologică, sau la un concert (e mare fan *Irish*, *Cargo*, *Phoenix*, în general tot ce e rock românesc. De altfel computerul îi e plin de muzică bună, iar o cochetă cutie de carton ascunde, aranjate alfabetic, filme de tot felul, desene animate și noutăți de ultimă oră cu care îl aprovizionează Dinu, cumnatul lui care tocmai a terminat facultatea și lucrează la Cluj). Uite, vara asta ne gîndim să mergem la mare. Nu e nimic sigur."

"Dacă ar fi să știu că se închide mina, m-aș gîndi la o muncă tot pe plan local. Nu știu, n-aș lăsa-o pe fiică pe mîna soacrei", rîde el.

Cipri stă la socrii săi. Casa e mare, ei ocupă o aripă întreagă. E destul spațiu, aranjat cochec, de mîna tinerei familii, piesă cu piesă. Nu e nevoit să scoată 25.000 de euro din buzunar pentru a-și construi o casă așa cum face Deszö. Îl înțelege pe soțul celei de-a doua surori, care trăiește la Baia Mare. El e plecat la muncă în Spania, unde e foarte apreciat ca meseriaș. Dar fiul lui, zice Cipri, e mare, are 15 ani. Tatăl lui trebuie să se gîndească cum îl va întreține la facultate. A stat lîngă el cînd era mic și l-a învățat să deosebească binele de rău. Corina, sora din Baia Mare, și-a deschis un salon de cosmetică din banii trimiși de loji. Cipri se consideră un "familist convins... poate că depun prea multă pasiune pentru fiica mea... Nu știu. Nu-mi vine să mă duc și să vorbesc cu ea la telefon, să o văd la o jumătate de an. Chiar dacă aș aduce bani... consider că are nevoie de mine aici".

Mi se pare că în el se duce o luptă interioară. Sunt convins că vrea să rămînă, pe de altă parte știe că mina se poate închide oricînd. Raportul venituri-cheltuieli e de 3 la 1, iar gradul de subvenționare al minei este de 68 la sută. Statul nu o va mai ține mult timp deshisă. Tehnologia, mult prea veche, investiția în rețehnologizare este nerentabilă, investitorii străini nu se înghesuie. Situația minei din Băiuț este asemănătoare cu altele din zonă: Cavnic, Baia Sprie, Săsar, Ilba, Borga. La mina din Băiuț lucrau înainte de '89,



2000 de oameni, iar acum abia dacă sunt 400. Îmi povestește că în anii '80 chiar și Steaua a ajuns să joace aici un meci de fotbal în Cupa României cu echipa locală. Au venit cîteva mii și erau oameni chiar din alte zone.

Discuția noastră se termină nedecis. Nu reușesc să-mi fac o părere limpezită. Cum de ascultă un ortac formații ca *The Cranberries*, *Deep Purple* și *Dream Theater*? Și eu care aveam imaginea formată despre mineri după tiparul mineriadelor și al revoltelor din Valea Jiului, îi vedeam ca antiintelectualiști, fideli regimului comunist cu slogane ca: "Noi muncim, noi nu gîndim". Am văzut în mai multe case de mineri ziare din Baia Mare, unii erau abonați chiar și la cele naționale. Îmi spun că Ardealul și-a pus pecetea asupra lor. Români și unguri, dar și cîțiva ucraineni și polonezi care trăiesc în armonie unii cu alții. Catolici și ortodocși care-și împart biserica. Aparține locului pentru că se înțelege bine cu colegii lui mineri, îi plac dealurile, pădurile și munții din jur. Chiar îi place munca în mină, unde e util și, așa cum colegii lui mi-au confirmat ulterior, un tip respectat pentru profesionalismul cu care repară ce nu merge. Dar toate regretele sale de nerealizare, firea lui visătoare, îngîndurată și melancolică îl fac să aparțină unei alte lumi. Nu aș spune că e cea a orașului, că e un intelectual sau așa ceva... Aștept să aflu mai multe despre el, îmi promite că îmi va arăta și cîteva poeme scrise de el, înainte ca să intrăm, întregul grup de la Jurnalim și Teatru, în mină, în lumea lui.

Deszö și Cipri? În ciuda enormelor diferențe între cei doi, ei se aseamănă mai mult decît s-ar crede. Motivele pentru care unul pleacă să muncească pe bani buni în afară și pentru care celălalt rămîne în comunitate sunt aceleași: familia!

La o a doua lectură...

M-am împrietenit cu Mihai. Are 25 de ani, a absolvit Facultatea de Geografie de puțin timp. Nu și-a găsit de lucru la Cluj, dar și-a aranjat o slujbă la Primărie: relații cu exteriorul, protocoale, primit vizitatori străini și români, construcție de proiecte. Seamănă cu tipicul absolvent de Geografie: blond, păr lung, ascultă rock, amator de excursii, împătimit al muntelui. Speră să fie angajat la Primărie pe un post din care să propună alternative turistice de dezvoltare în zonă.





Agro și ecoturismul sunt un fel de Fata Morgana în zonă. Oficialitățile, care-și dau seama că se va închide mina, vor ca localitatea să aducă surse alternative de venit. Îl întreb cât de viabile sunt propunerile privind amenajarea mai multor pensiuni în zonă, a unei pîrtii de schi, marcarea de trasee turistice. Spre surprinderea mea spune că nu sunt realiste.

"Nu ai cum să dezvoltî agroturismul într-o zonă fără tradiții, fără porți maramureșene, fără animale în grajduri, fără țărani în port popular, cu blocuri care urîtesc peisajul. Iar ecoturism într-o zonă industrială, cu un rîu fără pește..."

Nu am vizitat încă mina, dar îi spun că în cazul în care ar fi amenajată pentru turiști ar ieși ceva interesant. E binevoitor la propunerile mele, dar nu e foarte receptiv. Spune că dacă nu va primi un post aici se va duce undeva în Maramureșul istoric, ca să lucreze la o pensiune. Vrea să-și deschidă și el o afacere de acest gen mai încolo. Culmea e că, deși nu și-ar deschide niciodată o pensiune în zonă, el vrea o slujbă la primărie care să încurajeze turismul!

Cipri se gîndește la un asemenea proiect. O pensiune în care să-i vină studenți sau oameni în concediu. El să facă pe ghidul și să-i ducă pe creste, în pădure... Păcat, locul e foarte frumos, dar e stricat de localitatea comunizată și oricum nu are cum să propună uimitorul aer rustic din Maramureșul istoric. Și totuși, asemenea proiecte nu sunt cu totul fanteziste. Pensiunile, ce-i drept, ar trebui să fie alese dintre casele mai izolate, clădirile ar mai trebui poleite. De cîțiva ani buni se construiesc ceva case de vacanță. Există și o peșteră care poate fi amenajată pentru turiști, ca să nu mai pomenim de mină. Multe trasee s-ar putea oficializa. Dar mina, cu forța ei de odinioară, îi paralizează pe băiuțeni...

Mergem cu grupul spre casa lui Cipri, care ne-a promis o vizită în mină. Trecem de Cantina F.M. Băiuț-Țibleș, cu geamurile sparte și zidurile sale cam scorjite. Minerii nu mai mănîncă aici la amiază decît rar, dar se pregătește în continuare mîncarea, cea adusă acasă de soțiile minerilor. În fața cantinei e o capelă, frumos îngrijită, mică și drăguță. Vopsită recent, cu un Christos răstignit expresiv. Nu e o tablărie kitsch, cum se văd în alte părți. Un ascendent al creștinismului în fața unei clădiri greoaie, tipic comuniste. Oamenii au vrut parcă să demonstreze asta printr-o lucrare veritabilă, nu de mîntuială: "V-am învins! Acum ne putem ridica altare în locurile în care ne-au murit minerii.". Mai sus de cantină sunt alte bocuri. Însă acestea sunt doar cu două nivele, construite în perioada interbelică. Seamănă cu blocurile construite de nemți într-o așezare industrială, în al doilea război mondial: ordonate și totuși umane, cu peluză în fața lor, copaci și gard viu. Nu e cazul celor de aici, dar se apropie.

Acasă, Cipri e bucuros că l-am ascultat și că ne-am luat salopetele. E puțin îngrijorat, se uită la toți dacă avem cizme sau bocanci, pentru că în mină e noroi și apă. Am un scurt răgaz în care stau de vorbă cu el în fața bibliotecii.

Fantastic, pe același raft se găsesc trei din cărțile mele preferate: *Zorba Grecul* de N. Kazantzakis, *La poalele vulcanului* de Malcolm Lowry și *Zbor deasupra unui cuib de cuci* a lui Ken Kesey! Dar și cărți ale unor autori francezi: Malraux, Sartre și Camus, o carte care nu se găsește prea des, dar aduce savoare micii bibliotecii: scenariile lui Lucian Pintilie la cîteva filme celebre. Rostesc cu vocea tare, mirat: "De ce trag clopotele, Mitică?". "De frînghie, mon cher!", îmi replică Cipri amuzat.

O luăm către mină, fetele au emoții. Ne

urcăm în vagoane. Patru km în adîncuri, pe un drum pe care ne împotmolim de multe ori: noroi, apă. Durează mai bine de o jumătate de oră. Cipri se întreabă cîte luni de viață și-a petrecut în vagoanele astea în care de-abia încapi, într-un zgomot huruitor, atotputernic, cu legănări deloc line. Ne dă explicații seci, tehnice în timp ce vizităm galeriile. Fire deloc poetică, mă simt ca un adolescent care face o șotie, și asta pentru că unul dintre scopurile excurs(ului)iei este de a căuta flori... de mină. În loc de verde e negru, în loc de soare e lumina lămpașelor, în loc de pajiști e noroi. Sunt sigur că Cipri așa le vede, eu mă strădui pe urmele (poeziei) lui:

Întuneric

iubindu-mă m-ai adormit
în lumea ta adîncă
lume a tăcutelor peșteri labirintice

caută-mi sărutul, îmi strigai tu
de departe

și mă izbeam mereu
ba de-o stalactită
ba de-o stalagmită
(tot mai dese întunericului orbitor)
în simfonia variabilă
a lacrimilor reci și incolore
ce-ncremenesc în nopți de așteptare

caută-mi iubirea, îmi strigai tu
de departe

și apa îmi ajungea la genunchi
iar tavanul
plîngea peste mine
ca un pian dezacordat
care nu avea alt lucru
decît să-mi mîngîie periodic
memoria
caută-ți fericirea, îmi strigai tu



de departe
și mă scufundai în negru

Am găsit flori de mină, de toate culorile: cuarțuri irizate, pirite, calcedonii. Dar am văzut și galeriile și condițiile în care lucrează. Noi am mers seara cînd nu erau în funcțiune mașinările, dar nu era greu să ne imaginăm lipsa de aer în galeriile îndepărtate, pentru că noroiul și apa le simțeam... pe pielea noastră. Ne întoarcem de la plimbarea prin munte și luăm mocănița care ne hîrîie pînă la ieșire. Voci răgușite și prăfuite cîntă folk și imnul minerilor, despre lumea fără cer.

Deci, dacă mă gîndesc bine,

am descoperit doi oameni care lucrează în două străinătăți. Lumea străină a Italiei de unde soția te zorește să te întorci și lumea neagră și stranie a minei, de unde soția te așteaptă cu o masă caldă la sfîrșitul programului. Să nu-i compatimim pe cei care lucrează în mină. Munca e dură, dar salariul bun și familia alături. Să nu-i invidiem pe cei plecați în străinătate. Muncă dură, salariul și mai bun, dar familia e departe.

Familia, mai mult decît realizarea personală, îi determină, probabil, pe băiuțeni să acționeze. Cristi vrea să se reîntoarcă în Spania pentru că doi frați mai mari muncesc acolo. Deszö se întoarce pentru că familia îl vrea aici, iar Cipri rămîne pentru că dorește să-și vadă fiica crescînd. Atîta timp cît familia e cea care va prima, se vor putea, cine știe, vedea tinere lăpușence cu scuterul, îmbrăcate după moda occidentală, cu pletele fluturînd în vînt, și poate că acea cantină scorjită, care a închegat artificial atîția oameni în perioada comunistă, va fi dată cu o nouă vopsea. Oricum, la anul Primăria își va schimba sediul...

Localitatea nu e moartă, oamenii pleacă doar ca să se întoarcă...

interviu

“Școlile din est formează cinești mai maturi, mai puțin egocentriți”

De vorbă cu Pascal Mériageu

Pascal Mériageu este scriitor, ziarist, critic de cinema la cunoscuta revistă franceză *Nouvel Observateur*. După o colaborare îndelungată la diferite reviste de cinema, Mériageu s-a perindat rând pe rând prin redacțiile revistelor *Nouvelles Littéraires* (1986-1987), *Le Point* (1989-1991), *Le Monde* (1993-1997) și din septembrie 1997, semnează pagina de cinema la *Nouvel Observateur*. De asemenea, participă la selecția filmelor pentru festivalul de la Cannes. A scris mai multe cărți de cinema, atât despre cineastul american Joseph L. Mankiewicz, recompensată cu premiul celei mai bune cărți de cinema a anului, cât și despre celebrul regizor francez Maurice Pialat (Pialat, Editions Grasset & Fasquelle, Collection Biographie, Paris, 2002) sau despre Josef von Sternberg. Mai are la activ două romane publicate la editura Denoël, *Escaliers dérobés* (1994) și *Max Lang n'est plus ici* (1999). Ultimul face subiectul unei adaptări cinematografice. (Marius Voinea)

Marius Voinea: – *Pascal Mériageu, ați făcut studii de literă; ce v-a îndreptat spre critica de cinema? Se pare că la 17 ani, ați înființat o sală de cinema la Niort, de care vă ocupați și astăzi. E adevărat?*

Pascal Mériageu: – De fapt, m-am ocupat de cinema încă de foarte tânăr, mai întâi ca animator de club în orașul meu natal, când eram încă liceean. La 17 ani, într-adevăr, am transformat acest club într-o sală de cinema comercială care putea să programeze filme recente. La vremea aia, sala era a patra din oraș (cam 50.000 de locuitori) și multe filme erau disponibile pentru mine, cele de care nu se interesau alte săli. Am început în același timp studiile de literă la universitatea din Poitiers unde m-am ocupat de un alt club de cinema care era pe atunci cel mai important din Franța (cam zece ședințe săptămânale și până la șapte filme diferite pe săptămână). În 1975, o revistă de cinema mi-a propus să scriu articole pentru ei; așa am început. Anul următor, m-am mutat la Paris, dar mă întorceam în fiecare weekend la Niort să mă ocup de sală. Am renunțat la această activitate în 1981, iar sala a dispărut de atunci.

– *Preferăți un anumit tip de cinema?*

– Nu, nici vorbă. Sau, în cazul ăsta, cinema-ul care îl consideră pe spectator un adult în stare să gândească și să simtă. Cinema-ul care mizează pe inteligența spectatorului. Vreau ca cineastul să se gândească la spectator ca la un partener cu care trebuie să joace. Cred că e cazul tuturor marilor cinești din istorie.

– *Două cărți (una despre Mankiewicz și o alta despre Pialat) dau de înțeles că aveți doi regizori de căpătâi. Mai sunt și alții?*

– Am scris și despre alte subiecte de cinema; seria B, de pildă, sau despre Josef von Sternberg. Există întotdeauna o parte de hazard, dar cred că atunci când începi să lucrezi pe opera unui cineast care merită, îți place tot mai mult ce face. Cartea despre Mankiewicz pe care am avut șansa să-l cunosc îndelung, întâmplarea a făcut să fie un succes și mi s-a cerut de mai multe ori să mai scriu o carte despre un alt cineast. Răspundeam atunci că singurul care mă interesează este Maurice Pialat, dar proiectul părea imposibil, mai ales din cauza personalității foarte dificile a cineastului.

Într-o zi, m-a sunat un editor și mi-a propus să scriu o carte despre Pialat. Chiar așa s-a întâmplat. O carte înseamnă pentru mine unul sau doi ani de muncă, nu pot deci să greșesc, când îmi aleg subiectul pentru că atunci sunt condamnat să petrec tot acest timp cu o operă și o personalitate care nu mă interesează suficient. Mă interesează mulți cinești, dar trebuie ca aceștia să-i intereseze și pe editori. Să zicem că ne este greu, editorilor și mie, să găsim un subiect care ne interesează cu adevărat, ei ca să-l publice, iar eu ca să-l scriu. Altfel, nu mă satur să văd și să revăd filmele lui Lubitch, ale lui Billy Wilder, ale Howard Hawks, Renoir... Nu, sunt chiar foarte mulți. Cred, de altfel, că cu cât cunoști mai bine cinema-ul, cu atât îți plac cinești diferiți. Îi aud adesea pe tinerii cinefili spunând despre cutare regizor că nu le-a plăcut pentru că nu era la fel de bun ca un alt cineast și asta mi se pare întotdeauna ciudat: eu am văzut mai multe filme decât ei (avantajul vârstei) și nu am niciodată această impresie de déjà-vu în mai bine. N-am vreo explicație anume asupra fenomenului, mă gândesc doar că atunci când și ei vor vedea și revedea atâtea filme câte am văzut

și revăzut eu, vor reacționa ca mine...

– *Pentru dumneavoastră, Wong Kar-Wai pare a fi un artist adevărat, de secol XIX. Îmi amintesc că prima întâlnire a dumneavoastră cu el s-a petrecut în condiții neașteptate. Am putea să revenim puțin asupra acestui moment?*

– Da, Wong Kar-Wai se comportă ca un artist dandy de secol XIX, de parcă n-ar cunoaște acest detaliu deloc nesemnificativ și anume că-i trebuie enorm de mulți bani ca să-și facă filmele. Am fost să-l văd la filmările pentru *2046*. Era incredibil: aștepta, ezita, nu filma zile întregi, actorii și tehnicienii așteptau și ei, veneau, plecau din nou și în tot timpul ăsta se cheltuiau averi. Cred că a înțeles că ăsta e ultimul film pe care-l va face în modul ăsta, că sistemul nu-i permite să lucreze astfel.

Cât despre prima noastră întâlnire, ea este revelatoare pentru modul în care funcționează cinema-ul în Asia. Am ajuns într-o seară la Hong-Kong, Kar-Wai știa că vin să-l văd, o sunasem pe secretara lui care mi-a spus “da, vă așteaptă, veniți la 3.” Am fost de acord gândindu-mă că voi putea să petrec o noapte ca lumea după cele 12 ore de avion și că numai bine îl voi vedea a doua zi după-amiază, când secretara a precizat: “la trei dimineața, desigur, vă așteptăm!” Chestia e că circulația pe străzile Hong-Kong-ului e atât de intensă încât orice filmare este imposibilă în cursul zilei și oamenii de cinema s-au obișnuit deci să lucreze noaptea, chiar și cei, precum Kar-Wai, care filmează doar în interioare sau în studio. În general, el ajunge la birou pe la miezul nopții, 1 noaptea, niciodată mai devreme.

– *Cât despre Emir Kusturica, ați fost în noua lui casă din Serbia. Îmi spuneți că locul se vede în *Viața* e un miracol.*

– Când filma *Viața e un miracol*, Emir a remarcat un loc formidabil, de partea cealaltă a muntelui cu vedere la 180°. A cumpărat acest loc și construiește acum acolo un sat de vreo douăze-





ci de case. Când am fost la el, doar a lui era gata. Pe urmă, m-a dus la Belgrad cu mașina (trei/patru ore de drum) și mi-a spus: "e cel mai bun interviu pe care l-am dat". I-am răspuns: "Tot e bine că e bun: a durat 48 de ore. Nu știu dacă e cel mai bun, dar e cu siguranță cel mai lung!"

- Ce vă place în cinematografia est-europeană?

- Mi-e imposibil să generalizez. De multe ori, tinerii cinești reușesc filme foarte puternice, dar le e mai greu să confirme pe urmă. Nici în Occident, nu confirmă, dar primele lor filme nu sunt, în general, așa de interesante. Am impresia că școlile de cinema din Est formează cinești mai maturi, mai puțin egocentri. Ca să revin cu câțiva ani în urmă, un film ca *Bouge pas, meurs, ressucite* (*Nu mișca, mori, învie*) al rusului Vitali Kanevki e o capodoperă, dar Kanevski n-a mai făcut decât un film de atunci. Traiește la Paris și nu mai filmează de ani de zile. Îmi place mult Pavel Lounguine care mi-e prieten. Cred că un cineast ca Darejan Ormibaev (*Kardiogramma*, *Tueur á gages*) are un enorm talent. Am văzut câteva filme foarte bune făcute de tineri regizori români în diferite festivaluri. Îmi plac la fel de mult filmele lui Lucian Pintilie, dar problema este că spectatorii sunt din ce în ce mai închiși la ceea ce nu e nici hollywoodian, nici din țara lor. Asta e una din dramele cinematografului de astăzi.

- Credeți în premii, atât în literatură cât și în

cinema?

- Nu prea cred în premiile din domeniul artistic. În numele cărora să decizi dacă o operă e *mai bună* ca alta? Apoi, nu prea cred în democrație în materie de artă: orice juriu adună în mod obligatoriu oameni ale căror gesturi, cunoștințe, așteptări sunt diferite, iar decizia unui juriu e întotdeauna un compromis. O operă îndrăznească va fi pe placul a doi, trei membri, o alta tot atât de îndrăznească, va plăcea altor doi membri și cum juriul nu poate fi de acord nici cu una, nici cu cealaltă, o a treia profită de împrejurare nu pentru că e *mai bună*, ci pentru că permite un consens. Din cauza asta, cred și mai puțin în premiile literare. Iar motivul e simplu: dacă filmele sunt văzute de membrii juriului, care nu prea au de ales și trebuie să fie în sală în momentul proiecției, cărțile nu sunt citite, sunt cel mult răsfoite rapid, iar decizia se ia după influențe. Cu atât mai mult cu cât juriile literare sunt permanente, în timp ce juriile festivalurilor sunt punctuale. În concluzie, nu cred în premii, iar în premiile literare și mai puțin decât în cele cinematografice.

- Întrucât ați ținut pulsul festivalului de la Cannes în paginile revistei *Nouvel Observateur*, aș vrea să știu cum vedeți festivalul de anul acesta în comparație cu edițiile precedente.

- În 2004, selecția festivalului lăsase deoparte

filmele de autor importante și i s-a reproșat acest fapt, cu atât mai mult cu cât aceste filme au fost recuperate de Veneția unde selecția a fost, astfel, excelentă. Anul asta, Cannes a dat înapoi și a selecționat toate filmele de autor importante disponibile, chiar și cele care nu erau pe măsura așteptărilor, de altfel. Tactica este în același timp prudentă, nimeni le poate reproșa că au refuzat un mare cineast, și abilă, în sensul în care filmele prezentate la Cannes scapă Veneției. Problema cu Cannes-ul e aceeași ca și cu celelalte mari festivaluri, Berlin, de pildă: cei care selecționează filmele, nu le aleg, de fapt, ei doar le programează, umplu căsuțe. Selecția oficială de la Cannes a prezentat anul ăsta 63 de filme, adică mai bine de 10 filme pe zi: e o nebunie curată! Nu demult, festivalurile propuneau să descoperi o stare a producției mondiale în ceea ce are ea mai interesant, mai reușit, mai inovator, plecând de la alegeri personale, de la decizii riscante. De-acum, festivalurile nu mai propun altceva decât o stare a pieței, cu mari producții americane și naționale (francezești la Cannes, germane la Berlin etc.), filme de autor cunoscute și unul sau două filme considerate marginale într-un fel sau altul. Ceea ce corespunde întocmai cu ce ni se propune de 52 de ori pe an, în fiecare miercuri. Nu există nici un interes în a prezenta o stare a pieței, mai ales pentru festivaluri, iar Cannes, în mod deosebit, nu mai descoperă noi cinești. Șansa pe care o are festivalul este că marii cinești și, mai mult, producătorii lor vor să participe în continuare și astfel festivalul nu riscă să rămână fără muniții. Dar avem sentimentul că cel care selecționează la Cannes spune da la toată lumea, când rolul lui este tocmai să spună nu.

- Nu era acum ocazia să i se acorde la *Palme d'Or* lui Jim Jarmusch, care se mai întorsese o dată cu coada între picioare de pe *Croisette* cu *Dead Man* (1992), alt mare film trecut neobservat?

- *Dead Man* e un film imens, dar a fost prezentat la Cannes într-o selecție foarte densă alături de filme poate mult mai ușor seducătoare (vezi chestiunea Premiului). Jarmusch s-a reîntors anul asta cu un film agreabil și plăcut, care nu este în schimb de talia celor mai bune filme ale lui, *Dead man*, de pildă. La *Palme d'Or* recompensează un film, nu un cineast. Dacă ar fi așa, ar fi inutil să mai vedem filmele. Nu am decât un reproș major de făcut palmaresului de anul ăsta: absența filmului lui Hao Hsiao Hsien. Cu atât mai mult cu cât filmul chinezesc premiat e destul de banal și două premii doar pentru Tommy Lee Jones, e cam mult. Dar asta e partea bună cu palmaresurile: se uită foarte repede. În afară, desigur, a celor care au fost în competiție, recompensați sau nu.

- Și cu literatura cum mai e? Pe când un al treilea roman?

- Nu știu. Scriu la el. Am tot timpul: nimeni nu mă așteaptă.

Interviu realizat și tradus din limba franceză de Marius Voinea



eveniment

“Trebuie să încercăm să atingem perfectiunea în fiecare zi”

De vorbă cu Andrei Șerban

Andrei Șerban a lucrat pentru 10 zile la Cluj (8-18 iunie) cu actorii Teatrului Național și studenții Facultății de Teatru și Televiziune. Un atelier de mișcare și lucru pe text nu ar trebui să fie un eveniment într-un spațiu universitar și artistic dinamic. Din păcate la Cluj *workshop*-ul lui Andrei Șerban este o excepție, un accident fericit în parcursul școlii și instituției de spectacole. În timp ce la Sibiu festivalul oferă anual ateliere care explorează diferitele instrumente ale expresivității actorului (anul acesta au fost 10), Clujul se menține excentric, într-o poziție reticent-conservatoare. De aceea atelierul de acum trebuie salutat cu entuziasm și privit cu încredere în deschiderile viitoare, în reflexul pe care ne așteptăm să-l producă.

Cercui în apă, cartea Taniei Radu, lansată cu ocazia conferinței publice susținute de Andrei Șerban vineri 10 iunie, reface prin text traseul atelierului de anul trecut de la Arcuș-Sfântu Gheorghe. *Cercui în apă* e metafora trezirii în actor a unor energii latente, pe care exercițiile le provoacă, le aduc în stare de manifestare. Dar la fel ca cercurile produse de piatra aruncată în apă, care se sting pe măsura îndepărtării de sursă, e rolul fiecărui actor/student/participant să întrețină și să cultive vibrația produsă de momentul întâlnirii cu unul dintre cei mai importanți regizori ai lumii. Mitul care învăluie persoana lui Andrei Șerban are, dincolo de aura câștigată prin experiența trăită la Centrul de Cercetări Teatrale de la Paris cu Peter Brook, o componentă de subtil apetit reflexiv. Gîndul în mișcare, inteligența ca instrument al cunoașterii, intelectul e blazonul acestui spirit. Andrei Șerban lucrează cu răbdare și calm, atent la fiecare amănunt al jocului și rostirii, descifrează împreună cu tinerii textul, îl comentează, caută calea simplității și conciziei. După energia contaminantă degajată de exercițiile de mișcare, etapa lucrului pe text reechilibrează balanța în favoarea textului și rolului său primar în teatru. Indiferent dacă în spectacol rămâne textul integral sau doar silabe și sunete, renunțarea la text e ultima etapă a studiului amănunțit al conținutului. Atelierul de la Cluj e în primul rând o lecție despre respectul datorat textului, apoi una a eliberării și găsirii căilor expresivității conjugate conținutului. Voci din interiorul *workshop*-ului spun că de la repetițiile lui Vlad Mugur nu s-a mai coagulat în Teatrul Național o atmosferă atât de profesionist dedicată actorului și pregătirii sale. Venirea lui Andrei Șerban la Cluj era necesară pentru ca asupra teatrului clujean să iradiază din nou puterea marilor spirite. Locul reverberează o bună bucată de vreme sub puterea acestei întâlniri. E important ca mai apoi cercurile în apă să nu se stingă după îndepărtarea sursei. (O.C.G.)

Oana Cristea Grigorescu: - *Domnule Andrei Șerban, aș vrea să plecăm de la ceea ce ați spus la încheierea atelierului, în fața studenților și actorilor, de la ideea de a trăi prezentul, de a trăi în prezent, de a ne implica și de a fi prezenți. Este asta o problemă în România? Vă întreb pentru că teatrul nu este doar o artă în sine, ci afirmă constant legătura cu viața și poate aici stă valoarea lui.*

Andrei Șerban: - Sunt din ce în ce mai mult interesat în faptul că ar trebui să trăim acum, acest moment. Citim în cărți, de la Platon și de la Socrate ni se spune că momentul prezent este singurul moment pe care trebuie să îl valorificăm, dar de fapt ne trăim viața fiind mai mult absenți, pasivi, ca și cum am fi trăind-o în somn. Trecem strada într-un fel de somnambulism și e un noroc că nu suntem călcați de mașină. Dar în teatru avem ocazia să simțim mai mult energia aceasta care circulă prin noi și care ar trebui să ne pună în legătură cu o altă substanță mai fină, o altă calitate mai înaltă, mai transparentă, a unei alte vieți decât cea pe care o știm. Această *altă viață* este cea pe care teatrul ar trebui să mi-o comunice. Din păcate, adesea mă duc la teatru și sunt deziluzionat de ceea ce văd, pentru că teatrul îmi oferă sentimente și idei pe care le știam de fapt și experiențe care nu mă surprind, nu mă șochează, nu îmi pun întrebări, nu mă duc nicăieri altundeva decât eram atunci când am intrat în teatru. Teatrul grec, experiența teatrului grec este bazată pe acest termen, *catharsis*, care înseamnă transformare, schimbare de stare. E aici ideea că un spectator care intră în teatru trebuie

să iasă altfel decât a intrat, să plece altfel, puțin transformat sau măcar să aibă pentru moment intuiția că altceva e posibil, un alt potențial uman. Teatrul pe care îl facem nu ne mai duce nicăieri, ci doar ne amăgește. Plecăm la fel de descumpăniți, la fel de confuzi, la fel de iritați, la fel de violenți cum am intrat. Acest atelier pe care l-am făcut are ca scop să creeze prin exerciții o stare nouă, un fel de provocare pentru a privi instrumentul care este corpul nostru, vocea, ritmul, gândul, emoția, instinctul, toate puse în perspectiva unei înțelegeri că trăim în dizarmonie, că trăim fragmentat. Toate aceste elemente pe care le avem în noi, pe care le regăsim în trupul actorului prin care comunicăm, ar trebui puse împreună. Cu alte cuvinte, să trezim dorința spre unitate, dorința de a trăi armonios în noi înșine. Societatea este îngrozitor de fragmentată, de dispersată. Politicienii care ne conduc sunt în mare majoritate niște oameni compromiși, necinstiți, în care nu putem avea încredere și tot ce se întâmplă în jur ne îndepărtează de acest cuvânt, „încredere”, pe care nu o mai putem găsi decât în noi înșine. Ca să avem încredere în noi înșine trebuie să încercăm să atingem perfectiunea în fiecare zi. În fiecare zi trebuie să încercăm să trăim mai bine, mai luminos, mai generos, în sensul pozitiv al cuvântului și să încercăm să îndepărtăm din noi tot ceea ce ne trage în jos spre animalic, înspre violență, înspre urât. Teatrul ar trebui să ne dea exact acest gust, această impresie spre altceva. Atelierul pe care l-am făcut, de zece zile, evident că nu răspunde la nimic, nu dă nici o soluție, dar pune întrebări. Și aceste întrebări cred că sunt importante.



- *Mie mi s-a părut că studenții sunt mai dispuși să trăiască în mijlocul acestei întrebări. Au o maleabilitate și o investiție mai mare în a se situa în prezent decât actorii. Am văzut ieri față în față cele două grupe, fiecare cu exercițiile lor, și urmărind evoluția actorilor pare spectaculos rezultatul lor.*

- Nu vreau să fac o diferență și nu vreau să compar pentru că necunoscându-i nici pe actori nici pe studenți am fost foarte mișcat și surprins de interesul tuturor. Cu toții, de orice vârstă, au fost foarte interesați de aceste întâlniri, de aceste exerciții desfășurate pe parcursul celor zece zile. Sigur, evident că un student are un corp mai tânăr, e mai agil în trup, e mai disponibil în trup, iar unui actor care a trecut de 35 de ani îi e mult mai greu să facă exerciții de vreme ce s-a dezvoltat, s-a dezobișnuit să le mai facă. Pentru el e un șoc să facă ceva ce nu mai știe, ceva ce nu mai are în obicei, dar până și ei au făcut atât cât au putut. Faptul că erau cu toții interesați, asta e ceea ce contează. Rezultatul sau potențialul fiecăruia e diferit, dar sunt atât de puțini cei care mai vor să încerce după o anumită vârstă încât faptul că aici răspunsul a fost afirmativ mi-a dat încredere.

- *Rămâne însă și disponibilitatea de a încerca să fii flexibil în gândire, în inteligență, de a-ți folosi mintea, de a fi o persoană care dorește să trăiască activ. Există această disponibilitate?*

- Există, pentru că tot ce ne-a dat Dumnezeu ni s-a dat cu o intenție. Ni s-a dat un trup pe care trebuie să îl folosim chiar dacă nu știm să o facem foarte bine, de care de obicei ne cam batem joc, pentru că îl ignorăm; e ca un cal pe care nu îl îngrijim bine și de aceea trăsura nu prea merge cum trebuie, scârțâie. Iar mintea e extrem de importantă pentru că de acolo vine controlul, disciplina, rigoarea, vigilența... astea toate sunt legate de capacitatea de a gândi și de a vedea, de a avea o viziune, de a avea o direcție. Rolul meu este de a da direcție, *directeur de scène* se spune în franceză, dar pentru a-mi da mie o direcție știu că ea trebuie să vină și din cap. Dar nu numai din cap. Capul singur nu poate decide iar inteligența nu este doar a capului. Există inteligența inimii, există inteligența trupului, inteligențele sunt în diferiți centri, nu numai în





intelect. Sigur că intelectul are o foarte mare importanță și ar trebui să îl dezvoltăm la fel ca trupul, la fel de mult ca emoția.

- Există deci și o inteligență a emoției. Sintagma apare în cartea lui Ed Menta, Andrei Șerban. Lumea magică din spatele cortinei. Ce este în teatru inteligența emoției pentru un regizor care lucrează mult cu inteligența?

- Problema e de a o găsi, pentru că trăim fără inteligență. Ne folosim inteligența globală mult prea puțin, așa se spune, și asta o simt în mine! Simt că-mi trăiesc viața neinteligent, nu o trăiesc în măsura a ceea ce-mi este posibil. E ca și cum aș fi proprietarul unui Cadillac pe care nu știu să îl folosesc. Acest 3% e înfiorător dacă ne gândim mai bine. A ne da măcar seama că nu ne folosim inteligența este deja un mare progres. Teatrul nu se face din cap, capul este pentru intelectuali, nu pentru artiști. Artiștii trebuie să-și folosească capul într-o anumită măsură, dar impulsul vine din intuiție. Orice artist mare este un artist intuitiv.

- Intuiția se educă?

- Intuiția se educă. Totul merge la școală. Și emoția se educă, totul merge la școală deși nu există o școală a emoției. Există o școală a creierului foarte avansată. Universitățile destul de bune pe care le avem în România și în Cluj în special educă foarte mult mușchii capului. Există o inteligență a sportului, Nadia Comăneci este un mare exemplu și o mândrie a României, prin care vedem cum trupul poate fi educat la limita maximă. Spuneți-mi de vreo școală a emoției, știți vreuna? Eu nu știu.

- În psihologie dacă vom căuta vom găsi formule care folosesc emoția în scopuri terapeutice. Vreau să vă rog să comentați apropierea dumnevoastră din ultimii ani de operă. Ce resurse există acolo?

- Opera are muzica, cea mai înaltă dintre arte, și totul se reduce la muzică. Iar atunci când lucrez cu muzicieni cântăreți mă simt bine deoarece doar ascultând sunetele acestea minunate, armonioase, ale unor mari compozitori mă simt elevat, muzica mă înalță. În teatru nu avem muzică, dorim să o creem prin trupuri, prin actori, prin voci, dar nu reușim decât foarte rar. În operă muzica este un dat, ne este dată.

- Dar există și reversul: durată, fixarea în durată. Cea care îți impune să ții trei ore în scenă cântărețul, să faci ceva cu el.

- Durata în muzică este legată de ritm, de tempo, de structuri muzicale. Durata este extrem de bine formată de aceste secvențe foarte precise, matematic concepute, care în același timp dau o libertate extraordinară sentimentului. Muzica dă drumul unei libertăți emotive nelimitate tocmai pentru că este structurată matematic, de o rigoare

precisă a notelor.

- Regizorul își mai găsește locul...?

- Regizorul trebuie să servească muzica, trebuie să respecte muzica din adânc și trebuie să o simtă. Eu nu sunt un muzician din naștere, nici nu am studiat muzica, dar mă simt ca un cântăreț nomad, mă simt atras de muzică prin intuiție. E vorba de intuiția și ascultarea interioară a unei alte urechi care nu vine din cap, nici din intelect, ci din inimă, din suflet. Acolo este un fel de pasiune care este imediat atârțată de vibrația sunetelor.

- Muzica pune altfel problema găsirii unor situații de joc, așează altfel rolul regizorului?

Lecțiile lui Andrei Șerban

Claudiu Groza

"E adevărat că a fost Andrei Șerban la Cluj?", m-a întreat deunăzi un prieten tocmai revenit de prin Elveția. Iar la răspunsul meu afirmativ a continuat, cu un soi de regret, dar și cu o mică speranță: "Și când mai vine?"

Într-una din întâlnirile publice pe care le-a susținut în cadrul atelierului realizat cu actori și studenți clujeni, regizorul a declarat că se află la Cluj pentru prima dată după 40 de ani. Și, în ciuda vagii promisiuni de a veni să monteze aici, mi-e teamă că va mai trece mult timp până să se întoarcă...

"Workshop-urile sunt noul meu prilej de a lua contact cu ce se întâmplă în teatrul românesc", a spus Andrei Șerban, care nu a mai lucrat în teatrele românești de zece ani. Asta nu l-a împiedicat, în schimb, să monteze spectacole de operă în cele mai diverse colțuri ale lumii: la Covent Garden în Londra, la Opera Națională din Paris, în Finlanda, America sau Japonia. În prima jumătate a lui 2005 a realizat trei spectacole: *Povestirile lui Hoffmann* de Offenbach la Viena, *Faust* de Gounod la New York și *Visul unei nopți de vară* de Benjamin Britten la Chicago. Performanță notabilă, pentru că regia de operă e mai pretențioasă decât cea de teatru.

Chiar dacă e o vedetă, Andrei Șerban și-a păstrat naturalitatea. Principiile sale de creație sunt clare, și au fost exprimate fără echivoc. Ce contează pentru regizorul Andrei Șerban? "Ce mă interesează foarte mult în carieră e să nu mă repet", spune el. "Mergem la teatru sau operă pentru a simți ceva. Nu pentru cap, ci pentru suflet."

N-au lipsit din întâlnirile publice accentele picante. Șerban nu s-a ferit, de exemplu, să critice

- Nu, eu lucrez în operă ca în teatru, doar că în timp ce actorii își vorbesc cum ne vorbim noi acum într-un interviu, cântăreții nu au alt fel de a se exprima decât cântul. Dar nevoile, sentimentele, dorințele, întrebările, suspiciunile, obstacolele pe care le avem de trecut în viață sunt aceleași și în muzică. Sunt aceleași doar că sunt exprimate altfel. Ceea ce un pictor exprimă prin pictură, un scriitor prin roman, prin scris, un cântăreț exprimă prin cântec. E același lucru, sunt aceleași dorințe umane eterne, universale.

- Regizori foarte importanți au început cu teatrul pentru a se dedica apoi operei. E un teritoriu de descoperit?

- Da, e un teritoriu de descoperit pentru că dacă reușim să facem dintr-un cântăreț un foarte bun actor și în același timp un profesionist al cântecului, dacă poate să joace, să cânte, să comunice în același timp prin trup și prin voce, el devine actorul total.

- Cel visat de Wagner.

- Da. Cel visat de Wagner.

- Intenționați să reveniți în România? Veți mai monta?

- Doresc să revin, dar evident că pentru asta trebuie să am niște condiții destul de precise și trebuie să am un contract semnat. Fără un contract nu pot să revin, deci aștept o invitație precisă.

Interviu realizat de
Oana Cristea Grigorescu

răstălmăciri

Traduceți, nu chiar oricum, dar traduceți!

Mihaela Mudure

Despre importanța traducerilor pentru o literatură precum cea română - o literatură exprimând spiritul unei culturi de rezistență și nu de expansiune - nu cred că e cazul să insistăm prea mult. Toți suntem de acord că traducerile în limbile de mare circulație internațională sunt extrem de necesare, dar cu toate acestea ele sunt extrem de puține. Problema rămâne. Pentru a lua doar traducerile în limba engleză: mulți dintre scriitorii români de valoare, intrați de mult și în manuale și în dicționarele de specialitate nu au nici măcar fragmente din opera lor traduse în această limbă de mare circulație internațională. *Adela* lui Garabet Ibrăileanu, *Duiliu* Zamfirescu, *Hortensia* Papadat Bengescu, *Max* Blecher, *Henriette* Yvonne Stahl, *Camil* Petrescu, ca să îi menționez doar pe câțiva dintre cei mai apropiați gustului meu, nu sunt accesibili cititorului de limbă engleză. Traducerile, atâtea câte s-au realizat, au fost rezultatul muncii unor entuziaști: vezi cazul *Ilenei* Orlich care a tradus *Mara* sau al *Anei* Cartianu care a tradus din *Creangă* și *Sadoveanu*. Alte traduceri au fost realizate ca urmare a statutului public al unor scriitori, vezi cazul *Zaharia* Stancu, fost președinte al Uniunii Scriitorilor care a intrat în multe biblioteci străine cu *Desculțul* lui. Ori această importantă activitate nu ar trebui lăsată pe seama entuziasmelor unor particulari sau al hazardului unor poziții de conducere. Ea ar trebui să fie obiectul unui program coerent și consecvent pro-



movat ani, decenii de-a rândul. Există traducători capabili de a susține acest efort. O activitate constantă - fie și nu mai mult de un titlu pe an în fiecare dintre marile limbi de circulație internațională - ar fi suficientă dacă s-ar lucra consecvent, cu încăpățănarea pe care o merită o cauză bună.

Pe de altă parte, cred că noi, românii, avem un talent deosebit de a pune carul înaintea boilor în această chestiune. Am auzit destule voci deplângând necunoașterea valorilor românești în străinătate. Bineînțeles, în acest din urmă caz, străinătate înseamnă, în primul rând, Europa, mai ales Europa Occidentală, precum și America de Nord. Nu am prea auzit pe nimeni plângându-se că nu ar exista traduceri românești în limba arabă, de exemplu, deși vorbitorii acestei limbi sunt destul de numeroși.

Există și propuneri ultra... vizionare care propun (co-)interesarea străinilor în așa măsură încât ei să fie cuprinși de un entuziasm copleșitor pentru tot ce este românesc și să înceapă a traduce care mai de care literatură română. Cum s-ar putea face o astfel de (co-)interesare nu se spune, interlocutorii de acest gen preferând să ofteze, să cugete adânc și să nu ofere nici un răspuns concret. Personal, consider că o astfel de abordare orgolioasă nu are prea mari șanse de reușită. Interesul marilor culturi de expansiune pentru culturile minore sau de rezistență este strict dependent de conjuncturi.

În prezent, în SUA se vând foarte bine cărțile despre Islam. Există un interes pentru literaturile popoarelor musulmane. Americanii cultivați sau cei mai puțin sofisticati doresc să înțeleagă resorturile care au dus la apariția sinucigașilor din 11 septembrie 2001 și la avalanșa de sinucigași cu bombe. Există un interes sporit pentru studierea culturilor respective. Dar, să fim serioși, acest interes este în primul rând motivat de necesitatea americanilor de a câștiga războiul cu terorismul arab, această cunoaștere nu este defel o dezinteresată deschidere spre lumea arabă, islamică, din contră, ea este un răspuns dictat de necesitatea victoriei și a supraviețuirii.

Vrem și noi românii să producem un cutremur asemănător pentru a deveni "interesanti"? Mă îndoiesc. Paradoxal, în condițiile dictaturii lui Ceaușescu, România era mai... interesantă din punct de vedere politic și cultural pentru astfel de perspective... interesate. Mimarea independenței în politica externă, pretenția de a fi un fel de călcâi al lui Ahile al lumii comuniste, un spin în coasta Uniunii Sovietice, sau ce metaforă doriți D-voastră, cititorule, a dus în anii respectivi la mai mult interes pentru studiile românești. Nu cred că urmărirea cu încăpățănare a interesului pasager datorat conjuncturilor ne poate salva. Nici credința, cumva a-historică, în valoarea excepționalismului românesc - ceea ce ar face pe occidentali ca deodată să se intereseze de România nemaipomenit de mult - nu va rezolva problema. Cred mult mai mult în eforturile noastre proprii de aici, din România, în strădanii constante, în planuri urmărite cu consecvență, spuneți-i încăpățănare, dacă vreți, în silințe nu neapărat



spectaculoase, ci consistente și permanente.

Două exemple concrete vor veni în întâmpinarea argumentelor mele. Este illogic să așteptăm, orgolioși, un interes spectaculos căzut din cer. Mult mai sănătos ar fi să contribuim noi înșine la menținerea la cote rezonabile a interesului, atâta cât există el, prin traduceri și prezențe românești în dicționare și enciclopedii, lucrări de referință. Cei care au contribuit la astfel de lucrări de anvergură internațională știu prea bine că redactorii dicționarelor literare, de exemplu, nu admit includerea în astfel de lucrări de referință decât a operelor, a scriitorilor traduși în limba în care se redactează dicționarul. Eventualele excepții de la această regulă nu ne privesc pe noi, românii, ci literaturi precum cea indiană sau chineză, culturi cu tradiții de mii de ani de scris. Deci, aidoma unui cerc închis, ne întorcem de unde am venit. Traduceți, nu chiar oricum, dar traduceți!

În al doilea rând, inițiativele de traducere, atunci când ele vin din spațiul exterior, se circumscriu, uneori, nu neapărat genului de interes de care am fi bucuroși, ci mai degrabă unui interes dictat de dorința reconfirmării unor stereotipii și prejudecăți culturale. Recent am primit o provocatoare invitație din partea unei colege din SUA: să traducem împreună *Țiganiada* lui Budai-Deleanu. Oferta era dublată de posibilitatea încheierii unui contract ferm cu o prestigioasă editură americană. Se pare că peste Ocean *The Gypsyiad* ar fi de mare interes! Să nu uităm că, recent, poemul eroicomic al lui Budai-Deleanu a fost tradus și în Franța de editura Wallada, specializată în literatura romilor. Propunerea m-a luat prin surprindere. Am încercat să le propun interlocutorilor mei să căutăm, măcar ca fază inițială a unui proiect de traduceri din literatura română, ceva mai abordabil din punct de vedere filologic și poetic, de exemplu ceva proză din secolul al XX-lea, eventual al XIX-lea! Nici nu au vrut să audă! Argumentul care mi-a luat, însă... piuitul a fost: *Țiganiada* are toate ingredientele succesului pentru o carte românească în America: *Dracula* și țigani!

Morala: interesul străinilor pentru traducerile din literatura română ar putea fi doar o expresie ceva mai binevoitoare a unor vechi stereotipii culturale! Oare nu ar trebui să le oferim și noi străinilor propria noastră ofertă de traduceri?!

tutun de pipă

Roiul

Alexandru Vlad

Într-o zi m-am trezit în grădină cu un roi. Alții s-ar fi considerat probabil norocoși în locul meu. L-a descoperit o vecină care venise până în capul potecii și parlamenta cu mine de la distanță. Apoi brusc femeia amuți și începu să gesticuleze caraghios, de parcă albinele ar fi fost mai sensibile la voce decât la gesticulație. Cred că de fapt e invers. Când am ajuns la un pas de ea am văzut și eu insectele acelea înlănțuite ca un arici uriaș, un organism format din mii de organisme vii și mici, cumulate în jurul tufei de coacăze prăbușită sub greutatea lor. Mai mult ca sigur eu trecusem pe lângă el fără să le observ. Poposiseră acolo datorită ploii care întrerupsese drumul lor spre un loc mai potrivit, spre unul din salcâmi de pe vale.

Ne-am retras la o distanță ceva mai sigură și am început să apreciem situația. O familie de albine face astăzi și două milioane, era părerea ei și mi-am dat seama după tonul vocii că mă considera întrucâtva un norocos. Doar că eu nu-mi puteam imagina, în situația dată, altceva decât un nor de insecte furioase în jurul meu și mii de înțepături arzătoare. Îmi aminteam din copilărie cum vreo șase viespi mă desfiguraseră și mă orbiseră, și pe bunica tratându-mă cu comprese muiate în spirt de oțet. Parcă luasem foc. Albinele își vedeau deocamdată de treaba lor. Aerul vibra muzical în jurul lor ca un avertisment. De albine s-au ocupat Aristotel, Caton, Varro, Pliniu, Palladius, Aristomachus, Vergiliu (*Georgicele*, cântul IV), poate și Goethe. Despre ultimul nu sunt sigur. Îmi aminteam însă cartea încântătoare a lui Maurice Maeterlinck, cel care avea un stup de sticlă pus pe birou, dar asta nu era nici o consolare. Cultura clasică nu ajută la nimic în astfel de situații. Că veni vorba de Maeterlinck aș fi preferat mai degrabă să văd deasupra capului o pasăre albastră.

Soluția era, hotărî vecina, să-i chemăm pe Gogu și pe inginerul Oancea, și dispăru imediat lăsându-mă singur și nehotărât. Am ocolit prin spatele casei și am decis ca deocamdată să rămân înăuntru și să citesc ziarele, vechi și acestea de câteva zile. Albinăritul aduce multe satisfacții și venituri aceluia care se pricepe. În sat erau câteva colonii de stupi, dar eu ocoleam cu prudență livezile în care vedeam cutiile de lemn spre care se întorceau, din căușul enorm al văii, lucrătoarele cu picioare galbene din cauza polenului. Cei doi au apărut ca un comando condus de guraliva vecină care se tocmea pentru un borcan mare de miere pentru efortul ei.

Gogu e un bețiv care arată crunt, pe fața lui grămădindu-se cicatrici și ciupituri de vărsat. Nu știu însă dacă figura lui penală intimidează în vreun fel zburătoarele prevăzute cu ac. Inginerul Oancea e un individ subțiratic, cu mustața rară, întotdeauna zâmbitor, fragilizat de un viciu ascuns pe care nu l-am depistat încă. Dar e apicul-tor. Poartă pe braț o salopetă de un alb murdar și un fel de coif cu mască de sită. Gogu duce o ladă cu urdiniș, un fel de stup voiajor prevăzut cu o curea lată ca să poată fi purtat în spinare. Fac o sumară recunoaștere după care inginerul Oancea se îmbracă și arată ca un cosmonaut jegos. Se apropie imprudenți de tufișul viu de coacăze și parlamentează ceva între ei. Personal decid că

lucrul cel mai bun pentru mine ar fi să mă duc la pescuit și să-i las pe ei să-și vadă de treabă. M-am întors abia spre seară. Gogu și cu inginerul Oancea stăteau pe vine la colțul casei tăcuți ca niște sfincși și pândeau cum intră albinele înăuntru. Trageau din țigări și miroseau a alcool. Oare albinelor le plăcea? Se lăsa noaptea și zburătoarele încă se mutau de pe ramurile căzute în cutia voluminoasă unde am înțeles că fusese transferată matca.

Eu, la o oarecare distanță, trăgeam disperat din pipă, de parcă fumul acesteia m-ar fi putut apăra de ceva. Cei doi lăsară lucrurile să se desfășoare de la sine și au venit la masa de lemn din fața casei. Pe aceasta se află o sticlă cu alcool, aproape goală de-acum. Lângă ea zace costumul de protecție. Îmi oferă și mie să trag un gât. Aproape că am întins mâna spre sticlă când am perceput un inconfundabil zumzăit care venea dinspre cei doi. Pe sub tricoul inginerului și pe sub cămașa lui Gogu mișunau albinele. Inginerul se scărpină scoțând câteva insecte pe care le strivi zâmbind între degete. Gogu goli câteva din

cizmele lui enorme de cauciuc. Erau imuni, îmi explicară ei mie și mai scoteau câteva albine de pe la subsuori. Gogu îmi turnă într-un pahar de plastic în care am apucat să văd o albină înotând disperată. Am arucat lichidul pe furiș în iarba de la picioare. Când m-am descotorosit de ei era noapte de-a binelea și l-am urmărit pe Gogu cum se topește în întuneric având în bandulieră periculoasa cutie.

Dimineață aveam să văd că pe tufa de coacăze, sau pe ce mai rămăsese din ea după băjbăiala celor doi, se mai afla un ciorchine maroniu și agitat, mare cât o căciulă. Le-am urmărit circumspect timp de câteva zile, cum rămân tot mai puține și mai disperate, probabil mai dispuse ca oricând să-și verse focul pe cineva. Inginerul Oancea plecase la oraș, Gogu zăcea beat pe undeva, iar eu eram obligat să folosesc latrina vecinilor. Ghemul lor se diminuea încet și grădina îmi rămase inaccesibilă câtă vreme aceste orfane dispărură una câte una. Pe măsură ce teama se diminuea creștea însă un sentiment de vinovăție, până când roiul fu la loc, invizibil, la capătul potecii.

nopti și zile

Poveștile românilor

Mihai Bărbulescu

Românii nu au încredere în politicieni, în partidele politice, în Parlament, în Justiție, în Guvern, parțial nici în Președenție (românul de rând care are încredere în Președinte, oricare ar fi acesta, reeditează mitul "bunului împărat"). Neavând încredere, nu au nici prea multă stimă față de politicieni și față de aceste instituții. Așa ne asigură toate sondajele de opinie publicate în ultimii 15 ani.

În schimb, românii ar avea multă încredere în Biserică și în Armată, două instituții fundamentale ale Statului. Acestea sunt două din "poveștile cu mac" ale românilor: încrederea și respectul față de Biserică și Armată. Este adevărat că Biserica a fost o instituție respectată (poate și temută) secole de-a rândul. La fel de adevărat este că până acum două-trei decenii Armata era considerată o folositoare "școală" pentru băieții răzgăiați, o școală la propriu pentru recruții proveniți din mediile sociale cele mai nevoiașe.

Când se spune acum că românii au încredere în Biserică, probabil că referirea este la Biserica Ortodoxă Română, biserica majoritară, dar poate că se înțeleg și celelalte Biserici și culte cărora românii le aparțin: Biserica Romano-Catolică, Biserica Greco-Catolică, diferitele culte neoprotestante.

Cazul Tanacu a arătat, cred, un popor credincios dezbinat. Pentru unii călugărul exorcist este un sfânt, pentru alții este Diavolul însuși. Unii l-ar readuce mâine la mănăstire, alții l-ar duce la spânzurațoare. Oameni de cultură, oameni ai legii, chiar dacă s-au exprimat cu jumătate de gură, au creat aceeași impresie de dezbinare. Mai mult, preoții, și chiar ierarhi ai Bisericii Ortodoxe, se exprimă diferit despre semnificația și implicați-

ile acestui caz. Mă îndoiesc că mai putem vorbi de o încredere generalizată în Biserică. Unii din țărani din Tanacu și împrejurimi, cei care l-au îmbrâncit pe episcop, ar face zid cu trupurile lor în jurul mănăstirii. Dar alți țărani i-ar da foc. Poate că nu toți cei care l-ar spânzura pe exorcist și ar incendia mănăstirea și-au pierdut încrederea în Biserică (în instituția Bisericii!). Dar unii și-au pierdut-o.

Pentru că au încredere în armată, 99 % din tineri nu știu cum să ocolească această etapă din viața lor, cum să scape de armată. Visul tinerilor de a nu face armata se va împlini în curând, prin dispariția serviciului militar obligatoriu. Două-trei sinucideri pe an cu armamentul din dotare, uneori în timpul serviciului de pază, două-trei dezertări spectaculoase pe an (poate și mai multe) - acestea să fie semnele încrederii în Armată? Și, ați băgat de seamă, întotdeauna cei care se sinucid, cei care dezertează erau, după spusele superiorilor, "disciplinați, liniștiți, buni militari, nu creau probleme... este de neînțeles cum s-a întâmplat etc. etc". Încredere în cine? În "cadrele" arogante și suficiente? Încredere în ce? Poate în diurna de 80 de dolari pentru care militarii români "aleși" mășăluiesc prin Irak și Afganistan. Încredere pe care mamele și soțiile și copiii de acasă mă tem că și-o pierd dacă acelor militari li se întâmplă, Doamne ferește, ceva.

În condițiile neîncrederii generalizate în Stat, în absența reperelor morale și a orizontului, am avea totuși două reazeme: două plăcute urechilor noastre și liniștitoare povești românești.

ex-abrupto

Oferte de vară

Radu Țuculescu

L-am cunoscut într-un bar aflat la demisol, un bar cu doar câteva măsuțe din lemn masiv, muzică discretă și o servanță blondă, bogat înzestrată de la mama natură. Individul vorbea tare, avea o voce răstită, aproape stridentă, atrăgând atenția asupra persoanei sale rubiconde. S-a așezat la măsuța mea, ca și cum ne-am fi cunoscut de ani de zile. Mi-a zîmbit larg, un soi de rînjat afabil, apoi a chemat-o pe blondă, pocnind din degete. Nu din bici. Blonda bogat înzestrată a venit repejor, el a mîngîiat-o pe fese de două ori apoi a comandat o bere neagră, întrebându-mă și pe mine ce doresc. Era cît pe ce să-i spun că eu nu doresc nimic nici de la viață dar m-am răzgîndit, individul îmi fu simpatic din prima clipă, fără să-mi explic de ce, așa că l-am lăsat să-mi comande și mie o bere. Rubicondul exultă de bucurie, drept pentru care începu să turuie, intrînd abrupt într-un subiect drag lui și nu numai.

– În vremurile noastre trebuie să ai idei și să le pui în practică fără să te gîndești prea mult. Să fii întreprinzător, dar nu unul care stă prea mult

pe gînduri și se întrebă ce-o fi dacă, ce-o păți dacă și tot așa mai departe. Iar de apare concurența, trebuie să-i dai în cap, nu la propriu, evident, doar nu ești mafiot, ci cu idei mai bune, cu îndrăzneală.

Cu vocea lui bubuitoare, rubicondul atrase atenția tuturor clienților din barul cel mititel. Nimeni nu mai vorbea, toți îl ascultau și dădeau, aprobator, din cap. Rubicondul transpira de fericire.

– Eu am avut mai multe afaceri, toate au mers bine, am ieșit doar în cîștig. Dar nu m-am oprit la una anume, am tot căutat care să fie cea mai bună, cea mai rentabilă. Că nici nu-i bine să te fixezi la una, ca și cu femeile, pînă la urmă te plictisești și începi s-o înșeli ori te înșeală ea pe tine. Așa-i și cu afacerile, doar nu degeaba afacere e de genul feminin!

Bărbații aprobă încîntați, dar și cele două femei plus blonda barmaniță, mai discret, zîmbind enigmatic.

– Am avut și un băruleț, ca ăsta, și o alimentară de bloc, și un chioșc cu porcărioare și

o gogoșărie, am vîndut mașini aduse de dincolo pînă mai ieri cînd mi-a venit ideea cea mare la care, cred, nu voi mai renunța, că-i genială domnule, ai să vezi. Stai să-ți spun.

Cu toții am ciulit urechile, ce naiba să facem altceva cînd afară căldura topea trotuarele și gîndurile oamenilor!

– Am deschis o firmă de cortegii! Habar n-ai ce-i aia? Păi e simplu. Ofer cortegiu de înmormîntare, cu tot tacîmul, căruț, preoți, babe plîngătoare, haine adecvate, în funcție de vîrstă și sex, chiar și vreo doi trei cîini triști, care să încheie cortegiul cu coada între picioare și capul plecat. Ce zici?

– Bravo, i-am răspuns, cuprins de-o bruscă inspirație. Să știi că am să-ți fur ideea și am să te chiar întrec.

– Cum asta? întrebă rubicondul, mai mult curios decît speriat.

– Dau anunț că ofer și mortul, dacă va fi cazul...

aspiratorul de nimicuri

Mușețel de pe lângă Tanacu

Mihai Dragolea

Cînd s-a răspîndit vestea cu grozăvia de la bizară mănăstire Tanacu, am tresărit nu numai din pricina demenței faptelor petrecute acolo, spre marginea aceea de lume; s-a adăugat, masiv, un adevărat șuvoi de secvențe trăite în zonă. Precum mulți alți colegi de generație, bursele de care am avut parte au fost obligatorii și s-au desfășurat în timpul stagiaturii de dascăl, majoritatea în necunoscute centre rurale, răspîndite pe tot cuprinsul patriei. Cum, la repartiție, n-am mai avut ce alege serios, am ales în funcție de sonoritatea numelui "Mușata" și acolo am trăit un an.

Mușata era o așezare din ținutul Huși, aproape de Prut, nu foarte departe de Tanacu. La minunea care era Mușata se ajungea cu greu pentru simplul motiv că nu exista o cale de acces hotărîită, obișnuită, accesul însemna mersul pe o cărare care pornea de la o fîntînă săpată la margine de drum, o cărare simplă, șerpuiind pe ogoare destul de anemice; după trei kilometri se arăta minunea Mușata, așezare fără centru sau ulițe, lejer răspîndită pe valea unui pîrîu și pe niște movile leneșe. Tot de miracol ținea faptul că nu avea primărie, nu avea preot, agronom, polițist; n-avea decît școală, și aceea condusă de o directoare absolventă de institut pedagogic; la prima înfățișare acolo, la Mușata, am avut o senzație de maimuță expusă la o grădină zoologică; ruptă de lume, Mușata era, totuși, o lume; da, în acea lume am scris, de mină, o revistă întreagă, se numea, după loc, *Mușețelul*; o copiam în câteva exemplare și o trimiteam celor mai apropiați prieteni. Întîmplările petrecute pe acele plaiuri chiar meritau consemnate, dar reporterii vremii nu

veneau la Mușata, umblau prin fabrici și uzine; astfel, nimic din ce se petrecea la Mușata n-ar fi putut să răzbată în ziarele care începeau, inevitabil, cu îndemnul "Proletari din toate țările, uniți-vă!" Într-un fel, viața la țară, la Mușata, era chiar simpatică, avînd la bază vinul și o gesticulație economicoasă, deloc obositoare; oamenilor de acolo le și plăcea izolarea, îi scutea de multe frămîntări. Autoritățile Mușatei, în lipsă de altele, erau responsabilul birtului sătesc, Vîrlan, și gesticionarul-vînzător de la magazinul sătesc, Valentin; lumea bună era reprezentată de cîțiva tractoriști, singurii care, zilnic, ieșeau din perimetrul greu de desenat precis, al satului, ei plecau pe ogoarele comunei, cîteodată la Huși sau Bîrlad, după aprovizionare; restul lumii din Mușata moțăia, era singura profesiune practică nesilit, de bunăvoie, serios. Asta făcea totul extrem de aproximativ, nu exista nimic cu conturul prea ferm, toate se înmuiau, curgeau moale, precum apa unui pîrîu leneș, nămolos; de acest pîrîu se leagă una din cele două moți petrecute în intervalul cît am fost acolo dascăl: unul din cetățenii de bază ai satului - în sensul că bea constant și mult, moțăia tot timpul cît nu făcea scandal -, într-o seară cu prelungiri bahice consistente, a nimerit în albia pîrîului, a alunecat și s-a întins să asculte susurul apei; dar s-a întins pe burtă, cele șoptite de apa lin curgătoare atît i-au plăcut, încît a adormit acolo, l-au reperat a doua zi, mort cuminte; pentru că a fost o moarte ușoară - după spusele concetățenilor - convenită -, nici jalea n-a fost cine știe ce, s-a lăsat cu un chef strașnic al întregii comunități, la domiciliul clientului; așa bine s-au simțit, încît

soția celui care mă găzduia și-a uitat copilul de câteva luni pe iarbă; noroc cu ceva participanți la festin, cu chef de plimbare, ei au descoperit copilul uitat chiar "la loc cu verdeață", ei i-au adus aminte veselei mame unde și-a uitat progenitura.

Și a mai fost o întîmplare nenorocită: una din elevele clasei la care am fost numit diriginte s-a sfîrșit chiar nedrept și revoltător, mai aproape, să zic așa, de Tanacu: fetița, de numai doisprezece ani, a căzut într-o magazie, nu se știa ce s-a rupt sau s-a stricat în trupul ei firav, destul că nu se mai putea mișca de durere; nici măcar nu s-a pus problema consultării unui medic, de transportul la un spital nici măcar o vorbă nu s-a auzit; familia se baza pe sosirea preotului din satul vecin, o dată pe lună oficia și la Mușata, el urma să rezolve cazul bieteii eleve. N-a mai apucat s-o vindece, a venit doar la înmormîntarea fetei; am fost și eu, cu colegii ei; n-am rezistat pînă la capăt, din cauza unui pom împodobit, aflat chiar la poarta casei elevei: pe ramurile, crengile destul de subțiri erau atîrnate toate componentele care alcătuiesc ținuta unei fete, de la o rochie, la niște sandale; în curte era și o canapea nou-nouță, două scaune, un tranzistor, o masă cu farfurii, tacîmuri; am întreat ce e cu puzderia de obiecte din copac și din curte; am fost lămurit: toate erau pentru sufletul fetei, urma să fie oferite celor care le-ar fi solicitat. Mi s-au spus aceste detalii cu atîta senină convingere încît întrebarea de ce n-au dat banii pentru a duce copilul la spital, pe medicamente, n-am mai pus-o, ar fi fost ceva fără rost. Dar ce s-ar fi întîmplat dacă, atunci, ar fi fost aproape mănăstirea tanacă și popa corogean?!

flash-meridian

Kertesz Imre: Răul este principiul vieții

Ing. Licu Stavri

În locul obișnuitului mozaic de știri culturale de pe întreg planiglobul, astăzi le propunem cititorilor câteva extrase dintr-un interviu cu scriitorul maghiar Kertesz Imre, laureat al Premiului Nobel pe anul 2002. Se știe că acest autor, actualmente locuitor al Berlinului, este îndeobște discret când i se cere să vorbească despre propria persoană. El a consimțit totuși să stea de vorbă cu reporterul Florence Noiville, iar interviul a fost publicat în ediția din 10 iunie 2005 a prestigiosului supliment cultural *Le Monde des livres*.

- *Cu mai mulți ani în urmă ați părăsit Budapesta pentru a vă instala la Berlin, fosta capitală a celui de Al Treilea Reich. Astăzi vă exprimați în limba germană. Nu credeți că e vorba de un paradox, dat fiind că ați fost deportat la Auschwitz la 15 ani și că toată opera Dvs. este marcată de experiența concentraționară?*

- Lucrul acesta poate părea straniu, dar n-am considerat niciodată Shoah ca fiind rezultatul urii inalienabile a nemților față de evrei. Altminteri, cum am explica interesul cititorilor germani față de cărțile mele? Eu am devenit cu adevărat scriitor în Germania. Nu în sensul că mi-aș fi câștigat un renume, dar cărțile mele au produs o impresie puternică întâi și întâi în Germania. Cât despre cunoașterea limbii germane, în Ungaria am studiat-o, obligatoriu, la școală. Am devenit chiar traducător - Nietzsche, Hoffmanstahl, Schnitzler - și nu mă pot persuadea că limba lui Arthur Schnitzler și Joseph Roth este limba nașiștilor. Pentru mine, germana e limba gânditorilor, nu a călăilor.

- *În ce a constat primirea caldă a publicului german?*

- În Ungaria nu aveam decât un cerc mic de cititori fideli. În Germania am trăit pentru prima oară sentimentul că un scriitor poate exercita o influență. Eu, care aparțin celei de a doua generații de supraviețuitori - cei care nu împliniseră 15 ani la deportarea în lagărele de concentrare - am primit un număr enorm de scrisori de la tineri nemți, care-mi mulțumeau că le-am "explicat" atât de direct fenomenul concentraționar. Germania își făcuse deja o auto-analiză necruțătoare, pe când în Ungaria subiectul rămânea tabu. Când mi-am început cercetările în legătură cu Shoah, în 1961, n-am găsit aproape nimic. Era, totuși, anul începerii procesului lui Eichmann, dar în presa maghiară nu se scriau despre asta decât două-trei rânduri laconice. Am aflat de existența unei cărți consacrate acestui proces, de o femeie al cărei nume îl ignoram, Hannah Arendt. Am căutat-o pretutindeni, dar era intruabilă la Budapesta. A trebuit să aștept căderea Zidului Berlinului ca să citesc *Eichmann la Ierusalim*.

- *Ați participat la ecranizarea de către regizorul Koltai Lajos a cărții Dvs. Fără destin. Cum*

poate fi adaptat pentru ecran un roman atât de analitic și de obiectiv?

- Scrierea cărții *Fără destin* mi-a luat cincisprezece ani. Așadar, romanul nu poate fi comparat cu scenariul filmului. Dar există în el un strat românesc și acesta poate fi transpus în imagini: povestea felului în care un adolescent este spoliat sistematic de personalitatea sa ce înmugurește. De altfel, titlul romanului este o consecință etică a Shoah. El se referă la starea în care te afli după ce ți s-a confiscat până și ideea unei istorii personale. O stare în care îți este interzis să te confrunți cu tine însuși. Problema pe care o pune romanul era aceea de a inventa o limbă care să lege aceste idei și să indice o existență închisă în sine.

- *Cum ați inventat limba aceasta? Vi s-a întâmplat să afirmați că scrieți pentru a-l "răni" pe cititor?*

- Fiind vorba de Shoah, era imposibil să scrii fără să rănești, pentru că transferai povara pe umerii lectorului. Cuvintele trebuiau să aibă efect - în sensul de *Wirkung* - să pătrundă în carnea cititorului. În același timp, exista următorul paradox: romanul trebuia să placă, în sensul de a-l obliga pe cititor să întoarcă mai departe foile. Deci, dacă deveneam prea crud sau odios, nu obțineam efectul dorit.

Dar aceasta este o reflecție pe care o fac a posteriori. Evident că, în momentul scrierii, nu la asta mă gândeam. Ceea ce mă obseda era cum să evit poza literară. Doream să ajung la straturile brute ale poveștii, la ceva frust, ca în unele romane populare. Pentru asta, detaliile trebuiau puse în prim plan, ceea ce constituia și un mijloc de a indica faptul că este imposibil să scrii despre lumea aceea cu mijloace raționale.

- *Iubirea Dvs. pentru muzică nu a influențat maniera în care ați reconstruit limba?*

- Ba da. Întotdeauna ascult muzică înainte de a mă pune la masa de scris. Când scriam *Fără destin* eram obsedat de muzica atonală: Berg, Schoenberg... Voiam să creez și eu un limbaj atonal. Atonalitatea înseamnă anularea consensului. Tonalitatea este abolită, așa cum au fost abolite valorile sociale. Baza continuă este și ea distrusă, ceea ce înseamnă că solul (nu nota sol, ci pământul pe care umblăm) nu mai este fix și că dispăre eșafodajul referințelor pe care se fundamentează acțiunea. Noțiuni ca onoare sau fericire devin rizibile. Totul e mișcare, nimic nu e sigur. Iată ce cred că am reușit să fac în *Fără destin*.

- *Cum vă raportați la alți autori care au descris universul concentraționar?*

- Detest tablourile cu orori. Ceea ce doresc să realizez este distanțarea. Limba este limitată și limitele ei sunt impermeabile. Rezultă că trebuie

spartă din interior. Îi admir pe acei autori care, cu mijloacele literaturii, au depășit frontierele dicibilului. Am recitat, recent, *Durerea* de Marguerite Duras: nimic spectaculos și totuși romanul exprimă ceea ce Duras numește *dezordinea fenomenală a gândirii* și a sentimentului. Pot să-l mai citez pe Tadeusz Borowski, un polonez deportat mai întâi la Auschwitz, apoi la Dachau. După eliberare, a scris nuvele, reunite în culegerea *Lumea de piatră*. Obiectivitatea sarcastică a stilului său mă face să mă gândesc la Merimee. Dar cel mai mare scriitor despre lagăre rămâne pentru mine Jean Amery.

- *Nu Primo Levi?*

Nu-l găsesc suficient de radical. Primo Levi este tributar tradiției umaniste, tocmai cea care a fost aneantizată de experiența Shoah. Am afirmat de mai multe ori că Jean Amery [*Dincolo de crimă și pedeapsă; Eseu pentru depășirea insurmontabilului*] este un "Sfânt al Holocaustului". Un personaj extrem. El a mers până la capăt, fără să disimuleze nimic din ființa sa, știind că toate acestea nu se pot termina decât prin sinucidere.

- *În Drapelul englez evocați înăbușirea de către tancurile sovietice a insurecției din 1956 de la Budapesta. Pe vremea aceea erați ziarist...*

- La întoarcerea din lagăr eram absolut singur. A venit dictatura stalinistă. Timp de doi ani, am fost jurnalist, dar, fiind incapabil să scriu la ordin, m-au dat afară. Atunci m-am hotărât să devin scriitor. Nu un scriitor oficial, ci unul clandestin, ca unul care, de la nazism la stalinism, acumulasese suficientă cunoaștere intimă a dictaturii pentru a o traduce într-o experiență literară.

- *Un om liber, prins în capcana birocrăției și a absurdului - iată ce descrieți în Proces verbal, care amintește mult de universul lui Kafka. Vă simțiți înrudit cu ceea ce numește Kundera "marea pleiadă de romancieri ai Europei Centrale", Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz?*

- Evident. Experiența tuturor acestora este legată de spațiul austro-ungar. În ceea ce mă privește, fac o lectură a lui Kafka total diferită de a occidentalilor. Pentru mine, Kafka este un realist tipic din Mitteleuropa. În *Lichidarea*, personajul meu principal își expune ideea de bază, conform căreia "răul este principiul vieții". Firește, cel care se exprimă astfel este eroul meu, dar aceasta este probabil propoziția cea mai acidă și mai lucidă pe care am scris-o vreodată. Nu numai că răul este principiul vieții, dar lucrul cu adevărat irațional este binele. Asta a fost dintotdeauna viziunea mea despre lume. O să mă acuzați de pesimism incurabil. Dar cunoașteți bancul ce odinioară circula în Europa Răsăriteană: Care e diferența dintre un pesimist și un optimist? Răspuns: pesimistul e un optimist mai bine informat.

Autori, autori...

Mihai Guță

Greutatea blazonului unui scriitor celebru este dusă cu mult entuziasm de editurile care îl publică. Cu cât scriitorul este mai celebru cu atât editura respectivă investește mai mult în tratamentul mediatic aplicat imaginii respectivelui autor. Aura de vedetă, dată de



mecanismele infailibile ale publicității, se împletește astfel cu meritele incontestabile (sau contestabile, la urma urmei) ale scrierilor. Ceea ce rezultă după ce un scriitor intră în teribilul mecanism al culturii este, fără îndoială un fenomen extrem de interesant. Asta pentru că o dată ce se hotărăște să pună în sarcina tipografilor ceea ce până atunci aparținuse sertarului, persoana și personalitatea acestuia suferă transformări, nu atât dramatice, cât semnificative pentru un anumit gen de industrie. Industria culturală, o industrie la fel de profitabilă ca oricare altă, este capabilă de construcții mediatice admirabile, structuri în care cel care a fost publicat se regăsește

sau nu. Transformați în brand (brandul Cărtărescu, brandul Liiceanu contribuie la renumele Humanitas sau invers?) scriitorii prinși în mașinăria culturală beneficiază, după măsura nivelului sponsorizărilor, de prezentări de mai mult sau mai puțin efect. Humanitasul, de exemplu, a pregătit curioșilor o superbă galerie a celor mai titrați autori (<http://autori.humanitas.ro>). De la Ionescu la Neagu Djuvara, de la Eliade la Patapievic, diferitele portrete sunt puse cu abilitate și multă pricepere în fața cititorului. Grafica e făcută de profesioniști în materie, fotografiile rarissime, biografiile și, bineînțeles, cărțile publicate de Humanitas.

Un alt exemplu îl reprezintă siteurile personale de autor (un exemplu: <http://www.laszloal.tk> siteul de prezentare al lui Laszlo Alexandru). E o situație un pic inversă, unde nu editura îl promovează pe cel ce scrie, ci invers, autorul textelor le propune virtualilor internați un parcurs prin biografia sa, câteva instantanee și, evident, publi-



teatru



cațiile unde se face cunoscut. E remarcabilă diferența la nivel vizual datorată probabil faptului că e destul de greu să te ridici la nivelul unui gigant ca Humanitas și întregului angrenaj ce îi stă în spate.

O a treia situație, unde cel care beneficiază de "darea în internet" este un autor ale cărui opere au fost deja canonizate. Siteul www.caragiale.net beneficiază de o prezentare ireproșabilă: sunt puse la dispoziția cititorilor de la mărturisiri inedite din vremurile Micului Paris până la documente media ale transpunerilor pe scenă ale operelor dramatice ale lui nenea Iancu.

Trei categorii, evident diferite. Căutați în biografiile din siteurile de mai sus ceea ce nu știți despre protagoniștii fiecărei prezentări și, după ce vă delectați cu cele văzute, decideți (dacă este cazul) asupra momentului ori situației în care veți debuta cu un propriu sit în generosul teritoriu internet. Până atunci, cele e-bune!

Femeile universului dramaturgic blagian

Adrian Țion

Mai convingător decât *Ivanca* s-a dovedit a fi recitalul Elenei Ivanca în spectacolul intitulat *Mă joc cu voi așa cum doriți*. Versiunea scenică propusă de Anca Daniela Mihuț după piesele lui Lucian Blaga a venit, tot pe scena Naționalului clujean, la scurt timp după eșecul parțial înregistrat cu *Ivanca*, fabricat cam în pripă pentru a putea fi prezentat în cadrul Festivalului Blaga din această primăvară. Să se mai spună că Lucian Blaga nu este jucat la Cluj! Mai bine, mai rău, Clujul și-a făcut datoria în această privință. Cel puțin în această stagiune. Structura spectacolului este una aparte. I-am spus deja recital, dar e, după numărul interpretelor și după complexitatea compozițională a scenelor, cu mult mai mult decât un simplu recital, oricât ar fi el de reușit. Este o incursiune insolită, îndrăzneată și tocmai de aceea curioasă în portretistica feminină a teatrului blagian.

Titlul absolut surprinzător prin noutate - *Mă joc cu voi așa cum doriți* - este extras din replica Anei din *Meșterul Manole* înainte de a fi zidită,

în joacă, de oamenii meșterului. Fraza conține docilitatea soției credincioase, dar și pasiunea femeii de a se lăsa amăgită de misterul conținut în jocul miraculos al vieții. Ana este mesagera eului poetic blagian care ocultează fatalitatea morții: „Să mergi - spune poetul undeva - ca și cum la capăt de drum te așteaptă nu moartea, ci altă poveste”. Dar până la această ultimă poveste de mare taină spre care se îndreaptă și tragicul personaj feminin, spectacolul imaginat de Anca Daniela Mihuț își propune să prezinte în etape-trepte evolutive, concentrate, ipostazele trecerii prin lume a prototipului feminin blagian oglindit în textele sale dramatice. Pentru aceasta, Adriana Grand a conceput patru estrade, diferit pavoazate, corespunzătoare unor delimitări temporale ale feminității și iubirii: fecioara, îndrăgostita, posedata, soția. Elena Ivanca, actriță ajunsă la o invidiată experiență scenică, reușește să susțină un foarte dificil recital actoricesc, trecând cu profesionalism de la o ipostază feminină la alta. Ea conferă dramatism și suplețe declamativă

replicilor înlănțuite sub forma unui monolog compozit plin de nuanțări emotive. De la discreția și sfiiciunea ingenuiei la patima ardentă a trăirilor contradictorii. De la spectrul castității la „morbul depravării”. De la adorație necenzurată la ură.

Extrapolarea interpretativă este asigurată de prezența grațioaselor studente de la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj, în număr de nouă, ușor travestite din vapoazele făpturi angelice în inflexibili „meșteri mari” cunoscuți din baladă. Ele sunt: Diana Todea, Luminița Vișan, Ștefania Frăteanu, Noemi Veres, Roxana Mihai, Roxana Costeanu, Bianca Pătraș, Oana Moți, Imola Orosz. Dacă adăugăm acestora numele Danielei Timofte care semnează coregrafia, avem imaginea exactă a unui spectacol Blaga așezat sub semnul mirabilei conversii artistice spre insolit și, surpriză, realizat în întregime de femei. Un spectacol de femei și despre femeile universului dramaturgic blagian. Succesul acestui aranjament scenic datorat inventivității unei sensibilități cu totul speciale la textul blagian, am numit-o pe Anca Daniela Mihuț, constă tocmai în renunțarea la schematicul montărilor grandioase, greoaie. Spectacolul-colaj astfel realizat câștigă mult în suplețe și rafinement scenic. E un profit să-l putem citi pe Blaga și în acest fel.

muzică

Gânduri pe marginea muzicii

Virgil Mihaiu

După ce că sunt rare pe la noi, cărțile cu tematică muzicală nu prea au parte de comentarii în mass-media. De altfel, e paradoxal tratamentul marginalizant pe care *establishment*-ul nostru cultural îl aplică tocmai artei ce menținuse sincronizarea României cu evoluțiile esteticii mondiale chiar și în deceniile regimului totalitar-izolaționist. Cu atât mai laudabile sunt eforturile unor editori clujeni de a completa raftul nu prea încărcat al lucrărilor apărute în limba română pe teme conexe jazzului.

Astfel, la editura Grinta, coordonată de Gabriel Cojocaru și Vasile Gogea, au apărut nu demult două interesante volume: *Jazzul - o estetică a secolului XX* de Gilles Mouëllic, în traducerea românească competentă și nuanțată a lui Roland Szekely și *Harmonia mundi - o*

încearcă (pentru a câta oară) o aproximare a conceptelor de improvizație și swing. Lucrurile devin pasionante în secțiunea *Jazzul în secolul său*, cu spectaculoase divagații despre Specificitate, Legitimitate, Subiectivitate, Spontaneitate etc., implicând permanente raportări la celelalte arte contemporane, dar și la relațiile ideologie/estică, artă/industrie, jazz/urbanitate. Subcapitolul referitor la erotism dă credit unor simbolistici excesiv sexualizate, legate de actul creativ-interpretativ propriu acestei muzici. Dar când autorul afirmă că „misterul jazzului este asemănător cu misterul dragostei”, sau când parafrazează celebrul *It Don't Mean a Thing if It Ain't Got That Swing* prin sintagma *Nu există jazz decât atunci când există erotism*, sună prea frumos ca să nu-i dăm dreptate.

Codrin Coman (n. 1968, licențiat în filosofie al Universității clujene) ne propune o abordare în cheie post-heideggeriană a universalității artei sunetelor, urmată de salutare aplicațiuni asupra unui domeniu comentat prea anemic prin părțile noastre: muzica nouă. Publicului românesc îi sunt înfățișate - cu... acribie filosofică și empatie de pasionat al acestor expresii artistice de ultimă oră - lucrări ale unor importanți muzicieni contemporani, de la Steve Reich la georgianul Giya Kancheli, de la estonienii Arvo Pärt și Erkki-Sven Tüür la britanicii Evan Parker și Gavin Bryars, sau de la Alfred Schnittke (născut în fosta republică a germanilor de pe Volga, înființată și apoi pulverizată de Stalin) până la corifeii componistici ungare (născuți în Transilvania), Sándor Veress, György Ligeti și György Kurtag. Personal, m'ăș fi așteptat măcar la câteva comentarii legate de opere similare aparținând școlii componistice românești, dar tinerețea și angajamentul autorului îmi dau speranțe că investigațiile sale vor continua. Oricum, vasta sa „încercare” filosofico-muzicologică merită toată atenția, cu atât mai mult cu cât cuprinde și o pertinentă *Disertație despre jazz*.

În fine, o altă editură clujeană - Todesco - a publicat un *Manual de gitară pentru începători*, datorat lui Lucian Suci. Născut în același an ca și Codrin Coman, Suci e un discipol al lui Valentin Farcaș - fondatorul neuitatului grup jazz-rock *Experimental Q*, din Clujul sumbrilor ani ai ceaușismului. Absolvent al Modulului de gitară clasică al Academiei de Muzică *G. Dima*, autorul manualului le oferă o șansă celor dornici să cânte la cel mai răspândit instrument al timpului nostru, chiar dacă aceștia sunt literalmente începători. Capitolele *Introducere în teoria muzicii și Noțiuni de armonie clasică și modernă* conferă un suport teoretic partiturilor propuse viitorilor posibili virtuozii ai ghitarei. Lucian Suci își valorifică eficient studiile de muzicologie, cât și pe cele



consacrate muzicii vechi (inclusiv ca bursier al festivalului de specialitate de la Innsbruck, la clasa de lăută a maestrului britanic Nigel North).

Chiar dacă modul de procurare al celor trei lucrări rămâne nebulos, datorită confuziei ce domnește la noi în difuzarea cărții, îmi fac datoria de a vi le recomanda spre lectură.



încercare în esența muzicii de Codrin Coman. Autorul francofon vede în jazz o artă a țâșnirii, a elanului vital și a instinctului, noțiuni atât de dragi lui Bergson. Sunt reelaborate câteva repere deja bine sedimentate în jazzologia de extracție franceză. Pentru cititorii mai puțin familiarizați cu domeniul, Mouëllic reia din perspectivă actuală chestiuni precum: originile genului, fuziunea rasială convertită într'una muzicală, rolul jucat de ragtime, negro spirituals, gospel și blues în apariția jazzului. Glosează apoi pe marginea unor posibile etimologii și definiții și



1001 de filme și nopți

6. Ivens

Marius Șopterean

Criticul și regizorul de film Laurențiu Damian amintește în cartea sa *Filmul documentar (Despre documentar... încă ceva în plus)* - una dintre cele mai competente cărți dedicate filmului documentar care au apărut, atât la noi, cât și prin alte părți - cum că în anul 1964, în urma unui referendum organizat la Festivalul de la Manheim, optzeci de critici veniți aici din întreaga lume au decis că cel mai bun film documentar al tuturor timpurilor este *Nanook* al celebrului documentarist și nu mai puțin explorator Robert Flaherty. Filmul realizat în Canada de Nord, cu concursul unei familii de eschimoși filmată în cotidianul vieții ei timp de aproape 15 luni, între 1919 și 1920, a devenit în scurt timp un film de referință și un punct de plecare - punct capodoperă - în descifrarea tainelor și mecanismelor de înțelegere ale filmului documentar. Când a avut premiera la New-York în data de 11 iulie 1922, în cea mai mare sală de cinema existentă pe atunci, sala Capitoliu, filmul a beneficiat de o extraordinar de caldă primire, atât din partea criticilor, cât și a publicului. Practic acest film a lui Flaherty consfințește nașterea cu adevărat a filmului documentar artistic, având în anii următori o influență enormă în nașterea unor școli de film documentar cum ar fi cea franceză, britanică, rusă sau olandeză. Lumiere, ca inventator al cinematografului și părinte al filmului documentar, era lăsat în urmă. Reportajele sale, jurnalele de actualități, zecile de mii de metri de letopisete filmate de operatorii lui Lumière erau înlocuite acum, prin filmul lui Flaherty, de filmului documentar de sorginte antropologică. (Deși, această întâietate se pare că este revendicată de un operator Lumière, francezul Felix Mesguish, care a vizitat cu aparatul de filmat în mână între 1896-1910 o serie de țări din Europa și Asia.)

Momentul imediat următor apariției filmului lui Flaherty a fost publicarea, sub formă de manifeste futuriste apărute între 1923 și 1925, a manifestului *Kino-glaz-ului (Cine-ochiul)*. Grupul cineastului rus Dziga Vertov declară: "De azi înainte cinematograful nu mai are nevoie de drame psihologice sau polițiste și nici de decoruri de teatru. De azi înainte nu se mai filmează Dostoievski. Totul este cuprins în noul concept al cronicii cinematografice. În împrejurările vieții intră cu hotărâre: 1. Ochiul cinematic, care contestă ochiului omenesc conceptul viu al lumii și care își propune un "vedo", adică un fel de crez al văzului; 2. Monteurul cinematic care organizează cel dintâi momentele izolate ale vieții astfel văzute." Mai departe Vertov și entuziasmanul său grup declară: "Jos cu basmul scenariu! Trăiască viața așa cum este ea! *Kino-glaz-ul este Kino-pravda - Cine-ochiul!*"

Un an mai târziu, criticul de film ungar Bella Balász vorbește de *foarfecele poetice* care constă din capacitatea monteurului de a tăia și apoi de a uni între ele diferite cadre, creând un ritm care ar corespunde stilului în literatură. Acest *foarfece poetic* ar fi o posibilă sintaxă poetică cinematografică și ar reprezenta un fel de emblemă auctorială a fiecărui regizor.

În data de 5 mai 1928 are loc, la Central Theatre din Amsterdam, premiera unui film de 300 m (zece minute) intitulat *De Brug (Podul)*,

film realizat de necunoscutul pe atunci Joris Ivens. Acesta avea treizeci de ani și, după o scurtă experiență în scurt metrajul științific (filme comandă realizate pentru Universitatea din Leyda), își ia pe umeri aparatul portativ și într-un week-end filmează deschiderea și închiderea unui pod mobil de pe De Maas în Rotterdam. Cu doi ani înainte avusese loc la Amsterdam premiera filmelor *Mama* de Pudovkin și *Arsenal* de Dovjenko. Impactul cu cele două capodopere ale *sistematorilor limbajului cinematic* - cum îi numește Guido Aristarco - este atât de mare încât tânărul Ivens ia acasă două copii ale acestor filme și luni de zile le va proiecta, analizându-le plan cu plan ritmul, compoziția, încadraturile, unghiulația. Într-un cuvânt, întreaga problematică a ceea ce numim limbajul cinematic. După vizionarea filmului *Podul* Germaine Dulac spunea: "Am văzut o simfonie în mișcare, cu armonii, cu acorduri grupate în ritmuri diferite, am perceput o temă a cărei sensibilă rezonanță depășea obiectul... Forțe asonante și voit disonante, opoziție sau grupare de armonii, arhitectură a maselor prin unghiurile de filmare, ritmuri prin cadența măsurii. Joris Ivens, cel care a ordonat această orchestrație, mi-a apărut ca unul dintre muzicienii vizuali ai viitorului".

Un an mai târziu va încerca prin *Regen (Floaia)*, în urma unui material filmat timp de trei luni pe străzile Amsterdamului, să realizeze un poem dedicat unei ploii din momentul primelor picături care cad pe asfalt, trecând prin apogeul ei și terminând cu ultimii picuri care se preling leneși prin ochiurile de apă gata formate. Ivens spune despre filmul său: "În *Floaia*, obiectul în sine ne încurcă, întrucât își impunea imperios prezența. Dacă filmez, de exemplu, un automobil în ploaie, trebuie să ocolesc obiectul normal, obișnuit, care atrage atenția pe care eu doresc să o fixez asupra accidentului, adică apa. Soarele, vântul, primele picături, apa în torente, revenirea soarelui constituie singurele elemente ale acestei drame, lipsită de orice anecdotică. Toată viața oamenilor, mersul lor, acțiunile lor se transformă sub influența ploii. Eu nu caut simbolul, numai obiectul mă interesează."

Trecuseră doar doi ani de la debutul său, iar la Paris, cu ocazia prezentării celor două filme ale sale, este deja considerat ca fiind unul dintre cei mai importanți documentariști ai timpului. Filmele lui Flaherty, Grierson, Bunuel, teoriile lui Pudovkin, Moussinac, Vertov, Balász erau discutate aprins în cadrul cineclubului *Liga*, cineclub fondat printre alții chiar de Joris Ivens. De fapt câțiva ani mai târziu, în 1934, toate aceste discuții vor deveni articole în una dintre cele mai frumoase și complete publicații de film din Europa, *Film Liga*, alături de nu mai puțin celebrele reviste de film *La Revue du Cinéma*, în Franța și *Close-Up*, în Marea Britanie. Toate aceste teorii ale momentului se regăsesc în manifestul acestei mișcări olandeze care era reprezentată la vârf de cineastul Joris Ivens: "Schimbarea gustului unui public prea atașat formulelor melodramatice, introduse în cinematograful de la începuturile sale prin imitarea servilă a teatrului. Ridicarea nivelului de inspirație a scenariștilor, care se mărginesc la o literatură minoră. Afirmarea valorii estetice a



Joris Ivens și aparatul său de filmat

cineatografului și demonstrarea că acest nou mijloc de exprimare, deși bazat pe mecanică și tehnică, este capabil să producă opere de artă."

Ca urmare a unei bogate activități duse inclusiv în plan teoretic, în anul 1930 un grup de regișori sovietici îl invită pe Ivens să țină o seamă de conferințe, iar Pudovkin îl prezintă, prin prisma celor trei filme realizate: *Podul*, *Valurile*, *Floaia*, ca pe unul dintre cei mai mari documentariști ai momentului. În nenumărate prelegeri susținute la Leningrad, Odesa, Tbilisi, Kiev - unde se întâlnește și se împrietenește cu Dovjenko și ia cunoștință cu mișcarea *Cine-ochiului* condusă de Vertov - va vorbi despre necesitatea filmului de avangardă. De altfel, aceste căutări ale avangardei sunt puncte de referință pe care cineclubul fondat de Ivens le va discuta cu invitații săi, printre care se numără René Clair, Jacques Feyder, Germaine Dulac, Cavalcanti, Richter, Eisenstein, Pudovkin etc.

De la debutul său, *Podul*, până la ultima sa peliculă realizată în 1966, *Mistral*, Ivens a realizat 43 de pelicule filmate în douăzeci de țări de pe toate continentele, a lucrat cu regișori, operatori, scenariști, compozitori renumiți: Henri Stork, Eli Lotar, Ernest Hemingway, Dudley Nichols, Sidney Lumet, Paul Elliot, Lewis Milestone, Dmitri Șostakovici, Wladiyslaw Szpilman, Sacha Vieni, Léon Moussinac, Georges Sadoul, Paolo și Vittorio Taviani etc. A fost recompensat cu nenumărate premii la festivaluri de film internaționale: Venetia, Cannes, Munchen, Moscova, New York etc. A susținut conferințe la unele dintre cele mai importante instituții de profil din lume și a militat activ, precum Eluard în opera sa, pentru a *cobori cântecele oamenilor în stradă*. Prin opera lui Ivens documentarul câștigă pasiune, sentiment și forță, dând dovadă, prin demersul social făcut, de o extraordinară rezonanță.

Creatorul cinematecii franceze, Henry Langlois va spune despre el: "Arta lui Ivens se caracterizează prin trei cuvinte: dragostea pentru ceilalți. Toată viața, el a stăruit în dorința de a îmbrățișa întreaga omenire. Acest profund umanism, care îi dă lui Ivens eternă prospețime și tinerețe, această vocație de frate, care îl face să colinde lumea pentru a se pune în slujba omului, îl ajută să se facă auzit, să-și expună problemele, să le caute soluțiile, iată ce caracterizează unitatea operei și vieții lui."

sumar

anchetă

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

editorial

Maria Vodă Căpușan: Andrei Șerban la Cluj • 3

cartea

Ioana Cistelean: Lucyan, mărturisitorul de fontă • 4

Mircea Popa: Scrisori lirice • 4

Grațian Cormoș: O abordare patetică a proletcultismului românesc • 5

comentarii

Camden Vlad: Gradualitatea faptelor de limbaj • 6

imprimatur

Ovidiu Pecican: Teatrul de umbre al lumii • 7

agenda pignasty!

Ștefan Manasia: Despre literatura maghiară.

Încă o introducere • 8

telecarnet

Gheorghe Giurguc: Sensul obiectivității • 9

sare-n ochi

Laszlo Alexandru: Diverse • 10

incidențe

Horia Lazăr: Proust și Bergson • 11

eseu

Ioan-Pop Curșeu: A reprezenta impresentabilul

Partea III: Despre o poetică a vidului în

Andrei Rubliov de Tarkovski • 12

proza

Șerban Alexandru: Liuda • 14

film

Post scriptum la TIFF 2005 • 17

în dezbatere: psihanaliza

Ilany Kogan: Despre migrare • 21

reportaj & antropologie

Adrian Dohotaru: Noroc Bun: înăuntru și-n

afară! • 23

interviu

De vorbă cu Pascal Mérygeau: "Școlile din est

formează cineaști mai maturi, mai puțin ego-

centrici" • 25

eveniment

De vorbă cu Andrei Șerban: "Trebuie să încercăm să atingem perfecțiunea în fiecare zi" • 27

Claudiu Groza: Lecțiile lui Andrei Șerban • 29

răstălmăciri

Mihaela Mudure: Traduceți, nu chiar oricum,

dar traduceți! • 29

tutun de pipă

Alexandru Vlad: Roiul • 30

nopti și zile

Mihai Bărbulescu: Poveștile românilor • 30

ex abrupto

Radu Țuculescu: Oferte de vară • 31

aspiratorul de nimicuri

Mihai Dragoș: Mușețel de pe lângă Tanacu • 31

flash-meridian

Îng. Licu Stavi: Kertesz Imre: Răul este principiul

vieții • 32

www.cultura

Mihai Guță: Autori, autori... • 33

teatru

Adrian Țion: Femeile universului dramaturgic

blagian • 33

muzică

Virgil Mihaiu: Gânduri pe marginea muzicii • 34

1001 de filme și nopti

Marius Șopterean: 6. Ivens • 35

plastica

Adrian Țion: Lumea carnavalescă a lui Cornel

Vana • 36

Tipar executat la Imprimeria Ardealul,
Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146.
Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

plastica

Lumea carnavalescă a lui Cornel Vana

Adrian Țion

Expoziția pictorului turdean Cornel Vana, organizată în luna mai la Muzeul Național de Artă din Cluj, împreună cu Societatea Culturală Filarmonia, a lăsat o puternică impresie asupra publicului clujean iubitor de frumos. Tablourile sale, expuse pe simezele prestigioasei instituții, poartă marca unui artist în plină evoluție, reușind să convingă prin originalitatea stilului său compozit, din care răzbate un frământ creativ de aleasă calitate artistică.

Se poate spune că, până în prezent, Cornel Vana și-a conturat în linii mari lumea și stilul său. O lume carnavalescă în mare parte, ale cărei origini și rigori coboară pînă la Ensor și Soutine, dezvăluind astfel un mod postexpresionist de prelucrare picturală și de interpretare imagistică a lumii. Desigur, atât slăbiciunea sesizabilă pentru jocul și rolul expresiv al măștilor, cât mai ales apetența evidentă pentru slujirea fizionomiilor îmbracă sugestive și nuanțate stări emoționale, tratate original, sobru, violent uneori, într-o cromatică mereu explozivă.

Temele predilecte ale pictorului converg în spectacolul oferit de agitația tumultuoasă a unei umanități în derivă. De aici tendința de alunecare spre exacerbarea tușelor violente și caricaturizarea portretelor. Elementele care subliniază viziunea de lume ca spectacol perpetuu sunt instrumentele muzicale prezente excedentă (tuba, contrabasul, trombonul sau vioara, aceasta din urmă trimite explicit spre armonie și sacru), măștile, femeia cu cocoșul în brațe ce trimite spre bălci, mulțimile dezlănțuite, copiii tulburați de nevroze suspecte etc. Nu lipsesc iconostasul și candela, crucifixul și senele religioase ca echilibrare a degradingoladei în care a căzut lumea. Vom găsi în spațiul său pictural reprezentări ale unor tipologii aparținând mediului artistic (cărui îi face un aspru rechizitoriu), precum muzicanți deșănțați, amatori de distracții ieftine sau pictori plictisiți, plini de orgoliu, surprinși în mijlocul unui vacarm bizar stârmit de mulțimea de fețe schimonosite, clamând cu insistență victorii minore, perisabile, incerte.

Personajele lui Cornel Vana au întotdeauna ceva ultimativ de comunicat. Rolul lor nu este enunțativ, ci imperativ. Ele te rețin și te provoacă fie să iei act de veselie lor deșuchetă, fie să le înțelegi disperarea, crisparea sau spaima de necunoscutul din afară sau din ele însele. De aceea, tablourile sale sunt adevărate strigăte, interogații, pretexte de interceptare, simboluri brutale care te agată, te incită să iei atitudine, te bulversează; nu poți să treci indiferent pe lângă ele.

"Cavalerul tristei figuri", temă recurentă în opera multor pictori celebri, unul din miturile esențiale pe care le-a dat cultura europeană, cunoaște sub penelul lui Cornel Vana trei ingenioase prelucrări, fiecare având propria sa semnificație. O primă ilustrare este tabloul care se scaldă literalmente în nuanțe de galben auriu, ocră și oranj luminos. Profilele pe acest fundal, cele două



siluete, Don Quijote pe calul său alb și Sancho Panza pe măgarul lui gri, transparent magic de sub rândurile caligrafiate discret pe tot spațiul pânzei, de sus până jos. Evocarea se conturează în tonuri aurorale. A doua ipostaziere a celebrului cuplu îl situează pe falnicul cavaler în poziție centrală, în chip de învingător solitar, stăpân absolut peste propriile-i fantasmă. Deși măgarul e clar conturat, Sancho e ca inexistent, atât este de estompat în umbre, pus în inferioritate de lancea cavalerului ce-i trece oblic prin față. În lumea ficțiunilor sale grobianul Sancho n-are ce căuta. Sensul decodărilor simbolice este dat în a treia lucrare a tripticului de Sancho. El preia lancea în mână, a coborât pe pământul realității și-l lasă pe cavaler să se îndrepte spre beznă iluziilor sale. Alternanța scenelor are în vedere stricte determinări ale disputelor dintre cei doi rătăcitori, vizualizate sugestiv și tratate cu multă căldură și empatie.

Momente de tandrețe și duiosie, de trimitere spre sacru aduc pânzele cu subiect religios, naturile statice (două sau trei) și câteva peisaje din Turda veche schițate în brun nostalgic. Instrumentul muzical are dublă funcție simbolică: sporirea sunurilor dezagreabile, a vacarmului de bălci și căutarea armoniilor secrete care nu sunt accesibile oricui. Pictorul dovedește coerență și dependență față de mișcarea semnelor și repetarea motivelor, fără a ajunge la prefigurarea unor manierisme. Între aceste extreme, pictura lui Cornel Vana ne dezvăluie atât fețele spaimei existențiale, cât și blânda iluminare prin taina credinței și luciditatea iubirii. Cromatica sa, încărcată de darul unei febrile dorințe de comunicare, relevă cu prisosință formele unei expresivități plastice remarcabile.

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

